

HANNU SALMI

Kadonnut Wien



*Willi Forstin ja Max Ophülsin elokuvat
1800- ja 1900-luvun taitteen muistijälkenä*



Kamera lähestyy Wieniä
elokuvan *Wien – unelmiä kaupunki*
(1957) alussa.

Itävaltalainen elokuvantekijä Willi Forst ohjasi viimeisenä työnään nostalgisen kaupunkikuvauksen *Wien – unelmiäni kaupunki* (Wien, du Stadt meiner Träume, 1957). Sen nimi viittaa Rudolf Sieczynskin vuonna 1914 säveltämään ja sanoittamaan lauluun, joka kuullaan myös elokuvan viime hetkillä, lentokoneen etääntyessä Itävallan keskuksesta ja sen nähtävyyksistä. *Wien – unelmiäni kaupunki* oli nostalginen paluu kaupunkiin, jota ei enää ollut. Sieczynskin haikea sävelmä oli syntynyt ensimmäisen maailmansodan kynnyksellä, ikään kuin aavistuksena siitä, ettei maailma pian olisi enää entisensä. Niin Forstin elokuvassa kuin Sieczynskin sävelmässäänkin kajastaa *belle époque*, aikakausi, joka katosi ensimmäisen maailmansodan kurimuksessa. Olennaista on, ettei *belle époque* ole aikalaiskäsitemä vaan jälkeenpäin syntynyt yritys tavoittaa kadonneen ajan kauneutta. Aika ja paikka ovat erottamattomia – siksi mennyt aika on aina myös menetetty paikka.

Tämän artikkelin tavoitteena on tulkita sitä, millaisen muistijäljen kadonnut paikka, 1800-luvun Wien, jätti valkokankaalle. Keskityn ennen kaikkea niihin elokuviin, jotka syntyivät toisen maailmansodan molemmin puolin. Millaisena paikkana Wien muistettiin ja miten tämä muistijälki muuttui? Lähtökohtana ovat itävaltalaisen Willi Forstin (1903–80) ja saksalaissyntyisen Max Ophülsin (1902–57) elokuvat. He edustivat samaa ikäpolvea, mutta lopulta heidän elämänsä kulkivat eri suuntiin. Kun Saksa oli liittautunut Itävallan itseensä 1938, Forst päätti jäädä kotikaupunkiinsa Wieneriin, vaikka tarjouksia tuli Hollywoodista. Max Ophüls oli syntyperältään juutalainen ja joutui lähtemään Saksasta 1933. Ranskan kansalaisuuden hän sai 1938. Ophüls teki lopulta elokuvia viidessä maassa, Saksan lisäksi Hollannissa, Italiassa, Yhdysvalloissa ja Ranskassa. Yhteistä Forstille ja Ophülsille oli paluu ”kauneuden aikakaudelle”, joka heille ei ollut niinkään kadotettu aika vaan se paikka, jonka maailmansodat hävittivät.

Fin de siècle ja myyttinen Wien

386

Itävaltalaisen elokuvatuotannon keskeisiä yhtiötä ensimmäisen maailmansodan jälkeen oli Sascha-Filmindustrie AG. Kun ääniteknologia yleistyi 1920- ja 1930-lukujen taitteessa, Sascha teki yhteistyötä saksalaisen Tobisin kanssa. Juuri mekaaninen ääni oli olennainen Wien-kuvan rakentamisen kannalta. Wienillä oli vuosisatainen maine musiikin keskuksena, ja kun operettien suosio jatkui vahvana ensimmäisen maailmansodan jälkeen, Robert Stolzin (1880–1975) kaltaiset säveltäjät loihitivat mielellään musiikkitaustoja myös elokuvaa varten. Elokuvaoperetista tuli omintakeinen itävaltalainen lajityyppi, ja samalla romanttisten mielikuvien rakentaminen vuosisadan vaihteen ja 1800-luvun Wienistä sai uutta pontta.

Elokuvan ja operetin yhdistäjiin kuului unkarilaissyntyinen Géza von Bolváry, joka oli saksalaisen ja itävaltalaisen elokuvan tuotteliaimpia ohjauksia 1920-luvulta 1950-luvulle asti. Vuonna 1930 valmistunut ja Walter Reischin ja Franz Schultzin käsikirjoittama *Kaksi sydäntä valssin tahdissa* (Zwei Herzen im Dreiviertel-Takt) oli hänen ensimmäisiä äänielokuvamenestyksiään. Se oli höyhenen kevyt, lähes sadunomainen huvinäytelmä. Jo elokuvan ensimmäinen kohtaus korostaa historian merkitystä. Ensimmäisissä kuvissa ollaan vuoden 1818 Wienissä, aurinko paistaa avoimesta ikkunasta ja perhoset kisailevat ikkunalaudan kukkaruukkujen yllä. Sisällä mies tapaa pianon koskettimia, eikä aikaakaan kun pyöreät silmälasit paljastavat hänet Franz Schubertiksi (Gert Bloem). Hetken inspiraation tuloksena syntyy pieni valssi, joka kaikuu kadulle ja siirtyy pian suusta suuhun. Kohtauksen voi tulkita legendaksi wienervalssin alkuperästä, mutta olennaisempaa on,

että kadulla tapahtuu ajallinen siirtymä. Hetkessä ollaan vuodessa 1930, ja Schubertin valssi elää yhä. Ravintolassa katsojalle esitellään säveltäjä Toni Hofer (Walter Janssen), joka tuskailee uuden sävellyksensä parissa. Hän sanoo ääneen olevansa onnellinen, jos musiikki elää edes hetken. Kohtaus



Franz Schubert pianon ääressä elokuvassa *Kaksi sydäntä valssin tahdissa* (1930).

viittaa niihin paineisiin, jotka (musiikin) historian läsnäolo Wienissä synnyttää. Samalla se punoo musiikin ja Wienin historiallisuuden väistämättömästi yhteen, mikä näytti suuntaa tuleville Wienin kuvauksille. Musiikin historian kannalta kiinnostavaa on Robert Stolzin esiintyminen paitsi elokuvan säveltäjänä myös valkokankaalla loppukohtauksen kapellimestarina.

Seuraavina vuosina yhä useampi elokuva sijoittui menneisyyden Wieniin. Näistä elokuvista erityisen kiinnostava on Max Ophülsin *Lemmenleikkiä* (Liebelei, 1933), joka oli saksalaista tuotantoa mutta perustui itävaltalaisen Arthur Schnitzlerin näytelmään. Vaikka *Lemmenleikkiä* näennäisesti kertoo ”lemmenleikeistä”, rakkaudesta, sillä on poliittinen särmä. Teos sijoittuu vuoden 1910 Wieniin, ja tarinan keskiössä on armeijan luutnantti Fritz Lobheimer (Wolfgang Liebeneiner), joka rakastuu paikalliseen tyttöön Catherineen (Magda Schneider). Fritzillä on ollut suhde vanhempaan paronittareen, mutta hän katkaisee suhteen tutustuttuaan Catherineen. Tässä vaiheessa paronille selviää, mitä on tapahtunut, ja tuloksena on kaksintaistelu – onnettomin seurauksin.

Elokuvan katsottuaan ymmärtää, että se on juonikuvioltaan 20-lukulainen melodraama, mutta mozartmaisen leikkisän alun jälkeen on vielä vaikea ennustaa, minne tarina kulkee. Kun kaksintaistelu lähenee, kertomuksen päätepiden väistämättömyys käy katsojalle yhä ilmeisemmäksi. Erityisen koskettava on taite, jossa Catherine on oopperan koelaulussa, ja kesken viimeisen esityksen hänen äänensä alkaa murtua. Samalla katsoja ymmärtää, että elokuvan pääroolissa onkin armeija ja sitä sitova kunnia-koodisto. Kun paronin kunnian loukkaaminen käy ilmi, ei ole perääntymistä, ja vaikka kaksintaistelemisen on kielletty, sillä on takanaan johdon tuki. Fritzin toveri, yliluutnantti Theo Kaiser (Carl Esmond) kieltäytyy toimimasta sekundanttina ja yrittää puhua esimiehelleen taistelun järjettömyydestä, mutta hänen sanansa kaikuivat kuuroille korville.

Lemmenleikkiä esittää Wienin romanttisena, stereotypian edellyttämänä musiikin työssijana, joka on tosin loihdittu berliiniläiseen studioon. Schnitzlerin ja Ophülsin tulkinta *belle époque*n ajan Wienistä on kuitenkin kriittinen, mitä armeijan kunnia-koodiston ja sääty-yhteiskunnan jäykkyyden kuvaus korostaa. Wien edustaa ensimmäisen maailmansodan tuolle puolen jäänyttä maailmaa. Ophülsin tulkintaa on kiinnostavaa verrata Willi Forstin ensimmäisiin ohjauksiin, joissa Wieniä mytologisoidaan paljon vahvemmin. Vaikka Forst ja Ophüls olivat samaa ikäpolvea, ohjaajana Forst oli



Taiteilija Heideneckin (Adolf Wohlbrück) ja Anita Kellerin (Olga Tschechowa) kohtaaminen Willi Forstin elokuvassa *Naamiaisiet* (1934).

nuorempi, sillä hän oli aloittanut uransa näyttelijänä. Forst oli ennen näkemättömän suosittu juuri 1930-luvun alussa. Forst on myöhemmin kertonut, että hän kyllästyi tyyppirooleihin ja halusi uralleen käänteeseen. Tuloksena oli esikoiselokuva *Schubertin lemmentarina* (*Leise flehen meine Lieder*, 1933).

Wien-tulkintana merkittävä on Walter Reischin käsikirjoittama *Naamiaisiet* (Maskerade, 1934), wieniläisen säätyläistön ja julkisuuden kuvaus. *Naamiaisiet* alkaa suurellisella ensemble-kohtauksella, karnevaalijuhlalla, jossa lähes kaikki henkilöhahmot esitellään. Karnevaalijuhlassa ovat paikalla taiteilija Heideneck (Adolf Wohlbrück,

myöhempi Anton Walbrook), hänen entinen rakastettunsa Anita Keller (Olga Tschechowa), joka uhkaa tehdä mitä tahansa saadakseen rakastettunsa takaisin, Anitan sulhanen oopperakapellimestari Paul Harrantdt (Walter Janssen), lääkäri Carl Harrantdt (Peter Petersen) sekä tämän vaimo Gerda (Hilde von Stolz). Paul saapuu juuri Wagnerin *Jumalten tuhon* esityksestä, samaan aikaan Anita voittaa arpajaisissa chincillamuhvin. Juhlien aikana muhvi päättyy Gerdalle, josta Heideneck tekee rohkean piirroksen. Epähuomiossa öinen kynäelmä päättyy seuraavan päivän karnevaalilehteen, ja skandaali on valmis. Epäilyt kohdistuvat Anitaan, mutta Heideneck sekoittaa skandaaliin syyttömän Leopoldine Durin (Paula Wessely).

Naamiaisiet sijoittuu vuoden 1905 Wieniin ja kuvaa Ophülsin *Lemmenleikkien* tapaan vuosisadan vaihteen maailmaa. Molemmissa elokuvissa teatterilla ja oopperalla on merkittävä rooli, ja Forstin tapa luoda tanssiaiskohtauksessa etu- ja taka-alan välistä jännitettä muistuttaa Ophülsin tyyliä, tosin enemmänkin niitä Ophülsin elokuvia, jotka olivat tulossa vasta myöhemmin. *Lemmenleikkiä*-elokuvan rinnalla *Naamiaisiet* on kepeä, humoristinenkin, vaikka melodramaattinen käänne hipaisee tarinaa.

Naamiaisissa säätyläisten elämä on eräänlaista naamiroleikkiä alusta loppuun, jopa siinä määrin, että lopussa Carl tulee pelastamaan Heideneckin ja on valmis painamaan rikoksen villaisella. Hän hoitaa lääkärintyönsä ja palaa aitioon seuraamaan Enrico Caruson esitystä Verdin *Rigoletossa*. Toisaalta *Naamiaisiet* irtautuu melodraaman perinteestä, sillä tarina päättyy onnellisesti. Viimeisissä kuvissa Leopoldine jää hoivaamaan rakastettu-

aan kasvihuoneen kuvitteelliseen paratiisiin, ja kamera etäännyttyä lasin läpi sakeaan lumipyryyn. Rakkauden haaveen ulkopuolella on kylmä todellisuus, mutta ehkä rakastavaisten ei sitä enää tarvitse kohdata.

Suomalainen elokuvatoimittaja, nimimerkki Marja-Leena oli vakuutunut Forstin Wien-kuvauksesta ja kirjoitti teoksessaan *Filmitähtiä tapaa-massa* (1944): ”Forst loi eteemme kappaleen 90-luvun Wieniä sellaisena kuin se todellisuudessa oli ollut.” Marja-Leena muistaa väärin elokuvan tapahtuma-ajan, mutta olennaisempaa on, ettei hän näe elokuvallisen Wienin myyttisyyttä. Forst loi *Naamiaisissa* vaikutusvaltaisen mielikuvan, jonka varaan moni myöhempi Wien-kuvaus rakentui.

389

Wien vastakulttuurina

Itävallan liittäminen Saksaan keväällä 1938 muutti elokuvateollisuuden suuntaviivoja. Johtavaksi yhtiöksi tuli kansallissosialistien käsiin päätynyt Wien-Film GmbH. Willi Forst päätyi yhtiön palvelukseen ja aloitti yhteistyön käsikirjoittaja Axel Eggebrechtin kanssa. Tuloksena olivat *Bel Ami* (1939) ja *Minä olen Sebastian Ott* (Ich bin Sebastian Ott, 1939), joiden valmistelu oli käynnistynyt jo ennen *Anschlussin* aiheuttamaa elokuvateollisuuden uudelleenorganisointia. Myös vahvasti Wieniin sijoittunut *Operetti* (Operette, 1940) oli saanut alkunsa ennen poliittista myllerrystä, mutta muuttuneissa olosuhteissa näennäisesti ei-poliittinen teema oli välttämätön. Tietävästi Forst oli suunnittelemassa jo elokuvaa *Radetzky-Marsch*, jonka keskiössä olevan nuoren parin ensimmäinen maailmansota erottaa, mutta toisen maailmansodan puhkeaminen siirsi aiheen sivuun. *Operetti* käänsi katseen historiaan ja kytkeytyi kevyiden musiikkielokuvien sarjaan, josta Forstillalla oli kokemusta Géza von Bolváryn elokuvien tähtenä. *Operetti* aloitti Forstin 1800-luvulle sijoittuvien operettielokuvien trilogian, johon kuuluivat sittemmin *Wieniläisverta* (Wiener Blut, 1942) ja sota-aikana väreissä kuvattu mutta vasta vuonna 1949 ensi-iltaan saatu *Wieniläistyttöjä* (Wiener Mädeln, 1949).

Operetin voi tulkita elokuvallisena musiikin historian kirjoituksena. Sen päähenkilö Franz Jauner (Willi Forst) on historiallinen henkilö, kuten myös elokuvassa keskeisesti esiintyvät operettisäveltäjät Carl Millöcker (Curd Jürgens), Johann Strauss nuorempi (Edmund Schellhammer) ja

Franz von Suppé (Leo Slezak). Franz Jauner (1831–1900) oli näyttelijä ja teatterinjohtaja, joka Carltheaterin johtajana nosti 1870-luvulla operetin ylittämättömään suosioon. Jauner ei ollut vain kevyemmän ohjelmiston spesialisti, sillä hän toteutti Wieniin myös ensimmäisen Bayreuthin ulkopuolisen Wagnerin *Ringin* esityksen. Jauner siirtyi Ringtheaterin johtoon, ja juuri Jaunerin kaudella sattui Itävalta-Unkarin suuriimpiin katastrofeihin kuulunut Ringtheaterbrand: kesken Offenbachin *Hoffmannin kertomusten* esityksen 8. joulukuuta 1881 teatteri syttyi tuleen ja onnettomuudessa menehtyi lähes 400 katsojaa. Jauneria pidettiin vastuullisena, ja hänet tuomittiin kolmeksi kuukaudeksi vankilaan. Elokuvasa katastrofi kuvataan vain sanomalehti uutisen kautta, ja vaikka vankilajakso jäi lyhyeksi, Jauner näyttää harmaantuneen. Forstin ja Eggebrechtin elokuvallisessa tulkinnessa katastrofi yhdistyy Jaunerin henkiseen kriisiin. Takana on operettisota sopraano Marie Geistingerin (Maria Holst) johtaman Theater an der Wienin ja Jaunerin johtaman Carltheaterin välillä. Kun Geisteringer panostaa Straussiin, Jauner nostaa Suppén parrasvaloihin. Operetin kantavana juonteena on Franzin ja Marien viha-rakkaus-suhde. Jauner avioituu nuoruuden rakastettunsa sopraano Emilie Krallin (Dora Kormar) kanssa, kuten myös todellisessa elämässä tapahtui, mutta lopulta Marie pelastaa Franzin wieniläisten paheksunnalta ja nostaa hänet jälleen huipulle, viimeisenä tekonaan.

Wieniläisverta (Wiener Blut, 1942) jatkoi *Operetin* jalanjäljissä. Tarina pohjautuu väljästi Johann Strauss nuoremman samannimiseen operettiin, mutta musiikkia siinä on lopulta suhteellisen vähän, lukuun ottamatta näytävää varttitunnin mittaista tanssiaiskohtausta ja lopun karusellikohtausta. Aivan kuten Straussin operetissa, tässäkin kuvataan pienen saksalaisen ruhtinaskunnan Reuss-Schleiz-Greizin lähettilästä, joka puolisoineen saapuu iloluontoiseen Wieniin. Forstin ja käsikirjoittajien oivallus on ollut sijoittaa tapahtumat Wienin kongressin aikaan. Samalla tarinaan punoutuu poliittinen juoni: ruhtinaskunta on ajautumassa Baijerin osaksi, mutta romanttiset seikkailut pelastavat itsenäisyyden.

Wieniläisverta käynnistyy alkutekstejä edeltävällä näkymällä alkemistin kammioon, jossa pitkänenäinen tohtori – Forst itse – kaikesta päätellen sekoittaa koeputkessaan wieniläisverta. Hän ottaa esiin viisi pulloa, joissa lukee *Humor*, *Leichtsinn*, *Herz*, *Historie* ja *Musik*. Musiikkia menee isompi lorahdus, minkä jälkeen elokuva käynnistyy. Ensimmäisessä kohtauksessa wieniläinen palvelusväki varautuu Knöpfelin (Hans Moser) johdolla

vastaanottamaan vieraat, kreivi Wolkersheimin (Willy Fritsch) ja tämän puolison kreivitär Melanien (Maria Holst). Romanttisen pääparin vastapainona ovat koomiset palvelijat, ja Hans Moserin roolisuoritusta täydentää Theo Lingen kreivin huvittavana Jean-lakeijana. Elokuva saa screwball-komediamaisia piirteitä, kun vakava kreivi ei suostu tanssimaan, mutta heti kreivitären lähdettyä tätinsä luo Badeniin hän nappaa näyttelijätär Liesl Stadlerin (Dorit Kreysler) opastajakseen. Eipä aikaakaan, kun kreivitär palaa, syöksyy mukaan tansseihin ja tutustuu Baijerin kruununprinssi Ludvigiin (Fred Liewehr). Parisuhdedraama tiivistyy tanssiaisiin, ja muhevaan laulukohtaukseen liittyy vahva suomalaisementti. Lea Piltti oli valittu Wienin valtionoopperan ensimmäiseksi koloratuurisopraanoksi vuonna 1939, ja hän lainasi äänensä Lieslille.

Wieniläisverta on sujuvaa komediaa, mutta samalla se herättää kysymyksiä. Willi Forst totesi haastattelussa vuonna 1963, että Anschlussin jälkeen hän pyrki tekemään yhä itävaltalaisempia elokuvia, jonkinlaisena kätkeytyä poliittisena kritiikkinä. Romanttisen pehmeiden ja lempeyden alla onkin poliittinen tarina siinä mielessä, että Wienin kongressissa piskuista Reuss-Schleiz-Greizia ollaan sulattamassa Baijeriin. Toisin kuin Itävalta vuonna 1938, Reuss-Schleiz-Greiz säilyttää itsenäisyytensä. Vaikka *Wieniläisverta* kuvaa itävaltalaista ja saksalaista kulttuuria täydessä yhteisymmärryksessä, Forstin lausunto on uskottava: nimenomaan 1930-luvun lopulta lähtien itävaltalainen tuotanto mytologisoi Wieniä enemmän kuin koskaan, ja myös murteellisen puheen rooli kasvoi – aivan kuin tietoisena vastaliikkeenä poliittisen sulautumisen paineelle.

Willi Forstin uran vaikeimmaksi projektiksi osoittautui *Wieniläistyttöjä* (Wiener Mädeln, 1949), sillä sen jälkituotanto sijoittui sodan loppuvaiheen kaaokseen ja resurssien puutteeseen. Elokuva kuvattiin jo vuonna 1944, mutta monien käänteiden, niin poliittisten kuin taiteellistenkin, jälkeen elokuva



Alkemisti (Willi Forst) sekoittaa wieniläisverta elokuvan *Wieniläisverta* (1942) prologissa.



Tanssiaiskohtaus elokuvassa *Wieniläisverta* (1942).

pääsi ensi-iltaan vasta vuonna 1949. Kantaesitys oli itse asiassa Itä-Berliinissä elokuussa ja Itävallassa vasta saman vuoden joulukuussa. Forst uhmasi *Reichsfilmkammerin* määräyksiä erityisesti Schönbrunnissa kuvatussa loppukohtauksessa, jossa yhdysvaltalaisen ja itävaltalaisen soittajien musiikillinen kamppailu päättyy lopulta wieniläisvoiton jälkeen yhteisymmärrykseen. *Wieniläistyttöjä*-elokuvan loppukohtaus tukee Forstin vastakulttuurista väitettä: yhdysvaltalainen puhallinorkesteri ja wieniläisyhtye äityvät musiikilliseen kaksintaisteluun, joka tietysti päättyy itävaltalaisvoittoon.

Wien muistin paikkana

Samaan aikaan kun Willi Forst viimeisteli sota-ajan vaikeissa olosuhteissa *Wieniläistyttöjä*-elokuvaa, Max Ophüls oli päätenyt Yhdysvaltoihin. Sota-aikana Ophüls ei kuitenkaan päässyt kameran taakse, joutui odottamaan toimittomana mahdollisuutta ja kirjoitti sillä välin muistelmansa *Spiel im Dasein*.

Lopulta Rampart Productions päätti tuottaa melodraaman *Kirje tuntemattomalta naiselta* (Letter from an Unknown Woman, 1948), jonka käsikirjoituksen Ophüls laati yhdessä Howard Kochin kanssa. Elokuvasta tuli *hommage* wieniläiselle elokuvakulttuurille, ja se oli oikeastaan paluu siihen tyylilajiin, jota ohjaaja oli tapaillut jo *Lemmenleikeissä* vuonna 1933.

Zweigin alkuperäisnovellissa päähenkilö on juhlittu kirjailija R., joka saa anonyymien kirjeiden naiselta. Rakkaus on suistanut tuntemattoman neidon prostituoiduksi. Ophüls ja Koch muuttivat asetelmaa nimeämällä päähenkilön. Elokuvassa taiteilija on Stefan Brand (Louis Jourdan), ja samalla hän on muuttunut kirjailijasta konserttipianistiksi. Varmaankin muusikon ammatti on antanut uudenlaisia elokuvallisia mahdollisuuksia, kun Brandin taiteellinen työ voi kaiku Wienin kaduille. Muutoksen voi nähdä niin ikään vahvistavan myyttiä Wienistä musiikin kaupunkina.

Ophülsin tulkinnassa tuntematon nainen, nimeltään Lisa Berndle (Joan Fontaine), ei ajaudu prostituoiduksi, sillä tätä Hollywoodin sensuuri tuskin olisi hyväksynyt. Käsikirjoituksessa novellin asetelmaa muutettiin siten, että Lisa työskentelee muotiliikkeen mallina ja päättyy lopulta kunniallisesti naimisiin. Käsikirjoituksellinen lisäys on sekin, että lopussa Stefan lähtee kaksintaisteluun Lisan miehen kanssa, tilanteessa, jossa niin ”tuntematon nainen” kuin yhteinen lapsikin ovat menehtyneet.



”Wien noin vuonna 1900.” Ensimmäinen otos elokuvasta *Kirje tuntemattomalta naiselta* (1948).



Kadonneen Wienin rekonstruktio elokuvassa *Kirje tuntemattomalta naiselta* (1948).

Kirje tuntemattomalta naiselta on täynnä luistavaa kamerankäyttöä ja onnistuneita tilallisia ratkaisuja. Vuosisadan vaihteen Wien ja Linz on rakennettu poikkeuksellisen näyttävästi, ja tuntuu, että tässä teoksessa Hollywoodin emigranttien ammattitaito Euroopan elokuvallisessa jälleenrakentamisessa on päässyt oikeuksiinsa. Pienissä yksityiskohdissa näkyy asiantuntemus kuvattua aikaa kohtaan, esimerkiksi kohtauksessa, jossa linziläinen puhallinorkesteri soittaa *Tannhäuserin* alkusoittoa, tai kohtauksessa, jossa Stefan ja Lisa vaeltavat Praterissa. Kiinnostava on myös romanttinen kohtaus liikkuvassa panoraamassa, jossa rakastavaiset matkustavat virtuaalisesti ympäri Eurooppaa. *Kirje tuntemattomalta naiselta* palaa mytologisoimaan ensimmäistä maailmansotaa edeltänyttä Wieniä, mutta yksityiskohtaisuudessaan se tuntuu kadonneen maailman, muistin paikan, tietoiselta rekonstruktioilta. Ophülsille, kuten monille mukana olleille Euroopasta ennen sotaa paenneille tekijöille, elokuva antoi mahdollisuuden saada takaisin jotakin, joka oli jo peruuttamattomasti menetetty.

Ophülsin ura lähti uuteen nousuun 1940-luvun lopulla ja jatkui Ranskassa usealla *belle époqueen* kuvauksella, sellaisilla elokuvilla kuin *Intohimojen karuselli* (*La ronde*, 1950), *Lemmenunelma* (*Le plaisir*, 1952), *Salaperäiset korvarenkaat* (*Madame de...*, 1953) ja *Skandaalikuningatar Lola Montès* (*Lola Montès*, 1956). Wieniin hän ei kuitenkaan enää palannut. Samaan aikaan Willi Forst eli hyvin toisenlaisessa olosuhteissa ja joutui perustelemaan osallisuuttaan sota-ajan elokuvateollisuuteen. Maailmanpalo oli Euroopassa



Viimeinen silmäys Wieniin elokuvassa *Wien – unelmieni kaupunki* (1957).

tuhonnut kulttuuriperintöä, joka oli muuttunut hyvin konkreettisesti vain muistoksi. Viimeisessä elokuvassaan *Wien – unelmieni kaupunki* Forst kuvasi tätä päivää, modernisoituvaa Wieniä vuonna 1957, eikä enää tehnyt historiallista fiktiota niin kuin 30- ja 40-luvun elokuvissaan. Häivähdys menneestä maailmasta näkyy tosin niissä ihmisissä, joita Forst kuvaa. Elokuvan alussa kuvitteellisen Alanian valtakunnan kuningas Aleksanteri (Hans Holt) saapuu Wieniin tyttärensä Sandran (Erika Remberg) kanssa. Kun alussa

lentokone lähestyy kaupunkia, viimeisissä kuvissa se jälleen loittonee, samat matkustajat mukanaan. Kuninkaan Wienin-vierailun aikana Alaniassa ehtii tapahtua vallankumous, ja yhtäkkiä kuningas onkin tavallinen kansalainen. Hän ryhtyy autonkuljettajaksi, kunnes elokuvan lopussa lähetystö saapuu pyytämään häntä entisen kotimaansa presidentiksi. Sandra puolestaan ryhtyy ottamaan tunteja musiikin professorilta Peter Lehnertiltä (Adrian Hoven), ja tuloksena on lajityypin mukaisesti romanssi. Alanian kuninkaan hahmoa voi pitää viittauksena Itävallan omaan historiaan, mutta kiinnostavaa on, ettei menneen maailman rojalistinen jäännös ole tarpeeton vaan ex-kuninkaalle löytyy paikka uudesta demokraattisesta hallinnosta. Menneen ja nykyisen välille rakentuu silta.

Wien – unelmieni kaupunki sisältää muistumia Forstin aikaisemmista elokuvista, ja tuntuu, ettei sen nostalgisena kohteena oikeastaan ole Wien todellisena, elettyinä kaupunkina vaan pikemminkin se kuvitelma, joka syntyi jo 1800-luvun lopussa ja jota Forst itse muokkasi elokuvillaan *Operetti* ja *Wieniläisverta*. Elokuvassa on myös turistiksi kohtauksia, mutta Forst tuntuu ironisoivan sitä tapaa, jolla kaupunki esitetään ulkopuolisille. Myyttinen Wien löytyy lavastetuista joukkokohtauksista, kulisseista, mielikuvituksesta, ja omimmillaan elokuva tuntuuolevan päästessään kadulta studiokohtauksiin. Wien on ennen kaikkea muistin paikka.

Willi Forstin viimeisessä elokuvassa *Wien – unelmieni kaupunki* Wien on läsnä tässä ja nyt. Mennyttä Wieniä ei enää ole – muualla kuin muistoissa.

Kirjallisuus

- BACHER, LUTZ 1996: *Max Ophuls in the Hollywood Studios*. Rutgers University Press, New Brunswick NJ.
- BEYLIE, CLAUDE 1990: *Max Ophuls*. Suomentanut Sakari Toiviainen. Suomen elokuva-arkiston julkaisusarja. Valtion painatuskeskus, Helsinki.
- BONO, FRANCESCO 2010: *Willi Forst. Ein filmkritisches Porträt*. Edition text + kritik, München.
- DACHS, ROBERT 1986: *Willi Forst. Eine Biographie*. Kremayr & Scheriau, Wien.
- HAKE, SABINE 2001: *Popular Cinema of the Third Reich*. University of Texas Press, Austin, TX.
- MARJA-LEENA (nimimerkki) 1944: *Filmitähtiä tapaamassa*. Oy Suomen Kirja, Helsinki.
- OPHÜLS, MAX 1959: *Spiel im Dasein. Eine Rückblende*. Mit einem Nachwort von Hilde Ophüls und einer Einführung von Friedrich Luft. Henry Goverts Verlag, Stuttgart.
- SALMI, HANNU 2012: "Kuin taikalyhty ilman valoa!" Max Ophüls, ystävyys ja historia. Teoksessa Maarit Leskelä-Kärki, Kirsi Tuohela ja Kaisa Vehkalahti (toim.), *Ritvan ystäväkirja*. k&h, Turku, 263–270.