

<https://helda.helsinki.fi>

Noin seitsemännen taiteen poika : Kirjoituksia elokuvasta ja muista taiteista. Onnittelukirja Henry Baconille

Faros-kustannus
2017

Laine , K , Nyyssönen , P , Salmi , H & Seppälä , J (toim) 2017 , Noin seitsemännen taiteen poika : Kirjoituksia elokuvasta ja muista taiteista. Onnittelukirja Henry Baconille .
Faros-kustannus , Turku .

<http://hdl.handle.net/10138/344202>

publishedVersion

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.

Noim seitsemän taiteen poika



ONNITELUKIRJA
HENRY BACONILLE



Noin seitsemännen taiteen poika

Noin seitsemän taiteen poika

Kirjoituksia elokuvasta
ja muista taiteista

Onnittelukirja Henry Baconille

Toimittaneet
Kimmo Laine, Pasi Nyyssönen,
Hannu Salmi ja Jaakko Seppälä



Julkaisijat:

Suomen Elokuvatutkimuksen Seura
Faros-kustannus

© kirjoittajat, 2017

ISBN 978-952-5710-65-6

Faros-kustannus Oy
www.faroskustannus.fi

Tabula gratulatoria

| | |
|------------------|----------------------|
| Jouko Aaltonen | Kansallinen |
| Antti Alanen | audiovisuaalinen |
| Klaus Brax | instituutti/kirjasto |
| Saara Cantell | Harri Kilpi |
| Leena Eilittä | Hanna Korsberg |
| Tiina Erkkilä | Jukka Kortti |
| Arto Haapala | Pirkko Koski |
| Outi J. Hakola | Oiva Kuisma |
| Juha Herkman | Pietari Kääpä |
| Mervi Herranen | Johanna Laakkonen |
| Veijo Hietala | Satu Laaksonen |
| Kaisa Hiltunen | Silja ja Kimmo Laine |
| Maija Hirvonen | Kai Lassfolk |
| Outi Hupaniittu | Anneli Lehtisalo |
| Tomi Huttunen | Matti Lukkarila |
| Jorma Junttila | Lähikuva-lehti ja |
| Kansallinen | -yhdistys |
| audiovisuaalinen | Tarmo Malmberg |
| instituutti | Anders Marklund |

Timo Matoniemi

Kai Mikkonen

Jorma Mikola

Pirkko Moisala

Hanna Mäkelä

Anna Möttölä

Andrew Nestingen

Eija Niskanen

Sanna Nyqvist

Pasi Nyssönen

Paavo Oinonen

Niina Oisalo

Oulun yliopiston

humanistinen

tiedekunta

Tarmo Poussu

Heta Pyrhönen

Antti Pönni

Henna Rannanpää

Tytti Rantanen

Tapio Riihimäki

H. K. Riikonen

Tommi Römpötti

Hannu Salmi

Kimmo Sarje

Jaakko Seppälä

Yrjö Sepänmaa

Jukka Sihvonen

Sami Sjöberg

Suomen

elokuvatutkimuksen
seura

Milla Tiainen

Kari Uusitalo

Boris Vidoviæ

Juhana Virkki

Mia Öhman

Ira Österberg

Sisällys

| | |
|--|-----|
| Esipuhe | 9 |
| Thalian kosketus | 11 |
| Hanna Korsberg: <i>Liikkuvaa historiaa</i> | 13 |
| Pirkko Koski: <i>Niskavuoren nuori emäntä – poliittinen sopeutuja</i> | 20 |
| Eija Niskanen: <i>Akira Kurosawa ja Japanin perinteinen teatteri</i> | 29 |
| Kultakauden tuntumassa | 39 |
| Kimmo Laine: <i>Kultakaudesta kultakanteen</i> | 41 |
| Outi Hupaniittu: <i>Sibeliuksen Kalevala eli kun Kämpin kabinetissa elokuvaa tehtiin</i> | 50 |
| Nordic Perspectives | 63 |
| Jaakko Seppälä: <i>Stumbling on Technology: Erkki Karu's Notion of Rapid Shooting and the Lack of Telephoto Lenses</i> | 65 |
| Heta Pyrhönen: <i>On the Role of Windows in Bron/Broen</i> | 74 |
| Anders Marklund: <i>Josef Fares and the Lack of Usable Verbs</i> | 82 |
| Huvipalatsissa | 89 |
| Jukka Sihvonen: <i>Huvipalatsin vibkiäiset</i> | 91 |
| Hannu Salmi: <i>René Clair, uni ja alkemia</i> | 100 |

| | |
|---|-----|
| Anneli Lehtisalo: <i>Ihmiselon ihanuus ja kurjuus (1988) – suomalainen heritage-elokuva</i> | 109 |
| Outi J. Hakola: <i>Katsojan ja kuoleman kaubean kaunis kohtaaminen</i> | 118 |
| Elokuva ja musiikki | 129 |
| Jouko Aaltonen: <i>Yhdessä ja erikseen. Musiikin ja dokumentti-elokuvan epäpyhä allianssi</i> | 131 |
| Antti Alanen: <i>Richard Strauss on Screen: Der Rosenkavalier</i> | 145 |
| Tommi Römpötti: <i>Levykauppa itsetietoisien elitismien tilana elokuvassa High Fidelity (2000)</i> | 157 |
| Klassikot, kritiikki ja kuratointi | 167 |
| Pasi Nyysönen: <i>Kuratointia yli rajojen</i> | 169 |
| Jukka Kortti: <i>Elokuvakirjoittelu modernina taidekritiikkinä Ylioppilaslehdessä sotien jälkeen</i> | 180 |
| H. K. Riikonen: <i>Roland af Hällströmin Filmi – aikamme kuva suomalaisen elokuvakirjallisuuden klassikkona</i> | 188 |
| Neljä kysymystä | 201 |
| Saara Cantell: <i>Pitääkö kameran edessä näytellä pienemmin?</i> | 203 |
| Pietari Kääpä: <i>Does Cinema Commodify Nature?</i> | 212 |
| Veijo Hietala: <i>Ovatko taiteet toistensa ystäviä vai vihollisia?</i> | 221 |
| Juha Herkman: <i>Mistä puhumme kun puhumme kauneudesta?</i> | 229 |

Esipuhe

*On taivaassa ja maassa enemmän kuin
tiede pystyy uneksimaan. – Hamlet I.5*

Jokainen elokuvanharrastaja arvannee jo nimen perusteella, että käsillä oleva kirja – *Noin seitsemännentoista taiteen poika* – on niin sanottu jatko-osa. Tarina on elokuvamaailmasta tuttu: lähtökohta, Henry Baconin *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet* (2005), oli tarkoitettu ainutkertaiseksi teokseksi, mutta arvostelumenestys ja tiedonjulkistamisen valtionpalkinto johtivat vääjäämättä suunnittelemaan jatkoa. Elokvabisnekselle tyypilliseen tapaan jatko-osasta ei kiinnostunut alkuperäinen tekijä, joka oli siirtynyt jo uusiin seikkailuihin, vaan asialla ovat olleet toiset. Juhlistamme tällä kirjalla Henry Baconia, ystäväämme ja kollegaamme hänen täyttäessään 60 vuotta 4.12.2017. *Noin seitsemännentoista taiteen poika* on kirja taiteiden ystävälle ja tuntijalle, Henrylle.

Aidon jatko-osan tavoin *Noin seitsemännentoista taiteen poika* tulkitsee sarjan aloittajaa vapaasti. Mukana ovat keskeinen teema, elokuvan suhde muihin taiteisiin, sekä päähenkilöt, Henry Bacon ja liikkuva kuva. Ja jos studiokauden tyypillisen elokuvasarjan avausosan kesto oli 100 minuuttia ja jatko-osien 65 minuuttia, nytkin jatko-osa on avautunut suppeampi ja impressionistisempi – tekijäjoukko vain on kasvanut. *Noin seitsemännentoista taiteen poika* kattaa kuitenkin lähes yhtä monta taiteen aluetta

kuin *Seitsemäs taide*, ja lisäksi yhden tai kaksi (kuten videopelit), joihin alkuteos ei vielä kajonnut.

Teos jakaantuu seitsemään osioon, joista ensimmäinen käsittelee elokuvan ja teatterin suhteita osin suomalaisesta (Jack Witikka ja Kansallisteatteri; *Niska-vuori*) ja osin japanilaisesta (Akira Kurosawan teatteri-vaikutteet) perspektiivistä. Toisessa palataan elokuvan alkuvaiheisiin ja sen suhteeseen taiteen niin sanotun kultakauden musiikkiin (Sibelius) ja kuvataiteisiin (Gallén ja Halonen). Kolmannen osion perspektiivi laajenee Pohjoismaihin: tarkastelussa on elokuvateknologia koskenlaskukohtauksissa, nordic noir -television visuaalinen ilmaisu sekä auteur-lähtöinen elokuvallinen videopelimaailma. Neljäs kokonaisuus johdattaa erilaisiin huvipalatsihin: Kenneth Angerin kokeellisen ouden universumiin, René Clairin uni- ja fantasiamaailmihin, sillanpääläisen *heritagen* pariin sekä lopulta elokuvan ja kuoleman kohtaamisiin. Viidennessä osiossa päästään musiikin pariin: aiheet vaihtelevat oopperafilmaisoinnista (Richard Strauss) Agit Prop -elokuvan tekemiseen ja elokuvallisessa levykaupassa tapahtuvaan identiteettityöhön. Kuudennen osan teemana on elokuvakulttuurinen työ: elokuvakritiikin ja esseistiikan historia (Roland af Hällström; *Ylioppilaslehti*) sekä elokuva-arkistojen ja -museoiden kuratointityö. Viimeinen osio laventaa perspektiivin kysymysten muodossa vielä uusille alueille: elokuvan syntyäikojen taidesuhteisiin, elokuvakameralle näyttelemiseen, elokuvan luontosuhteeseen sekä lopulta estetiikan ytimeen eli kauneuden käsitteeseen.

Onneksi olkoon, Henry!

16.11.2017
Toimittajat

Thalian kosketus

Liikkuvaa historiaa

Hanna Korsberg

Kesäkuussa 1999 istuin pimeässä huoneessa Suomen Elokuva-arkistossa ja tuijotin pientä näyttöä. Kun elokuva *Theatre* (1957) alkoi, käsillä oli ehkä poikkeuksellisin niistä hetkistä, joita olen yli kahdenkymmenen vuoden aikana viettänyt arkistoissa tutkimassa erilaisia dokumentteja menneisyyden esityksistä. Teatterihistoriantutkijana en ollut osannut odottaa näkeväni kohtauksia Suomen Kansallisteatterin Pienellä näyttämöllä lokakuussa 1954 Suomen kantaesityksensä saaneesta Samuel Beckettin näytelmästä *Huomenna hän tulee*. Elokuvesta on kaksi versiota. Silloisen Elokuva-arkiston kokoelmista löytynyt *Theatre* on kaksikielinen: näyttelijät puhuvat suomea, mutta ohjaaja Jack Witikka englantia, sekä kertojana että puhuessaan näyttelijöiden kanssa. Keväällä 2012 löysin Yleisradion arkistosta elokuvan suomenkielisen version *Kuinka draama syntyy*, joka on nykyisin katsottavana Ylen Elävässä Arkistossa.

Walter Benjaminin tunnetun väitteen mukaan raunio on kaikkein materiaalisin ja symbolisesti voimakkain historian allegorisoinnin muoto. Raunion fragmentit todistavat menneisyydestä, jota ei enää ole, mutta samalla ne kuvaavat menetystä, jota ei koskaan voida saada takaisin. *Kuinka draama syntyy/Theatre* on raunio, epätäydellinen todiste menneisyyden kadonneesta teatteriesityksestä. Samalla se kuitenkin välittää ja todistaa jotain siitä, mikä kerran oli. Benjaminin rauniossa kiteytyy myös Keith Jenkinsin näkemys historian ja menneisyyden perustavanlaatuisesta erosta: menneisyys on kaikki se, mikä on peruuttamattomasti poissa ja mikä tavoitetaan vain osittain ja ainoastaan historiantutkimuksen keinoin. Itse asiassa Jenkins on todennut, että menneisyys on suorastaan riippuvainen sitä tulkitsevista historioista ja historioitsijoista, joita ilman ei menneisyyttäkään enää ole.

Desmond Bellin mukaan kuvaa, pysähtynyttä valokuvaa tai elokuvaa, voidaan tarkastella hengissä selviytyneenä fragmenttina menneisyydestä. Jaan hänen käsityksensä, mutta mielestäni *Kuinka draama syntyy/Theatre* on enemmän kuin valokuva, sillä näyttelijöiden fyysisyys, heidän näyttämötilassa liikkuvat kehonsa ja äänensä tai harjoituksiin ja esityksiin liittyneet käytänteet eivät samalla tavalla välity valokuvista tai kirjallisista lähteistä. Elokuvan alkukohtauksessa näyttelijät ovat lukuharjoituksissa valkoiset kauluspaidat ja tummat puvut päällään, hyvin muodollisesti pukeutuneina. Ajankuvaa välittää myös tupakointi harjoituksissa. Näyttelijä Kaarlo Halttusella on silmälasit, jotka hän näyttämölle astuessaan laittaa taskuunsa. Näytteli-

jöiden äänenkäytön, taukojen ja painotusten kuuleminen kuvaa enemmän näyttämötilannetta kuin näytelmän tai sen suomennoksen lukeminen.

Lyhyt noin kuudentoista minuutin elokuva ei ole matka aikakoneella menneisyyteen, ei vuoteen 1954 eikä myöskään vuoteen 1957, jolloin elokuva kuvattiin. *Kuinka draama syntyy* ei ole dokumentti Pienen näyttämön kolmannelta ensi-illasta, vaan oma teoksensa, vaikka sen tekijöistä valtaosa oli mukana myös Kansallisteatterin esityksessä. Elokuvan ohjasi Jack Witikka yhdessä Sol Worthin kanssa, joka oli Helsingin yliopistossa Dokumenttielokuvan ja valokuvan Fulbright-professorina 1956–1957. Elokuvassa on sama roolimiehitys kuin vuoden 1954 esityksessä. Elokuva esittelee lyhyesti teatteriesityksen harjoitusten eri vaiheet lukuharjoituksesta näyttämöharjoituksiin keskittyen kahteen kohtaukseen, Vladimirin Estragonille kertomaan tarinaan kahdesta ryöväristä ja Pozzon ja Luckyn toiseen saapumiskohtaukseen. Elokuvassa lavastussuunnitelmia esittelee Kansallisteatterin lavastaja Pekka Heiskanen, vaikka 1954 esityksen lavasti Jack Witikka.¹

Kuinka draama syntyy/Theatre on oma itsenäinen taideteoksensa, mutta voisiko sitä hyödyntää lähteenä? Teatterihistorioitsijat käyttävät lähteinään erilaisia dokumentteja arvioiden niiden luotettavuutta ja tulkiten niiden sisältöjä myös vertaamalla eri lähteitä toisiinsa. Kysymystä elokuvan luotettavuudesta lähteenä

¹ Heiskanen lavasti 1957 ensi-iltansa saaneen Samuel Beckettin *Leikin lopun*, joka oli Witikan ohjaama.

on pohdittava, myös suhteessa siihen, ettei kyse ole dokumenttielokuvasta, vaikkei niitäkään ole tehty historioitsijoita varten. Tai jos on, kriittinen tarkastelu on erityisen tärkeää.

Ohjatussaan *Kuinka draama syntyy/Theatre* -elokuvan sen kuvaaman esityksen ohjaaja Jack Witikka oli historioitsija, joka tulkitsi elokuvalla jo kuvaushetkellä kadonnutta menneisyyttä vangiten hetkellisesti näyttelijöiden äänet, liikkeen, vuorovaikutuksen. Voidaan ajatella, että elokuva oli jo yksi tulkinta menneisyydestä ja siten sen käyttö teatterihistoriantutkimuksen lähteenä vertautuu muihin kommentaareihin, jotka ovat syntyneet esityksen tapahtuma-ajan ja siitä kirjoittavan tutkijan ajan välissä. Säilyneen elokuvan ja kadonneen teatteriesityksen suhdetta voidaan verrata restauroidun ja alkuperäisen maalauksen väliseen suhteeseen. Restauroidussa maalauksessakaan katsojan silmän ensimmäisenä tavoittama päällimmäisin siveltimenjälki ei välttämättä ole alkuperäisen teoksen maalanneen taiteilijan. Restauroinnissa näkyvät myös kullekin ajalle tyypilliset tekniikat ja keinot.

Elokuva on kuvattu kaksi ja puoli vuotta sen käsittelemien tapahtumien, lokakuussa 1954 ensi-iltansa saaneen *Huomenna hän tulee* -esityksen valmistamisen, jälkeen. Ajallinen etäisyys ja taiteellisin perustein tehty tyylilliset ratkaisut korostavat sen itsenäisyyttä taideteoksena, vaikka sitä on myös kutsuttu dokumentiksi teatteriesityksen synnystä.² Historiantutkimuksen

² Ulrika Maude on tuonut esiin elokuvanteon ja sen kuvaamien tapahtumien välisen ajallisen etäisyyden.

ja fiktion keskeinen ero menneisyyden tulkitsijana näkyy myös kerronnan muotoa määrittävissä tekijöissä, kuten Dorrit Cohn on todennut. Hänen mukaansa historiantutkijoiden tekemiä muutoksia tapahtumien ajallisessa järjestyksessä määrittävät lähdemateriaalin, aiheen ja tulkinnallisten argumenttien luonne, kun taas fiktion kirjoittajilla samoja muutoksia motivoivat esteettiset kysymykset tai rakenteelliset kokeilut. *Kuinka draama syntyy/Theatre* -elokuvassa korostuvat taiteelliset ratkaisut ja päämäärät dokumentaaristen tavoitteiden sijaan. Dramaturgia noudattaa teatteriesityksen valmistamisen tapahtumajärjestyttä, mutta monet leikkaukset, lähikuvat ja kerronnalliset keinot ovat taiteellisin perustein motivoituja ratkaisuja.

Theatre oli suunnattu kansainväliseen levitykseen. On mahdollista että se tehtiin Witikan henkilökohtaiseksi käyntikortiksi mahdollisiin kansainvälisiin ohjaajatehtäviin, hänhän oli opiskellut elokuvantekoa Iso-Britanniassa British Councilin stipendiaattina 1948–1949. Elokuvassa esitellään Pienen näyttämön teatteritekniikkaa ja sen käyttömahdollisuuksia. Tarkoituksena oli todennäköisesti myös tukea Witikan työnantajan Suomen Kansallisteatterin kansainvälisiä yhteyksiä. Elokuva osoittaa, miten tekniikaltaan moderni näyttämö Kansallisteatterilla oli käytössään ja miten uutta ohjelmistoa siellä esitettiin. Samuel Beckettin näytelmät nähtiin Kansallisteatterissa poikkeuksellisen varhain verrattuna muiden maiden kansallisteattereihin, ja *Leikin lopun* ensi-ilta 3.10.1957 oli yksi näytelmän ensimmäisistä esityksistä koko maailmassa. Suomen ja suomalaisen kulttuurin esitleminen kansainvälisissä

yhteyksissä oli Kansallisteatterissa suorastaan kansalaisvelvollisuus ja työtä maan hyväksi, kuten pääjohtaja Arvi Kivimaa oli teatterin toimintaa linjanneissa avajaispuheissaan todennut. *Theatre* liitettiin myöhemmin MoMa:n pysyvään kokoelmaan ja se voitti palkintoja Berliinin elokuvafestivaaleilla 1957 ja Cannesin elokuvafestivaaleilla 1958.

Desmond Bellin mukaan elokuva tekee tärkeää historiografista työtä horjuttamalla käsityksiä objektivisesta historiasta ja kannustamalla yleisöjään aktiivisesti kyseenalaistamaan historiantutkimuksen. Hän viittaa Jacques Rancièren käsitykseen historian poettisuudesta, kriittiseen tulkintaan historian kirjallisista käytänteistä suhteessa kulttuurituotannon laajempaan kenttään. *Kuinka draama syntyy/Theatre* osoittaa historian poettisuuden konkreettisella tavalla: se on suomalaisen 1950-luvun teatterin ainoa lähde, jossa näyttelijöiden fyysisuus, ääni ja liike voidaan nähdä näyttämöllä. Se on arvokas taltiointi, joka elollistaa kadonneen esityksen paremmin kuin esityksestä säilyneet kirjoitukset tai valokuvat, mutta samaan aikaan se on itsenäinen taideteos.

Lähdeluettelo

Bell, Desmond (2011) ”Documentary film and the poetics of history”. *Journal of Media Practice* vol. 12:1.

Benjamin, Walter (1992) *The Origin of German Tragic Drama*. Verso: London and New York.

Cohn, Dorrit (2006) *Fiktioin mieli*. Gaudeamus. Helsinki.

Jenkins, Keith (2009) *At the Limits of History*. Routledge: London and New York.

Kivimaa, Arvi (1972) *Teatterin humanismi*. Otava: Helsinki.

Maude, Ulrika (2009) ”Beckett’s Nordic Reception” Teoksessa Mark Nixon ja Matthew Feldman (toim.) *The International Reception of Samuel Beckett*. Bloomsbury Publishing: London Oxford.

Niskavuoren nuori emäntä

– poliittinen sopeutuja

Pirkko Koski

Hella Wuolijoen näytelmän *Niskavuoren nuori emäntä* (1940) päätöskohtauksessa harharetkeltään palannut nuori isäntä Juhani vakuuttaa tulleensa järkiinsä ja kamppailevansa kohti yhteistä tulevaisuutta, kunhan nuori emäntä Loviisa auttaa häntä. Loviisa lupaa, mutta hän myös sanoo puolustavansa kaikin voimin ”meille annettua elämää”. Taloon tulleet vieraat ovat siirtyneet ulos ottamaan vastaan Suomalaisen puolueen johtoa, ja Juhani lähtee vastaanottajien joukkoon. Kohtauksen lopussa Loviisa jää yksin näyttämölle:

(Seisoo keskellä huonetta.) Suuri Jumala taivaassa, anna minulle rakkautta... (Lyö kätensä kasvojen eteen, pelästyneenä, hiljaa.) Anna minullekin rakkautta, anna minulle rakkautta!”

(Ulkoa kuuluu huuto: ”Loviisa.” Sitten hurrataan kaukaa. LOVIISA sipaisee silmiään, mutta suoristautuu äkkiä.)

Väliverho.

Hella Wuolijoki on kirjoittanut 1800-luvun Hämeeseen sijoittuvaan näytelmäänsä itselleen tyypillisen kaksijakoisen juonen, jossa rakkaus ja aate kulkevat rinnan ja usein edellyttävät valintaa. Juhani jättää rakkaussuhteensa keskittyäkseen kansalliseen rakennustyöhön. Loviisa jakaa samat ihanteet ja tukeutuu velvollisuuksiin; avoimeksi jää tunnesuhde Juhanin kanssa. Aatteita ja rakkautta ei voi erottaa toisistaan, vaikka ne ovat draaman vastavoimia. Yleisö lukee esityksiä tarinan maailman lisäksi oman aikansa kokemukset taustana, ja ohjaaja päättää, mitä loppu lupaa: saako Loviisa rakkauttakin, riittääkö hänelle kansallinen sivistystaistelu. Vai kasvaako hän jo kohti edellisen *Niskavuoren leipä* -näytelmän omaisuuttaan puolustavan Vanhan emännän hahmoa, kuten Wuolijoki joskus perusteli henkilöänsä? Tulkintojen ratkaisujen rinnalla näytelmä kuljettaa mukanaan omaa synty- ja esityshistoriaansa.

Välirauhan aikana valmistunut *Niskavuoren nuori emäntä* on kolmas Niskavuori-sarjan näytelmä, vaikkakin tarinan ajassa puoli vuosisataa kahta muuta aikaisempi. Se kantaesitettiin marraskuussa 1940 Suomen Kansallisteatterissa, ja kaksi päivää myöhemmin oli näytelmän ensi-ilta Tampereen Työväen Teatterissa. Ennen jatkosodan syttymistä sitä esitettiin yhdeksässä suomenkielisessä teatterissa ja Svenska Teaternissa. Jatkosodan aikainen vangitseminen ja tuomio valtiopetoksesta johtivat Hella Wuolijoen kaikkien näytelmien vieroksuntaan, eikä siltä säästynyt edes tämä koko tuotannon kenties kansallishenkisin teos. Sodan aikana uusia ensi-iltoja ei ollut lainkaan, ja rauhaa seu-

ranneen kymmenen vuoden aikana *Niskavuoren nuori emäntä* nähtiin vain muutamassa teatterissa. Elokuva-toteutus *Lovisa* valmistui kuitenkin vuonna 1946, kun näytelmä oli lähes kokonaan kadonnut teattereista. Elokuva siis hyväksyttiin, vaikka suosiota teattereissa koetteli suuresti kirjailijan sodanaikainen vangitseminen sekä sen jälkeen alkanut näkyvyys politiikan vasemmalla laidalla ja kiisteltynä Yleisradion pääjohtajana. 1950-luvun loppupuolella – kun Wuolijoen tuuliset vuodet Yleisradiossakin olivat takana – näytelmät palasivat teattereihin ja *Niskavuoren nuori emäntä* -näytelmällä oli 1–2 vuosittaista ensi-iltaa eri puolilla Suomea. Vuoden 2016 loppuun mennessä eri tulkintoja on ollut kaikkiaan 56. TV- ja radiotulkintoja on myös ollut lukuisia.

Alkuvaihe on kiinnostava. Mikä teki elokuvasta mahdollisen ja suositunkin samaan aikaan kun teatterit hyvin alkaneen käynnistymisen jälkeen siirtyivät vieroksumaan Wuolijoen näytelmiä? Ensimmäistä Niskavuori-näytelmää oli paheksuttu aviopetoksen hyväksynnän johdosta, mutta tässä näytelmässä sankari palasi vaimonsa luo ja syytä on etsittävä muualta. Tarkastellessaan elokuvan suhdetta muihin taiteisiin ja myös teatteriin Henry Bacon on osoittanut eroja, jotka omalta osaltaan voivat vastata kysymykseen. Hänen teatterinomaisuuden ja elokuvanomaisuuden vertailussaan nousevat tässä tapauksessa erityisesti esiin ilmaisun keskipakoisuuden ja keskittämisen väliset erot sekä tapa kuvata tilaa. Maiseman funktio ja asema vaihtelevat lajista riippuen. Erot heijastavat taiteiden ominaispiirteiden lisäksi yleisempiä kulttuurisia merki-

tyksiä. *Niskavuoren nuori emäntä* näyttää taipuvan hyvin ilmaisuvälineen ja yhteiskunnallisen kontekstin vaatimiin näkökulman vaihteluihin – kuten sen kirjoittajakin.

Näytelmän synty ja ensimmäiset teatteritulkinnat sijoittuvat poikkeukselliseen aikaan. Ensiesitysten yksityiskohtiin on mahdoton palata, mutta yleiskuva niistä muodostaa taustan kahdelle myöhemmälle tulkinnalle: vuoden 1946 elokuvan ja Raija-Sinikka Rantalán vuonna 1987 ohjaaman Lahden kaupunginteatterin esityksen (videointi) tarkastelulle. Teatteriesityksen tallenne ei mahdollista elokuvan tavoin alkuperäistä katsojakokemusta, mutta sen pohjalta on mahdollista tarkastella temaattisten valintojen toteutusta ja verrata näytelmän tulkintamahdollisuuksien laajuutta elokuvan ratkaisuihin.

Anu Koivunen on kiinnittänyt huomiota Niska-vuori-elokuvien kansalliseen leimaan. Autenttisuuteen liittyi säröjä, ikään kuin hämäläistä elämää olisi kuvattu kaupunkilaisen silmin. Rinnakkaisuus ja ristiriita näkyvät myös 1930-luvun teatteritoteutusten yhteydessä: maaseudun arvostus oli korkealla, mutta näytelmien yleisö asui kaupungeissa ja kohtasi kuvauksessa nostalgiaa, omat maalaiset juurensa. Hella Wuolijoki katsoi myös oman virolaisen sukunsa ja Wuolijoen suvun kansallismieliseen historiaan. Kirjailijalle 1800-luvun loppu, näytelmän ideologinen ilmasto, oli oman kansallisen heräämisen aikaa. Lisäksi näytelmä todistaa Wuolijoen omasta asiantuntemuksesta Marlebäckin kartanon omistajana. 1930-luvun kantaesitysten ohjaaja Eino Salmelainen totesi, että Wuolijoki viljeli maata

suomalaisen näytelmäkirjallisuuden hyväksi. Talvisodan jälkeisessä maailmassa *Niskavuoren nuori emäntä* oli menneen elämänmuodon kuvauksena arvattavasti saanut lisää voimaa siirtolaisuudesta ja kansallisesta yhteishengestä.

Ensimmäiset tulkinnat Suomen Kansallisteatterissa ja Tampereen Työväen Teatterissa heijastivat esitystajan henkeä. Edellisen tulkinnan ohjasi teatterin johtaja Eino Kalima ja miespääosaan oli valittu Wuolijoen ikätoveri, sankarirooleissaan ansioitunut ja elokuvan varhaisvuosina muissakin Pohjoismaissa tunnettu Urho Somersalmi, teatterin historioitsijan Rafael Koskimiehen mukaan ”mies sekä vahvaa että heikkoa lajia”. Erityisen onnistuneena pidettiin Loviisan tulkintaa, josta vastasi Somersalmea merkittävästi nuorempi ja tunnevoimaisista naisosista kiitosta saanut Kaisu Leppänen. Esitys menestyi keskimääräistä paremmin, vaikka loppu jäi irralliseksi ja sovinnaiseksi. Pakolaismatkallaan Suomessa ollut Bertolt Brecht näki esityksen ja katsoi sosiaalisten rakenteiden jääneen näytelmän naturalistisessa tyylissä taustaksi. Hän ei luonnollisesti ymmärtänyt kieltä, mutta toteuttajiin liittyvät mielikuvat tukevat ajatusta; näyttelijävalinnat viittaavat pikemmin tähteyden kuin yhteiskunnallisen tilanteen tai ensemblen korostumiseen. Tampereen Työväen Teatterin esitys puolestaan oli Panu Rajalan historian mukaan ”tasapainoinen ja vahva Hämeen suomalaiskansallisen hengen ylistys”. Näytelmän ohjaaja Edvin Laine tulkitsi Juhania rakentamalla rehdin miehen, joka tunnusti virheensä salailematta. Elna Hellman oli yleisön suosikki mutta ei riittävän vahva Loviisan tul-

kiksi. Kummankin esityksen arviot kertovat 1800-luvun lopun kansallista heräämistä kuvaavan näytelmän säröttömästä sopeutumisesta talvisodan jälkeiseen yhteiskuntaan.

Omalla tavallaan ajasta kertoo myös Svenska Teaternin ensi-ilta. Loviisaa tulkitsi nuori Märta Laurent, jonka puoliso oli kuollut talvisodassa. Hella Wuolijoki oli kutsunut ensi-iltaan Neuvostoliiton lähettilään, joka puolestaan lähetti esiintyjille loppukitoksiin kukkia. Näyttelijöiden kerrotaan polkeneen lähettilään kukat jalkoihinsa.

Egil Törnqvist on tutkiessaan Henrik Ibsenin *Nukkekodin* eri tulkintaversioita pohtinut loppukohtauksen esittämistapaa näyttämötoteutuksissa, elokuvissa ja televisiotuotannoissa. Näytelmän päätöskohtauksessa Nora sanoo, että vain ”kaikkein ihmeellisin” tapahtuma voisi poistaa hänen ja Helmerin vierauden, mutta hän ei usko ihmeeseen. Kohtaus päättyy repliikkiin siitä mitä ”ihmeellinen” olisi: ”että yhdyselämästä meidän välillämme tulisi avioliitto. Hyvästi.” Vähän myöhemmin parenteesin mukaan ovi alhaalla ”kumahtaa kiinni”. Törnqvistin analyyseissa tulkintojen erilaiset valinnat olivat syntyneet muun muassa näyttelijäpersoonien vaikutuksesta ja visuaalisin ratkaisuin. Kohteena olleiden teatteriesitysten keinot erosivat elokuva- ja televisiotuotannoista, mutta vertailulle löytyi myös yhteistä pohjaa, erityisesti viimeisen parenteesin toteutuksen tai toteutumattomuuden sekä Noran toiminnan perustelujen osalta. Loviisan loppurepliikit voi nähdä samassa valossa. Hänen avioliitostaan puuttuu jotain mikä on annettu toiselle, Mal-

viinalle, mutta siinä on sisältöä jota tuo toinen ei voi saavuttaa. Esityksestä riippuu, millä keinoilla tavoitellaan yleisön ymmärrystä ja hyväksyntää teoksen maailmalle. Miten aate ja yksilön tunteet heijastuvat loppukohtauksessa? ”Kumahtaako ovi kiinni”, kuten *Nukkekodin* Noran lähdössä? Elokuva ja teatteriesityksen tallenne näyttävät kaksi erilaista ja eriaikaista ratkaisua.

Vuoden 1946 elokuvan loppukohtaus edustaa monin tavoin sitä mikä Baconin mukaan on perinteistä. Näkymä avartuu sulkeutumisen sijaan. Sisätiloista siirrytään pihamaalle, maisema korostuu ja sanojen sijasta elokuva päättyy kuviin. Toteutuksen sisältö on kantaesitysten tapaan ideologisesti moitteeton, sodanjälkeiseen poliittiseen jännitteeseen verrattuna miltei nostalginen. Näyttelijät ovat kansallisesti tunnettuja: moneen taipuva hurmaava sankari Tauno Palo ja sisäistä valaistumista edustava ”suomalainen nainen” Emma Väänänen; aihe jota Anu Koivunen on analysoinut tarkkaan Niskavuori-elokuvia koskevassa tutkimuksessaan. Väänänen näyttää Loviisan sisäisen kasvun ja kypsymisen. Elokuvallinen loppu mahdollistaa uskon yhteisen tulevaisuuden mahdollisuuteen suomalaisessa talonpoikaisyhteisössä, vaikkakin Loviisa on jo alkamassa matkaansa aikaisempien näytelmien ”monumentiksi”. Toteutuksessa voi nähdä kantaesitysten tapaan talvisodan henkeä mutta myös elokuvan valmistumisajan nostalgiaa: Karjalaan ja muualle jääneitä pihoja? Elokuvakerronnan maisemallinen realismi etäännyttää valmistumisajan poliittisen kontekstin ristiriidoista.

Lahden kaupunginteatterin esitys oli osa Niska-vuori-tulkintojen sarjaa ja on siksi mahdollista nähdä tietoisena aloituspisteenä Loviisan myöhemmille vaiheille. Loppu oli teatterinomainen ja elokuvalla lähes vastakkainen, vaikka myös omassa lajissaan realismia. Esitys ja erityisesti Loviisaa esittänyt Ulla Reinikainen edustivat Rantalan ohjauksille ominaista näyttelijälähtöistä psykofyysistä tunnetilojen tulkintaa. Fiktiivistä tilaa oli rakennettu yksittäisin esinein ja rakentein, jotka saivat ajoittain mielentilaa ilmaisevia merkityksiä. Näyttämön jakoi poikittaissuunnassa kotikutoisten mattojen rivi. Sen edessä oli juonen edellyttämä sisätila, kun taas mattorivin takainen ”toinen” tila muuntui toiminnan ja valojen vaikutuksesta ulkomaailmaksi, metsäksi, pihaksi ja mielenmaisemaksikin. Esityksen lopussa Loviisa jäi näyttämölle yksin, kokosi kämmennelleen kahvikupin sirpaleita ja lausui viimeiset repliikit kyykyssä, katse ylöspäin. Realismi kääntyi tragediaksi, ja oli selvää, että loppureplikkien toivomukseen rakkaudesta ei tulisi vastausta. Jääväämättömyyttä vahvisti *Niskavuoren naisten* Vanhan Loviisa-emännän repliikeistä poimittu ulkoa kuulunut raamatunlause näyttelijäryhmän kuiskaamana: ”suuret vedet eivät voi rakkautta tukahduttaa, eivätkä virrat sammuttaa.”

Näytelmän *Niskavuoren nuori emäntä* vaiheet kertovat esittävien taiteiden yleisösuhteesta sekä tarpeesta sitoa tarina esitysaikaan ja katsojien taipumuksesta tulkita niin tekijöiden intentioista riippumattakin. Helja Wuolijoen realismi on mukautuvuudessaan erityistä, ja kuten klassikonäytelmät usein, se kulkee populaarin taiteen lähimaastossa. Rakkauden ja ideologian

sekoittaminen voidaan kokea ongelmaksi, mutta kun taustana on Wuolijoen vahva ote elävään elämään, runsaudesta avautuu näkökulmia eri aikojen ja lajien tulkitsijoille.

Lähdeluettelo

Tervapää, Juhani [Hella Wuolijoki] (1940) *Niskavuoden nuori emäntä*. Porvoo – Helsinki: WSOY.

Niskavuoren nuori emäntä. Lahden kaupunginteatteri 1987. Videotallenne. Teatterimuseon arkisto.

Bacon, Henry (2005) *Seitsemän taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Ibsen, Henrik (1962) *Valitut draamat IV*. Porvoo – Helsinki: WSOY.

Koivunen, Anu (2003) *Performative Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Koski, Pirkko (2000) *Kaikessa mukana. Hella Wuolijoki ja hänen näytelmänsä*. Helsinki: Otava.

Koskimies, Rafael (1972) *Suomen Kansallisteatteri II. 1917–1950*. Helsinki: Otava.

Rajala, Panu (1995) *Titaanien teatteri. Tampereen Työväen Teatteri 1918–1964*. Tampere: Tampereen Työväen Teatteri oy.

Törnqvist, Egil (1995) *Ibsen. A Doll's House*. Cambridge, New York & Melbourne: Cambridge University Press.

Akira Kurosawa ja Japanin perinteinen teatteri

Eija Niskanen

Akira Kurosawan elokuvista useat ammentavat Japanin perinteisistä teatteritaiteen muodoista, joita ovat esimerkiksi kabuki, no ja kyogen. Kurosawa käytti näitä teatteritaiteen vaikutteita adaptoidessaan länsimaisen teatteritaiteen klassikkoa, William Shakespearea japanilaiseen kulttuuripiiriin. Kurosawan tapaa yhdistää elokuvan ja teatterin ilmaisukeinoja historiallisissa jidai-geki-elokuvissaan ja rekonstruoida näitä keinoja voi kutsua jopa dialektiseksi. Kurosawa on ottanut vaikutteita myös Ser-



Photo by Shinsuke Yasui, 30th
Tokyo International Film Festival.

gei Eisensteiniltä, joka ihastui Moskovassa vierailleen kabuki-teatterin ei-illuusiomaiseen, eri ilmaisukeinoja kontrastoivaan ilmaisuun.

Teatterin ja elokuvan historiallinen yhteys

Japanilainen elokuva on ammentanut paljon vaikutteita maansa teatterista ja sen eri koulukunnista. Varhainen japanilainen elokuva oli pitkälti kabuki-tarinoiden filmaamista, ja pääosissakin oli useimmiten kabuki-näyttelijä. Esimerkiksi Onoe Matsunosuke, entinen kabuki-tähti, esiintyi 1910-luvulla liki tuhannessa elokuvassa. Nykyisinkin Shochiku, yksi Japanin perinteisistä elokuvastudioista, omistaa Tokion tunnetuimman kabuki-teatterin, jonka nimi on Ginza Kabuki-za. Shochiku perustettiin 1895, elokuvan syntyvuonna, tuottamaan kabuki-esityksiä. Yhtiö laajensi pian kabuki-tuotannoista no-teatteriin ja nukketeatteri bunrakuun, sekä lisäsi repertuaariin länsimaisesta teatterista vaikutteita saaneen ja nykyaikaisista aiheista ammentavan teatterimuodon nimeltä shimpa. Kabuki-zassa on Tokion kansainvälisten elokuvafestivaalien aikana elokuvaklassikoiden esityksiä, joita selostaa Japanin varhaisen elokuvan tapaan kertoja eli benshi. Benshi-käytäntö taas on jatkoa kabukin ja bunraku-nukketeatterin lauletulle kertojanäänelle.

Shochiku ei vuonna 1920 elokuvatuotantoon siirtyessään kuitenkaan nojautunut maan perinteiseen teatteriestetiikkaan ja sen konventioihin. Se oli Japanin ensimmäinen elokuvastudio, joka hylkäsi onnagatan

eli naisten rooleihin erikoistuneiden miesnäyttelijöiden käytön – joka oli ollut yleistä sekä kabuki-perusteisissa historiallisissa elokuvissa (chanbara) että shimpa-pohjaisissa nykyaikaistarinoissa – ja siirtyi naisnäyttelijöiden palkkaamiseen studiolle.

Kabuki-teatteria hyödyntävää elokuvaa tuotti Nikkatsu. Ensimmäisissä chanbara-elokuvissa, eli niin sanotuissa samurailokuvissa käytettiin suoraan kabuki-näytelmiä. Pääosan näytteli tunnettu kabuki-tähti hyvin kabukinomaiseen näyttelemistyyliin ja kuvaustapa oli teatterinomainen, toiselta sivulta liikkumattomalla kameralla kuvattu, vaikka mukana oli myös leikkauksia lähikuviin. Syntyi jidaigeki, tai alkuaikoina kyogeki, japanilainen elokuvakategoria, jonka tarinat sijoittuvat aikaan ennen Meiji-vallankumousta (1868). Kyseessä on lajityyppi, jota lännessä kutsutaan samurailokuvaksi, vaikka sen puitteissa voi käsitellä mitä tahansa historiallista aihetta. Jako historiallisiin ja nykyaikaistarinoihin on siis teatterista elokuva-alalle siirtynyt kategorisointi.

Kurosawa ja perinteinen teatteri

Akira Kurosawa alkoi tehdä elokuvia toisen maailmansodan aikana Toho-studiolla, edeten apulaisohjaajasta ohjaajaksi. Japanin hävittyä sodan, hän alkoi kuvata elokuvaansa *Miehet jotka astuvat tiikerin hännälle* (*Tora no o o fumu otokotachi*, 1945, levitykseen 1952). Tarina sijoittuu Heian-ajalle sisällissotien aikaan: Yoshitsune, kuten useimmat kabuki-näytelmien pää



Kuva: *Miehet jotka astuvat tiikerin hännälle*. Kuvakaappaus DVD:ltä.

henkilöt, on todellinen historiallinen kenraali. Hän joutuu pakenemaan veljeään Yoritomoa, joka epäilee häntä keinottelusta itseään vastaan. Yoshitomolla on mukanaan vasallinsa ja legendaarinen soturi Benkei, jotka kaikki ovat naamioituneet vuoristopapeiksi. Heidän on päästävä läpi Yoritomon rajatarkastuksesta.

Kurosawa lisäsi klassiseen tarinaan koomisen hahmon, kantajan, jota näytteli tunnettu koomikko Enoken. Elokuvan musiikkina on niin klassista nomausiikkia, kabuki-musiikkia kuin länsimaista orkesterimusiikkiakin. Yhdysvaltain laivaston sotakuvaajana toiminut John Ford rantautui amerikkalaisten miehitysjoukkojen mukana Japaniin ja muistelee myöhemmin seuranneensa sillalta nuorta japanilaisohjaajaa, joka ohjasi elokuvaa joen partaalla. Ohjaajamestarit tapasivat vuosikymmeniä myöhemmin elokuvafestivaaleilla. Elokuvan kohtaloksi jäi juuttua amerikkalaismiehittäjien sensuuriin: he pitivät elokuvaa liiaksi feodaalisia arvoja promotoivana, vaikka esimerkiksi Mit-

suhiro Yoshimoto on tulkinnut sen no-kabuki-jidaigeki-vaikutteiden dekonstruktioksi

Kurosawan maailmanmaineeseen lanseerannut, Venetsia-palkittu *Rashomon* (1950) on paikoitellen teatterinomainen, mutta perinteisen no-teatterin sijaan vaikutteet tulevat shingekistä, Japanin modernista teatterista. Vaikutteet näkyvät Donald Richien mukaan muun muassa pelkistetyssä lavasteratkaisussa ja naturalistisessa näyttelemistyyliässä. Suorin yhteys teatterin maailmaan on kuitenkin syntynyt jälkikäteen: Akutagawan alkuperäisnovellit, *Rashomon* ja *Metsikössä*, on Kurosawan elokuvaversio innoittamana tulkittu lukemattomia kertoja teatterilavalla ympäri maailmaa. Esimerkkinä toiminee palestiinalaisen AlKasaba-teatteriryhmän vuonna 2014 Tokiossa tekemä versio, joka sijoittaa *Rashomonin* tapahtumat Palestiinan Länsirannalle, Israel–Palestiina-konfliktin keskelle.

Seittien linna (*Kumonosujo*, 1957) perustuu Shakespearen *Macbethiin*, ja sitä pidetään usein parhaana *Macbeth*-filmatisointina. Kenraalit Washizu ja Miki eksyvät metsään ja kohtaavat noidan, joka ennustaa Washizun saavan ensin suunnattomia taisteluvoittoja, mutta lopulta Mikin pojan perivän valtakunnan. Kurosawan neroutta on se, miten hän on kuvallistanut Shakespearen sanan: *Seittien linnassa* vallitsevat sade, tuuli, sumu, kuvauspaikka Fuji-vuoren rinteiden musta laava ja tuhkaa ja lopulta sumun keskellä liikkuva metsä. Kurosawa ei käytä juurikaan lähikuvia, mikä korostaa elokuvan teatterinomaisuutta. Lisäksi hän käyttää jo *Seitsemässä samuraisissa* kehittelemäänsä monikamerakuvaustekniikkaa, joka sallii näyttelijöiden näytellä pi-

dempään jatkumona teatterilavan tyyliin. Kuoro, joka aloittaa ja lopettaa elokuvan, on suoraan no-teatterista, ja tuopa Kurosawa elokuvansa diegeettisen maailman sisälle no-teatteriesityksen, jonka aikana tapettu Miki ilmestyy Washizulle. Kurosawa sanoi halunneensa käyttää *Seittien linnassa* no-näyttelijöiden tapaa liikkua tilassa, heidän tapaansa kävellä painopiste alhaalla. Isuzu Yamada kävelee Asajin (Lady Macbeth) roolissa kantapää edellä no-näyttelijöiden tyyliin, ja hänen liikkumattomat kasvonsa ovat kuin no-naamioita vaihtuen arvokkaan naisen naamioista hulluksi tulleen naamioiksi. Noidan kasvot taas jäljittelevät no-teatterin kummituksen maskia, ja hänen käheä, matala, ei-draamaattinen äänensä jäljittelee no-puhetyyliä. Näyttelijöiden puheessa ja liikkeissä on paljon no-teatterin rituaalinomaista, formaalista tyyliä, poikkeuksena Washizun hahmo, joka ilmentää näyttelijä Toshiro Mifunen rajua tapaa liikkua kaikissa rooleissaan. Kurosawa oli tutkinut Japanin Shakespeareksi luonnehditun no-käsikirjoittaja Zeamin kirjoituksia, joissa tämä teoretisoi oikeaa no-näyttelemistekniikkaa: siinä vastakkaiset elementit, nopea ja hidas liike täydentävät ja kontrastoivat toisiaan.

Myöhemmät värielokuvat *Kagemusha* (1980) ja *Ran* (1985) ammentavat jälleen no-teatterin hitaasta näyttelijäilmaisesta ja pelkistetyistä lavastuksesta sekä monikamerakuvauksen sallimasta näyttelijäntyöstä. *Kagemusha* perustuu historiallisiin hahmoihin, joiden varaan Kurosawa on käsikirjoittanut fiktiivisen tarinan Takeda Shingenin (1521–1573) varjosta eli tuplaajasta, joka Takedan kaaduttua taistelussa joutuu ottamaan hallitsi-

jan tehtävät käsiinsä. Illuusion ja todellisuuden vuoro-vaikutusta kuvaava elokuva käyttää hitaissa sisäkohtauksissa teatterinomaista kuvaus- ja näyttelemistyyliä, kun taas taistelukohtaukset ovat dynaamisen liikkuvia. Ehkäpä tämä suorastaan eisensteiniläinen vastakkaisuus sai Donald Richien pitämään *Kagemushaa* oopperamaisena.

Kurosawan toinen Shakespeare-filmatisointi *Ran* perustuu *Kuningas Leariin*. Hallitsijan ja hänen kolmen poikansa (Shakespearella he ovat tyttäriä) suhde on jälleen mestarillisesti siirretty Japanin historiaan. Näyttelijöiden ryhmitys kuvatilaan noudattaa no-teatterin symmetriaa. Etenkin Lear-hahmon, ruhtinas Ichimonji Hidetoran, ja hänen narrinsa vaelluksessa on no'maista kohtalonomaisuutta. Hidetoran kasvojen meikkaus muuttuu sitä naamiomaisemmaksi mitä pidemmälle hän vaelluksessaan ja hulluudessaan etenee. *Ranin* hovinarri Kyoamin esiintyminen taas noudattaa kyogen-esitystyiliä – kyogen on no-esityksissä eri näyttelijöiden välissä esitettävä lyhyempi, komediallinen esitys.



Kuva: Aloituskohtaus elokuvasta *Ran*. Kuvakaappaus DVD:ltä.

Kyoamin eläinfaabeliin puettu allegoria Hidetoran hupsuudesta osuu oikeaan. *Ranin* upea puvustus kommentoi no-puvustusta, samoin kuin Tsurumarun hui-lunsoitto. No- ja kabuki-teattereiden näyttelijäkonvention, jossa miehet esittävät myös naisten roolit, kommentiksi voinee tulkita sen, että Kurosawa valitsi narin rooliin transseksuaalin rooleistaan tunnetun LGBT-näyttelijä Peterin.

Kurosawa ja perinne?

Kurosawa-tutkijoiden mielipide ohjaajan ja perinteisen teatterin yhteydestä vaihtelee. Kurosawasta ensimmäisinä englanniksi kirjoittaneet Joseph Anderson ja Donald Richie näkevät Kurosawan sodanjälkeisen humanismin ja individualismin edustajana, eivätkä katso hänen saaneen juurikaan vaikutteita japanilaisesta teatteritaiteesta. Sen jälkeen useat kirjoittajat ovat listanneet Kurosawan elokuvista löytyviä visuaalisuuden ja näyttelijätyön yhteyksiä perinteisiin taiteisiin, joita ovat esimerkiksi no ja sumi-e-tussipiirustus. Näiden kytkösten merkityksestä ollaan kuitenkin eri mieltä. Stephen Prince laittaa eniten arvoa Kurosawan yhteiskuntakriittisille, sankarillisille elokuville, eikä siten tutki tarkemmin tiettyjen elokuvien yhteyksiä Japanin perinteisiin taiteisiin.

Noel Burchin asenne taas lähtee hänen agendastaan löytää vastakohtia Hollywood-elokuvan kerrontakeinonsa kätkevälle elokuvalle. Yhden sellaisen hän löytää Japanista. Burchin mukaan perinteisen japanilai-

sen taiteen ja teatterin kerronta, joka näyttää kerrontatapansa ja asettaa useita elementtejä vastakkain muodostaen näin uusia merkityksiä, jatkuu etenkin sotaa edeltävässä elokuvassa. Burch ylistääkin täten Kurosawan formalistisimpia elokuvia.

Kaikkia edellisiä puolestaan kritisoi Mitsuhiro Yoshimoto, joka näkee useissa Kurosawan elokuvissa tietoisien pyrkimyksen dekonstruoida niin elokuvatraditioita kuin niiden tapaa käyttää klassisia teatteriesityskertomuksia. Niinpä Yoshimoto näkeekin elokuvan *Miehet jotka astuvat tiikerin hännälle* yrityksenä sekä tehdä uudenlaista jidaigeki-elokuvaa että palata suosittuun *Kanjinchō*-kabukin alkuperäisille no-juurille. Yoshimotolle no onkin Kurosawan varsinainen teatterillinen vaikutteiden antaja. Samallaokuva on Kurosawan kommentti *Kanjinchōn* ohella toiseen huipputuosittuun, satakunta kertaa filmattuun klassikkotarinan *Chushingura*, jonka keskeisiä kohtauksia Kurosawa ujuttaa elokuvaansa, mutta ei *Chushinguran* feodaalisessa hengessä. Elokuvan ”feodalistisia arvoja ylistävänä” kieltäneiltä amerikkalaismiehittäjiltä puuttuikin taito tulkita elokuvaa sen komentoimaa kulttuuritaustaa vasten.

Lähdekirjallisuus

Anderson Joseph L. ja Richie Donald (1982) *The Japanese Film. Art and Industry*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Burch, Noel (1979) *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press.

Eisenstein, Sergei (1978) *Elokuvan muoto*. Helsinki: Love kirjat.

Niskanen Eija (1990) *Näkemisen teema Akira Kurosawan elokuviassa*. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

Prince Stephen (1990) *The Warrior's Camera*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Richie, Donald (1965/1996). *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Yoshimoto Mitsuhiro (2000) *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*. Durham, NC: Duke University Press.

Kultakauden tuntumassa

Kultakaudesta kultakauteen

Kimmo Laine

On oikeastaan yllättävää, kuinka vähän Suomen kuvataiteen niin sanottu kultakausi näkyy näytelmäelokuvi-
en aiheissa. Säveltäjät (*Sibelius*, 2003) ja kirjailijat (*Ru-
noilija ja muusa* eli Eino Leino ja L. Onerva, 1978) ovat
löytäneet tiensä elämäkertaelokuvaan, ja Sibeliuksen
musiikki soi lukuisissa elokuvissa. Kuvataiteilijat ovat
kuitenkin yleensä saaneet tyytyä sivurooleihin säveltäji-
en ja kirjailijoiden boheemeina kanssajuhlina. Yleis-
linjasta poikkeaa hauska *Katupeilin takana* (1949),
jonka pienessä episodissa Axel Gallén (Tarmo Manni)
suunnittelee Jean Sibeliuksen kanssa Kalevala-aiheista
tableau vivant -kuvaelmaa ylioppilaiden hyväntekeväi-
syjuhliin. Albert Edelfeltin ja hänen mallinsa ro-
manssia kuvaava, televisioon tehty *Virginie* (2009)
lienee silti toistaiseksi ainoa varsinainen kultakauden
kuvataiteeseen keskittyvä näytelmäelokuva.

Entä olisiko kultakauden kuvataide vaikuttanut
elokuvien visuaaliseen ilmeeseen? Tiedetäänhän, että
elokuvantekijät, kuvaajat ennen kaikkea, ovat varhai-

sen elokuvan ajoista lähtien opiskelleet kompositioita ja valon käyttöä nimenomaan maalaustaiteen avulla. Tässäkään mielessä vaikutussuhde ei tunnu ainakaan aivan välittömältä: esimerkiksi kuvaaja Esko Töyrin *Vanhat kameramiehet* -haastattelukirjan perusteella keskeinen valaisuoppi omaksuttiin – kuten muissakin läntisissä elokuvamaissa – Rembrandtilta pikemmin kuin kansallisesta taiteesta.

Yksittäisiä poikkeuksia sentään on. Ensinnäkin muutamat, ennen kaikkea kansallisesti latautuneet kultakauden taideteokset näkyvät merkityksellisellä tavalla monessa historiallisessa elokuvassa aivan kirjaimellisesti teoksina. Esimerkiksi *Helmikuun manifestissa* (1939) juonitellaan venäläisiä vastaan Edelfeltin *Maa-berran* (1899) valvovien silmien alla, levitetään maanalaisesti Eetu Iston *Hyökkäyksen* (1899) jäljennöksiä ja suunnitellaan Suomen tulevaisuutta Robert Stigellin *Haaksirikkoisten patsaan* (1898) juurella. Tällaiset visuaaliset intertekstit kuuluvat tyypillisesti sellaisiin kaikkein tunnetuimpiin kansallisiin teoksiin, joita Tuula Karjalainen kutsuu kantakuviksi, yhteisen kuvallisen muistin latautuneiksi ilmentymiksi.

Toiseksi muutamat yksittäiset elokuvat ovat innoittuneet tietyistä teoksista. Riikka Pennanen on tunnistanut Teuvo Puron *Anna-Liisan* (1922) monelle kohtaaukselle visuaaliset esikuvat Edelfeltin ja Gallénin taiteesta. Henry Bacon nostaa *Seitsemäs taide* -kirjassaan esille kiinnostavan tapauksen: ranskalainen taiteilija Laurent Fievet on löytänyt Alfred Hitchcockin *Lintujen* (1963) päähenkilön Melanien (Tippi Hedren) ja Helene Schjerfbeckin omienkuvien väliltä hämmentä-

vää yhdennäköisyyttä. Lienee mahdoton osoittaa, onko tässä tapauksessa kyse varsinaisesta suorasta vaikutussuhteesta vai välillisestä tai jopa satunnaisesta paralleelista, mutta Fievet'n taiteellinen tulkinta aiheesta on yhtä kaikki kiehtova. Selvempiäkin tapauksia löytyy: ”Kalevala-elokuvassa” *Häidenvietto Karjalan runomailla* (1921) on lyhyt, varsinaisesta hääteemasta irrallinen, kaskenpolttoa esittelevä epilogi, joka ottaa ilmiselvän mallin – niin dokumenttielokuva kuin onkin – ikonisimmasta kaskenpolttokuvasta eli Eero Järnefeltin maalauksesta *Raatajat rahanalaiset* (1893). Neuvostoliittolais-suomalainen yhteistuotanto *Sampo* (1959) puolestaan mukailee joidenkin kohtausten värit ja komposition suoraan Gallénin Kalevala-maalauksista kuten *Sammon taonta* (1893) ja *Ilmarinen kyntää kyisen pellon* (1900). John W. Bruniuksen ruotsalainen *Vänrikki Stoolin tarinat* -filmatisointi (1926) taas rakentaa täysin tietoisesti koko visuaalisen ilmeensä Edelfeltin vuosina 1898–1900 julkaistun piirroskuvituksen varaan.

Kultakauden kolmas vaikutusmuoto on välillisempi mutta lopulta sittenkin ehkä kaikkein merkittävin. Vaikka Rembrandt olisikin opettanut elokuvantekijöitä sommittelemaan ja valaisemaan sisäkohtaukset, skandinaavisen elokuvan omaperäisin anti, tapa kuvata luontoa ja sijoittaa ihmiset maisemaan, on velkaa juuri kansallisromantiikalle ja sen rinnakkaisilmiöille. Ja kyse on silloin paljon enemmän kuin vain kyvystä hyödyntää avaria, jylhiä, asumattomia ja muun maailman silmissä epäilemättä eksoottisia näkymiä.

1910- ja 1920-lukujen aikalaisymmärryksessä luonnon ja maiseman merkitys skandinaavisen elokuvan menestykselle oli kiistämätön mutta ristiriitainen asia. Varsinkin ruotsalaisen elokuvan niin sanotun kultakauden (n. 1917–1924) erityisyyttä selitettiin sekä silloin että myöhemmin paljolti meri-, vaara-, viljely- ja jokimaisemien luovalla käytöllä. Ruotsalaisen tuotannon katsottiin puolestaan innoittaneen naapurimaiden Norjan ja Suomen elokuvaa samoille linjoille. Toisaalta tämä ruotsalaisen kultakauden perintö saatettiin Suomessa jo 1920-luvulla nähdä kaksiteräisenä miekana: luonto- ja talonpoikaiskuvauksissa oli ruotsalaisen kultakauden valtti mutta samalla myös painolasti. Esimerkiksi Roland af Hällström katsoi ruotsalaisten talonpoikaiskuvausten – etenkin Selma Lagerlöf -filmatisoitien – muuttuneen muutamassa vuodessa itsetarkoituksellisiksi. Se mikä maisemassa oli aluksi ollut jylhää ja merkityksellistä oli nyt museaalista ja kiiltokuvamaista, ja tämä kiiltokuvamaisuus olisi af Hällströmin mielestä suomalaisen elokuvan onnistuttava karistamaan yltään.

Mutta mikä oli ero kiiltokuvamaisen kauniin ja aidosti merkityksellisen luontokuvan välillä? Ehkä juuri tämä kysymys johdattaa takaisin maalaustaiteen kultakauteen ja kahteen erilaiseen, vaikka usein toisiinsa kietoutuvaan maisemamaalauksen tendenssiin. Yhtäällä oli realistis-idealistinen tavoite esittää maisemaa ja luontoa sinänsä todenmukaisena, mutta samalla valikoivalla tavalla kansallisen maiseman kauneutta painottaen. Toisaalla oli halu kuvata maisemaa, jolla

on myös jokin muu merkitys. Jälkimmäinen tendenssi on tapana liittää symbolistiseen taidekäsitteeseen.

Runoilija Gustave Kahnin tunnetun ohjelmajulistuksen mukaan symbolistit olivat ”kylästäytyneitä joka-päiväiseen, käsillä olevaan ja tämänhetkiseen; Tahdomme sijoittaa symbolin kehityksen mille hyvänsä aikakaudelle, jopa uniin (jotka ovat erottamaton osa elämää)... Päätaivoitteemme on objektivoida subjektiivinen sen sijaan, että subjektiivoisimme objektiivisen.” Julistuksesta käy hyvin ilmi, että symbolismi asettui poleemiseen suhteeseen ennen muuta realististen ja osin myös naturalististen taideihanteiden kanssa. Kuten Pirjo Lyytikäinen on symbolismianalyysissään muistuttanut, suhde naturalismiin oli kuitenkin mutkikkaampi, sillä suuntauksilla oli yhdistävä tekijä: kiinnostus dekadenssiin.

Näiden aineksien risteymäkohdasta nousee elokuva, jonka innoittavaa vaikutusta suomalaisen itsenäisyyden ajan alkupuolen elokuvatuotannolle on hyvästä syystä pidetty perustavanlaatuisena: Mauritz Stillerin *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1919). Sen pohjana oleva Johannes Linnankosken romaani on yksi suomalaisen kirjallisuuden keskeisistä symbolistisista teoksista, joka flirttailee koko keustonsa ajan dekadenssin rappioteemojen – ohikiitävien nautintojen ja niiden tuottaman raskasmielisyyden – kanssa, kunnes lopulta antaa moraalisen voittajan. Kuten ruotsalainen kriitikko Bengt Idestam-Almqvist muistelee *Sjöström & Stiller* -tutkielmassaan:

Kirja saarnaa moraalialia. Mutta kun minä luin sen ensi kerran, olin kiinnostuneempi sen moraalittomuudesta: aistillisen romanttisista rakkauden kuvauksista. Ja niin oli kai muukin nuoriso. Kirjan elämänmyönteinen sävy valloitti. Punaiseen lankaan kietoutui niin paljon eroottista runoutta, että sitä tuskin huomasi. Kun Olavi kirjan lopussa tekee parannuksen, menee naimisiin ja vakiintuu maanviljelijäksi, se tuntui lähes pettymykseltä.

Mitä tulee kerronnan muotoihin, kirjan voima oli Idestam-Almqvistin mielestä loogisen juonen sijaan aistillisuudessa ja luonnonlyriikassa: ”Stiller ja [käsikirjoittaja Gustaf] Molander antoivat elokuvan alkaa kuten kirjankin: metsässä. [-] Heti alusta siinä oli oikea aistillinen ilmapiiri.” Romaanissa luonto on paikoin täysin elollistettu: kukkula, metsä ja tuuli kirjaimellisesti puhuvat. Stillerin elokuva ei mene aivan näin pitkälle vaan pysyttelee piirun verran realismin puolella. Metsäluonto on kuitenkin siinäkin myös jotakin paljon muuta kuin realistisesti motivoitu – tai pelkääntään kaunis – tapahtumaympäristö. Oivallisen esimerkin tarjoaa puu, jonka äärellä Olavi ja ”Metsänneito” Annikki alkukohtauksessa istuvat. Olavin kaatama puu on osin kelottunut, ja sen tiheäkasvuiset oksat kiertyvät moneen suuntaan ja kietoutuvat paikoin yhteen.



Kelopuulla on kohtauksessa monia funktioita. Se luo osittaisessa diagonaalisuudessaan kuvaan kompositionaalista jännitettä. Se rakentaa jännitteen myös kuvan pinnan ja syvyyden välille: puun runko johdattelee katsetta kolmiulotteiseen syvyyteen, kun taas kiemurainen oksasto hylkii syvyyttä ja tuo mukaan symbolismille tyypillistä lähes ornamenttimaista koristeellisuutta. Se muistuttaakin merkittävällä tavalla monia suomalaisen symbolismin tunnettuja kelopuukuvia kuten Gallénin maalauksia *Kullervon koirous* (1899), *Murtunut honka* (1906) ja *Kullervo petokarjoiheen* (1917) sekä erityisesti – kaatuneen kelojuun diagonaalista asentoa myöten – Pekka Halosen *Erämaata* (1899).

Niiden tavoin *Tulipunaisen kukan* kelojuu tuntuu silmiinpistäväydessään pursuavan merkitystä ja suorastaan tyrkyttäytyvän tulkittavaksi. Kuvataiteen kultakauden symbolistisia kelojuita on usein tulkittu yhtäältä panteistis-mystisen luontokäsityksen ja toisaalta kansallisen kulttuurin viitekehäksessä. Kiemurtelevien oksien on nähty merkitsevän paitsi luonnon itsesarvoista läsnäoloa ja läpätunkevuutta, myös kansakunnan äkkinäisiä käännteitä ja kuohuvia kohtaloita. Yleis-pohjoismaisuudessaan *Tulipunainen kukka* ei ehkä tunnusta yhtä kansallisuutta; sen sijaan risteävät ja yhteenkietoutuvat oksat voi nähdä Olavin hedonistisen ja pakkomielteisen donjuanismin embleeminä, traagisesti toisten ihmisten (ennen muuta vastaan tulevien naisten) kohtaloihin kietoutuvana elämänlankana. Tässä mielessä alkukohtaus kelojuun äärellä on subjektiivisen objektivoinnista puhtaimmillaan: puu oksistoineen

tiivistää ja ennakoi yksilön osan, kohtalon ja vapaan tahdon sekä nautintojen ja raskasmielisyyden dynamiikan.

Jos *Tulipunainen kukka* vaikutti suomalaisen elokuvan tuleviin vaiheisiin niin voimakkaasti kuin on väitetty, millaisen jäljen tällainen symbolistinen maiseman käyttö sitten jätti? Ehkäpä suomalainen elokuva peri Ruotsin kultakaudelta nämä molemmat tendenssit: yhtäältä maiseman itseisarvoisena ja ”vain” kiiltokuvamaisen kauniina sekä toisaalta maiseman merkitystä täynnä, oli kyseessä sitten *Juban* (1937) kuohuva koski, *Vibreän kullan* (1939) koskematon ikimetsä, *Loviisan* (1946) eroottisesti latautunut heinäpelto tai *Valkoisen peuran* (1952) mystinen tunturi.

Lähdeluettelo

Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Hällström, Roland af (1929) ”Suomen kolme filmiohjaajaa”. *Aamulehti* 6.1.1929.

Karjalainen, Tuula (2009) *Kantakuvat. Yhteinen muistimme*. Helsinki: Maahenki.

Lukkarinen, Ville (1996) *Albert Edelfelt ja Runebergin Vänrikki Stoolin tarinat*. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Lukkarinen, Ville & Annika Waenerberg (2004) *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki: SKS.

Pennanen, Riikka (2014) ”Anna-Liisa – kotimainen taidefilmi”.
Elonet-elokuvatietokanta. <https://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1919-1929/anna-liisa-kotimainen-taidefilmi> (linkki tarkastettu 8.8.2017).

Rapetti, Rodolphe et al. (2012) *Symbolismin maisema 1880–1910*.
Helsinki: Ateneumin taidemuseo.

Töyri, Esko (1983) *Vanhat kameramiehet. Suomalaisen elokuvan kameramiehiä 1930–1950*. Jyväskylä: Suomen elokuvaääitiö.

Sibeliuksen Kalevala eli kun Kämpin kabinetissa elokuvaa tehtiin

Outi Hupaniittu

”Et kai sinä tarkoita Sibeliusta?” Minä haukoin henkeäni. Että hänellä olikin rohkeutta vihjata, että tuo suuri mies alentuisi sepittämään musiikkia tavallisiin elokuvateattereiden helkytyksiin.

”Totta kai minä tarkoitan Sibeliusta”, vakuutti Ebba.

Ajatus siitä, että suuri säveltäjä Jean Sibelius olisi osallistunut elokuvahankkeeseen vuonna 1918, kuulostaa uskomattomalta, etenkin kun tärkein lähde tapahtumista on Aleko Liliuksen (1890–1977) muistelmateos *Nuori mies panee toimeksi* (1958), josta edeltävä lainaus löytyy. Lilius oli konsuli, liikemies, sanomalehtimies ja perheensä musta lammas, joka päätyi mitä kummallimpiin seikkailuihin ja kertoi niistä vielä hurjempia tarinoita. Tarina Sibeliuksesta ja Kalevala-elokuvasta ei kuitenkaan ollut vain yksi hänen Münchhausen-tyylisistä jutuistaan, sillä elokuvahanke tallentui myös asiakirjalähteisiin. Mistä oli kyse, mitä sitten tapahtui ja miten

suunnitelma liittyi käynnissä olleeseen suomalaisen elokuva-alan suureen murrokseen?

* * *

Aleko Lilius oli kesällä 1918 suomalaisia eturivin liikemiehiä. Hän oli tehnyt omaisuuksia käymällä sotatarvikekauppaa venäläisten kanssa ja puhtaalla valuuttakeinottelulla. Elokuvahanke vuonna 1918 kuulostaa oudolta sivuasteleelta aikana, jolloin hänen liiketoimensa olivat vilkkaimmillaan, mutta kun ottaa huomioon, että koko elämänsä Lilius siirtyi hankkeesta toiseen, innostui ja usein myös onnistui. Hän kulki ympäri maailmaa milloin seikkailijatoimittajana, milloin enemmän tai vähemmän epäilyttävissä liiketoimissa, joten ei tähänkään projektiin tarttuminen tunnu enää mahdottomalta. Elokuvahanke oli yksi monista seikkailuista ja sivupoluista hänen elämässään.

Kaiken lisäksi Liliuksella oli aiemminkin ollut harrastusta elokuvaan. Vuonna 1907 hän pääsi pistesijalle Apollon filmiaihekilpailussa, jonka voittajasta tehtiin *Salaviinanpolttajat* (1907). Kahta vuotta myöhemmin hän ehdotti kilpailevalle yhtiölle Nordiska Biograf Kompanietille filmiaiheeksi karhujahntia, ja tällä kertaa elokuva toteutettiin. Ylioppilas Lilius osallistui kuvauksiin ja kirjoitti niistä lehtijuttuja, mutta on epäselvää, pääsikö elokuva koskaan valkokankaille.

Vuonna 1918 Lilius otti jälleen yhteyttä Nordiska Biograf Kompanietin omistajaan Rasmus Hallsethiin. Myös muut hankkeeseen houkutellut kuuluivat hänen tuttavapiiriinsä. Mukana oli Konrad Tallroth, Svenska

Teaternin näyttelijä, joka oli ohjannut Ruotsissa useita elokuvia ja tehnyt Nordiskallekin pari näytelmäelokuva. Lilius oli käynyt nuorukaisena Svenskanin oppilaskoulua, joten hän oli mahdollisesti tutustunut Tallrothiin jo tällöin. Gösta Stenman oli vaikutusvaltainen taidekauppias ja mesenaatti. Lilius oli tutustunut häneen jo vuosia aikaisemmin, kun molemmat olivat toimineet lehtimiehinä.

Aleko Lilius kutsui kokoon joukon tuttaviaan pääkaupungin ruotsinkielisistä piireistä. Stenman oli hyvin varakas, Hallseth omisti liikekumppaninsa kanssa maan suurimman elokuva-alan yhtiön ja Tallroth oli maan kokenein näytelmäelokuvan tekijä, joten Lilius ei tehnyt valintoja sattumankaupalla. Lähtökohdat olivat mitä parhaimmat, vaikka hanke oli kuulostanut jopa Liliuksen korvissa mahdottomalta.

Idean oli alun perin saanut Liliuksen Ebba-vaimo päiväkävelyllä Kaivopuiston rannassa ihaillessaan kesän kauneutta. Hän pohti, miksei Suomestakin voisi valmistaa elokuvia, jotka houkuttelisivat ulkomaalaisia vierailulle. Lilius itse ajatteli, ettei Suomesta löytyisi tarvittavaa runollisuutta ja elokuvallista ilmapiiriä, mutta vaimo oli Liliuksen muistelmien mukaan eri mieltä:

”Älä nyt ole typerä”, hän sanoi painokkaasti. ”Totta kai meillä on. Ajattelepas, millaisen jymyvaikutuksen tekisi, jos joku valmistaisi ensiluokan elokuvan Kalevalan kauliun runouden ja kertomusten pohjalta. Ja mitä tulee musiikkiin, niin onhan meillä suurin säveltäjä, mitä nykymaailma on kuullut.”

Ensijärkytyksestä toivuttuaan Lilius tarttui ajatukseen ja jo seuraavana päivänä Hallseth, Tallroth ja Stenman olivat Liliuksen konttorissa. Gösta Stenman innostui ja lupasi 200 000 markkaa, minkä perään Lilius saman summan sekä sanoi hankkivansa loput muualta. Konrad Tallroth sen sijaan suhtautui pessimistisesti – Suomesta ei hänen mielestään löytyisi sen paremmin ohjaajaa kuin käsikirjoittajaakaan. Rasmus Hallsethin puolestaan korosti, ettei koko Skandinaviassa ollut tarpeeksi hyviä kameroita ja ettei sopivia kuvaajiakaan löytyisi kotimaasta. Näytelmäelokuvan vaatimaa kuvauskalustoa olisi löytynyt niin Ruotsista kuin Tanskastakin, mutta kritiikki suomalaisen elokuva-alan teknisestä takapajuisuudesta osui kohdilleen, sillä tavoitteena oli tehdä laadukkaampaa kuvaamista kuin mihin siihen mennessä oli kyetty. Ajatus laadun nostamisesta uudelle tasolle oli täsmälleen sama, josta Konrad Tallroth oli kertonut Biograafilehden haastattelussa jo vuonna 1915:

[--] ensimmäisenä ehtona filmin menestymiselle on, että on saatavissa hyvä valokuvaaja, sillä hänestä riippuu kaikki. Hän on jotensakin yhtä tärkeä henkilö kuin ohjaaja. Siinä suhteessa on niin monella seikalla merkityksensä kuten välimatkalla, valaistuksella ja monella muullakin.

Tallroth ja Hallseth, joiden asiantuntemus elokuva-alalta oli parhaimpia Suomessa, ottivat haasteen tosisaan ja korostivat merkittäviä panostuksia, joita elokuvan tekninen onnistuminen vaatisi. Kritiikin paikkansapitävyyttä korostaa se, että monet 1910-luvun filmihankkeista olivat kaatuneet tai ainakin joutuneet on-

gelmiin juuri teknisten vaikeuksien takia, eikä 1920-luvullakaan suomalaista elokuvaa pystytty tekemään samanlaisella teknisellä laadulla kuin esimerkiksi Ruotsin kaltaisissa suuremmissa tuottajamaissa.

Liliuksen muistelmien mukaan jokainen miehistä suhtautui varauksella myös ehdotukseen Sibeliuksesta, mutta he päättivät yrittää. Yhteydenottajaksi valittiin Stenman, joka oli myynyt maalauksen säveltäjälle ja jonka näin ollen todettiin tunnevan Sibeliuksen parhaiten. Muut odottivat konttorissa sillä aikaa, kun taidekauppias soitti viereisestä huoneesta. ”Pelkään pahoin, että ystävä Stenman saa nyt elämänsä läksytyksen”, muotoili Konrad Tallroth muistelmien mukaan odottajien tuntemukset sanoiksi.

Yllättäen säveltäjä suostui: ”Huomenna neljän aikaan Kämpin ravintolassa. Ja pöytään kahvia ja parasta konjakkia ja Havanna-sikareita. Mutta siitä on oltava hiljaa”, kertoi Stenman muistelmien mukaan puhelun tuloksen. Vaatimus salassapidosta kieli, että elokuva-alan maine oli epämääräinen, eikä Sibelius halunnut tulla yhdistetyksi hankkeeseen ennen kuin oli harkinnut asiaa.

Kämpin tapaamisesta tuli menestys, Sibelius oli myönteellinen ja suorastaan innostui suunnitelmasta. Säveltäjä kuitenkin ajautui Tallrothin kanssa ratkaisemattomaksi jääneeseen väittelyyn ohjaajasta. Sibeliuksen mukaan Kalevalaa ei voinut ohjata ulkomaalainen, kun taas Tallroth ehdotti ruotsalaista Pauline Brunius-ta. Sen sijaan kysymys siitä, oltiinko tekemässä Sibeliuksen sävellystä elokuvakuvituksella vai elokuvaa Sibeliuksen säestyksellä, saatiin päätettyä. Kun miehet

eivät uskaltaneet ottaa kantaa säveltäjän esittämään kysymykseen, Liliuksen mukaan Sibelius sanoi:

Entäpä jo minä ryhdyn säveltämään viipymättä Kalevala-sarjaa ja rakennan teoksen siten, että voitte veistää kuvakertomuksenne sen ympärille tai saattaa sen sopusointuun musiikin kanssa.

Suuren Sibeliuksen musiikki tulisi olemaan tärkein osa, ja elävät kuvat tukisivat ja kuvittaisivat sitä. Liliuksen mukaan kokousta jatkettiin Kämpissä koko loppuilta (ja yö) suunnittelemalla näytöksiä Lontoossa, Pariisissa ja New Yorkissa, jossa Sibelius itse johtaisi musiikkia. Lippujen hinnat olisivat huimat ja ihmiset taistelisivat saadaakseen omansa.

Nelikon oli tarkoitus edetä niin, että Sibeliuksen sävellettyä suurteoksen ensimmäisen osan sovittaisiin Kalevala-filmi-nimisen yhtiön perustamisesta ja säveltäjän palkkiosta. Sen jälkeen hankittaisiin henkilökunta ja laitteisto, laadittaisiin käsikirjoitus ja päästäisiin viimein kuvaamaan. Ravintolaillan huurujen haihduttua elokuvaidea jäi kuitenkin lepäämään, mutta kokonaan suunnitelmaa ei haudattu.

Lilius mainitsee muistelmissaan, että vuotta myöhemmin he perustivat Filmkonst-nimisen yhtiön, joka valmisti *Venusta etsimässä* -elokuvan (1919). Kansallisfilmografian ja Elonet-tietokannan mukaan elokuva on Suomen Biografian valmistama, eikä Filmkonst-yhtiötä löytyisi kaupparekisteristä. Vaikka Aleko Liliuksen muistelmissa on paljon liioittelua, tällä kertaa hänen sanansa tuntuvat pitävän paikkansa Kansallisen audiovisuaalisen instituutin tietoja paremmin.

Aleko Liliuksen käsikirjoittama ja Konrad Tallrothin ohjaama *Venusta etsimässä eli erään nuoren miehen ihmeelliset seikkailut* -elokuva kuvattiin syyskuussa 1919, ja Ab Finsk Filmkonst - Suomen Filmitaide Oy -nimisen yhtiön perustamissopimus allekirjoitettiin heti lokakuun ensimmäisenä päivänä. Liliuksen nimeä ei yhtiön papereista löydy, mutta tämä ei ole yllätys, sillä hän oli tehnyt toukokuussa 1919 konkurssin. Kyse ei ollut pienestä vararikosta, vaan suurimmasta konkurssista vuosiin tai jopa vuosikymmeniin, josta sanomalehdet kirjoittivat valtavilla otsikoilla päivästä toiseen. Kun elokuvayhtiötä perustettiin vain muutamaa kuukautta myöhemmin, ei konkurssioikeudenkäynti ollut vielä ehtinyt alkaa ja Lilius oli virallisesti varaton mies. Yhteys Finsk Filmkonst -yhtiön, Liliuksen, Tallrothin ja *Venus*-elokuvan välillä oli selvä: elokuva oli alkupala, josta oli tarkoitus jatkaa pidemmälle, kunhan yhtiön varsinainen toiminta saataisiin käyntiin. Tai kuten *Iltalehti* joulukuussa 1919 kirjoitti:

Muutama kuukausi sitten perustettu Suomen Filmitaide Oy on varsinaisen toimintansa alkua odottaessa – viehän suuren ajanmukaisen filmausliikkeen järjestäminen kaikkinen rakennustöineen aikaa kuukausia – filmannut tämän syksyn kuluessa erään huvinäytelmän, joka on ensimmäinen alallaan Suomessa. Aikaisemmin on täällä nimittäin tyydytty ottamaan eläviäkuvia vain luonnosta ja päivän tapahtumista, kun joku vuosi sitten tehdyt yritykset filminäytelmien aikaansaamiseksi epäonnistuivat.

Suomen Biografian nimiin *Venus* on päätyneet sen takia, että sieltä vuokrattiin kuvaaja, ja yhtiö huolehti jälkitoista eli toimi laboratoriona – tai kuten mainoksissa-

kin luki, ”tehtaana”. Suomen Biografi oli myös elokuvan levittäjä, mikä takasi sille erinomaisen näkyvyyden, sillä yhtiöllä oli maan suurin teatteriketju ja levitysverkosto. Näin ollen mukaan tullut laboratorio- ja levitysyhtiö ei ole ollut Finsk Filmkonst -hankkeen puuhamiehille tappio, vaan päinvastoin etu, sillä yhteistyö toi teknistä laatua ja runsaasti katsojia. Se ei myöskään merkinnyt tekijyyden menetystä, sillä ylläsiteeratun lehtijutun ohella esimerkiksi Hufvudstadsbladetin arvostelussa *Venus*-elokuva kirjattiin Finskt Filmkonstin valmistamaksi. Vasta paljon myöhemmin tämä yhteys on unohtunut ja elokuva lipunut yksin Suomen Biografi Osakeyhtiön nimiin.

Papereiden mukaan Finskt Filmkonstia oli perustamassa aikaisemmasta joukosta ainoastaan Konrad Tallroth. Lilius oli konkurssinsa takia taustajoukoissa ja Stenman taisi olla sillä hetkellä muissa liiketoimissa, sillä hän ilmestyi kuvioihin vasta paria kuukautta myöhemmin. Rasmus Hallseth sen sijaan oli myynyt Nordiska Biograf Kompanietin sijoittajajoukolle, joka tunnettiin nimellä Suomen Biografi Osakeyhtiö. Tämä yhtiö olikin Filmkonstin perustajana, ja mukaan oli saatu kustantaja Holger Schildt, arkkitehti Carolus Lindbergin ja näyttelijä Adolf Lindfors, joka Helsingin Sanomien haastattelussa 3.10.1919 kertoi hankkeesta runollisesti:

Filminäyttämönämme on – koko maa! Meidän täytyy ottaa kuvia joka paikasta. Milloin filmissä viiletämme koskien kuohuja, milloin virtojen välkkyjä soutelemme, saaristot, järvet samoamme, kapuamme tunturit. Ja teollisuuslaitoksemme! Nehän ovat kuin luodut kankaalle kiin-

nitettäväksi. Laitamme draaman sellaisen, jossa toimintaan mukavasti liittyy talouselämämme ja suomalainen teollisuus. Hakekaapa ulkomailta tervanpolttoa siinä mitassa kuin omassa maassamme! Missä voita valmistetaan mallikelpoisemmin kuin meillä! Kaikkea tätä ja paljon muuta voi filmitaide tehdä suuressa maailmassa tunnetuksi.

Kansallisteatterin eturivin näyttelijöihin kuuluneen Lindforsin rekrytoiminen hankkeeseen oli tärkeää sen taiteellisen uskottavuuden takia. Holger Schildt luultavammin päätyi mukaan ainakin osittain siksi, että juuri näinä vuosina hän muun muassa ruotsinsi Aleksis Kiven teoksia, eli oli kansallisen kirjallisuuden kansainvälisen levittämisen ytimessä.

Tammikuussa 1920 Filmkonst tiedotti aikovansa ryhtyä heti ensimmäisenä kuvaamaan Kalevalaa. Yhtiö ei ollut elänyt hiljaiseloa *Venus*-elokuvan ensi-illan jälkeisinä viikkoina, sillä Carolus Lindberg ja Gösta Stenman olivat olleet Skandinaviassa ja Berliinissä ”tutustumassa filmitaiteen eri puoliin”, kuten Uusi Suomi tammikuussa 1920 kirjoitti. Yhtiöhanketta perusteltiin edelleen ennen kaikkea taloudellisilla näkökannoilla:

Filmaaminen ja filmitaiteellisuus on, lausui tri Lindberg, tullut tavallaan päivänkysymykseksi. Sen on muutamissa vuosissa kehittynyt suurenmoiseksi pyrkien laajuudessa suurimpien teollisuushaarojen rinnalle. [- -] Ellei meillä piakkoin ryhdytä asian perille viemiseen, jääme kilpailussa jäljelle. Ja mitä kauemmas me lykkäämme kotimaisen alotteenteon tälläkin alalla, sitä kauemmin ja sitä tiukemmin me pysymme noiden monopoliaseman saavuttamisten maiden lypsylehmänä.

”Oikeanlaisen elokuvan” tekeminen kuului yhtiön keskeisiin tavoitteisiin:

Ja mitä enemmän se kehittyi, sitä nopeammin siitä häviää se jonkinlainen humpuukin sivuvivahdus, jonka etenkin sivistynyt yleisö niin mielellään katsoo siihen kuuluvaksi. Onhan näet niin, että filmin oikea tai humpuukintuntu riippuu aivan siitä, mistä aiheesta se on ja mihin tarkoitukseen sitä käytetään. Täytyykin myöntää, että monet filmituotteet ovat aivan ala-arvoisia. Mutta toisaalta taas on filmillä mitä suurimmat edellytykset tulla palvelemaan parhaimpia kulttuuritarkoituksia.

Uuden Suomen jutussa toistuivat Adolf Lindforsin jo edellisessä lokakuussa esittämät argumentit: elokuva olisi erinomainen ”propagandaväline”, jolla suomalaiset ”kirjalliset aarteet” ja maan kaunis luonto saatettaisiin koko maailman tietoisuuteen. Luonnonrauhaa Lindberg piti erityisenä valttina, sillä hänen mukaansa: ”Suuren maailman kuumeisen kiihkeään elämään väsyneet ihmiset katselevat edes kuvassa mielellään rauhallista, yksinkertaista elämää kauniin ja viihtyisän luonnon keskellä.”

Lindberg paljasti, että Finskt Filmkonst oli lähtenyt hankkimaan itselleen ammattitaitoista henkilökuntaa ja ”asiantuntijajohtajia”. Samalla hän korosti sitä, että elokuvayhtiö tarvitsi suuret pääomat toimintaansa varten, mutta huomautti, että Saksassa sijoittajat olivat pääosin juutalaisia ja he saivat filmaukseen sijoitetuista varoista noin 40 prosentin korkoa, joten kyse ei ollut hyväntekeväisyydestä vaan kovasta liiketoiminnasta. Konkreettisista saavutuksista arkkitehti kertoi vain lyhyesti:

Toiminnan keskuspaikkana tulee olemaan filmiatelieri, jota varten suunnittelut on jo tehty ja paikka valittu Helsingin lähistöltä, kauniin luonnon keskeltä. Tämän suuren atelierenäyttämön yhteyteen tulevat sitten kaikki apurakennukset: laboratoriot, pukuhuoneet, varastohuoneet, maalarin työverstaat, johtokunnan rakennukset y.m.

Tavoitteena oli perustaa ulkomaisten esikuvien mukainen filmikaupunki, josta elokuvantekoa johdettaisiin ja josta lähdettäisiin tallentamaan suomalaisia luonnonäkymiä läheltä ja kaukaa. Vaikka Lindberg mainitsi ateljeen paikan jo valitun, ei hän kertonut siitä sen tarkemmin. Filmaussuunnitelmia ei eritelty, vaikka Aleksis Kiven, Juhani Ahon ja Johannes Linnakosken tekstit mainittiin mahdollisina aiheina, joilla Kalevalan jälkeen jatkettaisiin.

Paria päivää Carolus Lindbergin haastattelun jälkeen pidettiin Finskt Filmkonstin varsinainen perustava kokous. Edellisestä kokouksesta oli melkein kolme kuukautta, ja sen jälkeen yhtiöjärjestys oli lähetetty valtioneuvoston vahvistettavaksi. Päätös oli tullut ripeästi, jo 30.10.1919, joten varsinaista perustavaa kokousta oli lykätty, todennäköisesti rahoituksen puuttumisen takia. Lokakuun alussa tuhannesta osakkeesta oli kirjattu vaivaiset 75 kappaletta, mutta nyt tammikuussa 1920 kaikille osakkeille löytyi ottaja. Ratkaisija oli Gösta Stenman, sillä hän kirjasi itselleen tuhannesta osakkeesta peräti 915 kappaletta eli sijoitti Filmkonstiin 915 000 markkaa. Tällä summalla hän päätyikin yksimielisesti yhtiön toimitusjohtajaksi.

Yhtiön virallisen perustamisen lisäksi kokouksessa käsiteltiin ainoastaan yksi asia - hyväksyttiin yksimielisesti sopimus, jonka Gösta Stenman oli tehnyt yhtiön nimissä 27.12.1919 Jean Sibeliuksen kanssa Kalevala-elokuvan musiikin säveltämisestä. Vuoden 1918 suunnitelma ei ollut rauennut, vaan se uudistettiin ja vahvistettiin tammikuussa 1920. Kyse ei ollut vain Kämpin kabinetin huuruisesta yöstä, jolloin haaveiltiin juhlanäytännöistä New Yorkissa ja muissa maailman metropoleissa. Kyse oli uskosta, että suomalaisella elokuvalla todellakin voitaisiin kääntää turistien tulvat Suomeen ja tehdä valtavia taloudellisia voittoja. Kyse oli myös siitä, että suuri Sibelius halusi elävät kuvat tahdittamaan säveliään ja viemään oikeanlaista, puhdasta ja jaloa Suomi-kuvaa maailmalle.

Ei myöskään ole ihme, että hanke ei toteutunut. Tietävästi Sibelius ei koskaan saanut ensimmäistä osaa *Kalevala*-teoksesta valmiiksi, eivätkä Filmkonstin miehet kuvanneet metriäkään ja yhtiön toiminta päätettiin vähin äänin seuraavana vuonna. Suunnitelmat olivat liian suurisuuntaisia, joten ne raukesivat omaan mahdottomuuteensa. Samoina vuosina kansallinen suomalainen elokuvatuotanto lähti versoamaan, mutta huomattavasti vaatimattomammin ja käytännössä vain kotimaisia yleisöjä tavoittaen.

Lähdeluettelo

KR 42.323, Ab Finsk Filmkonst – Suomen Filmitaide Oy. Patentti- ja rekisterihallituksen arkisto, Kansallisarkisto.

Aleko Lilius: ”Filma Kalevala med Sibelius – ungdomsprojekt av Aleko Lilius”. Svenska Pressen 11.7.1958. Brages Pressarkivet.

Augson: ”Mitä meidän näyttelijämme sanovat”. *Biograafilehti* 3/1915, 4.

Tuntematon kirjoittaja: ”Biografpremiärernä”. *Hufvudstadsbladet* 9.12.1919.

Tuntematon kirjoittaja: ”Ensimmäinen suomalainen filminäytelmä”. *Iltalehti* 8.12.1919.

Tuntematon kirjoittaja: ”Kotimaisen filmitaitteen luominen”. *Uusi Suomi* 17.1.1920.

Tuntematon kirjoittaja: ”Suomalainen filmiyhtiö perustettu”. *Helsingin Sanomat* 3.10.1919.

Tuntematon kirjoittaja: ”Suomen Filmitaide Oy”. *Iltalehti* 13.1.1920.

Hupaniitty, Outi (2013) *Biografiliiketoiminnan valtakausi. Toimijuus ja kilpailu suomalaisella elokuva-alalla 1900–1920-luvuilla*. Turku: Turun yliopisto ja Arkistolaitos.

Lilius, Aleko (1958) *Nuori mies panee toimeksi*. Porvoo: WSOY.

Schybergson, Per (2007) *Förvärv och fördärv. Finlands ekonomi i brytningsskedet 1914–1924*. Helsingfors: Schildts.

Uusitalo, Kari et al (2002) *Suomen kansallisyilmografia, osa 1. Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, Edita.

Venusta etsimässä eli Erään nuoren miehen ihmeelliset seikkailut (1919).
Elonet-tietokanta, <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/117229>
(Viitattu 20.9.2017).

Nordic Perspectives

Stumbling on Technology: Erkki Karu's Notion of Rapid Shooting and the Lack of Telephoto Lenses

Jaakko Seppälä

Filmmaking, possibly more than any other art, is dependent on technology. It is impossible to conceive of cinema without it, as it cannot exist apart from its apparatus. Technology both enables filmmaking and sets limits for what filmmakers can achieve. As Henry Bacon argues, throughout film history, artists working in other media have influenced filmmakers. Indeed, one can easily be inspired by literature or painting to write a dramatic film sequence, but unless the screenwriter is sensitive to cinema's technological limitations, it may be that the sequence cannot be executed as planned. Erkki Karu, enthused by various representations of climactic rapid shooting, learned this the hard way, as he made his first feature length film.

The Logroller's Bride (*Koskenlaskijan morsian*), which was written and directed by Karu for Suomi-Filmi in 1923, was the first Finnish log driver film. The genre is both intermedial and transnational. Karu based his film on Väinö Kataja's popular novel of the same name. In the field of cinema, the film was preceded by *The Song of the Scarlett Flower* (*Sången om den eldröda blomman*), a Swedish adaptation of Johannes Linnankoski's novel *Laulu tulipunaisesta kukasta*, which Mauritz Stiller directed for Svenska Biografteatern in 1919. *The Song of the Scarlett Flower* is one of the most respected films of the golden age of Swedish cinema (1916–1924) that set the model for Finnish national cinema. Inspired by Linnankoski's literary representations, Stiller managed to turn rapid shooting into electrifying popular cinema. In the key sequence in the film, Olof Koskela, the protagonist, bravely balances on a floating log in the midst of a strong stream. The rapid shooting sequence was an attraction that was shot with several cameras from river banks in long shots and extreme long shots. The large shot scales do a good job in representing the stream and the surrounding landscape, but they do not allow the audience to see Olof's facial expressions, the movements of his body or the waves crashing against him. The dramatic impact of the sequence is not as strong as it could have been, had the camera been closer.

Stiller used a new tactic in *Johan*, an adaptation of Juhani Aho's novel *Juha*, in 1921. In the key turning point of the film, a handsome stranger takes Johan's wife Maria away on a boat. What follows is a long and

thrilling rapid shooting sequence. It was shot from a raft that was attached to the boat where the characters were located. This innovative solution made it possible to have the camera with the characters in the dangerous situation. As the sequence is shot in long shots and full shots, the audience can pay attention to the facial and bodily expressions of the characters. Because of this, the emotional impact of the sequence is significantly stronger than that of the earlier film, as shots of Maria screaming as high waves hit the boat significantly heighten the drama.



In Finland, *The Song of the Scarlett Flower* and *Johan* were huge critical and commercial successes. Some film critics even argued that the films were actually Finnish, as they are based on Finnish novels. Stiller was discussed as a fellow countryman, as he had been born and raised in Finland and thus he knew the country well. As a Russian Jew, he moved to Sweden in order to escape military service in the tsar's army.

Johan also stars Urho Somersalmi who was a distinguished actor in the Finnish National Theatre. Those working in the Finnish film business were envious that Swedes had managed to film the canonical novels before Finns, as Outi Hupaniittu argues. It may have seemed to some that Sweden was treating Finland as its satellite. As the country had only recently gained its independence, national spirits were high. Against this background, it is understandable that Karu wanted to outdo Stiller: the rapid shooting sequence in *The Log-roller's Bride* was to be bigger and bolder than those that Stiller had filmed.

In the key sequence in Karu's film, Hanna Nuottaniemi acts as the navigating officer on a raft, as she and a band of men attempt to rescue a group of shipwrecked log drivers stranded on a big rock in the midst of dangerous Kohiseva rapids. From the film's screenplay, one discovers that the sequence was meant to contain 'close-ups' of Hanna shouting commands on the raft with her hair flying in the wind as waves splash against her body. In the early twenties, the term close-up was not clearly defined in Finnish language: it could mean any shot smaller than the full shot. Even so, it is clear that Karu did not think about technological issues as he wrote the screenplay. This turned out to be a problem, as Karu's company, Suomi-Filmi, did not own a telephoto lens; that is, a lens of long focal length that affects a scene's perspective by enlarging distant planes and making them seem close to the foreground planes. According to David Bordwell, international filmmakers employed

such lenses when they shot chases, stunts or explosions. Their works probably gave Karu the notion that heroic moments of action could be depicted in detail on film. Stiller had faced this same problem in 1919, as he directed *The Song of the Scarlett Flower*. Three years later, when *Johan* was made, he had found a way to circumvent the issue with the innovative solution I described above.

Karu was probably not aware of how *Johan's* rapid shooting sequence had been accomplished. In any case, Stiller's solution would have been out of the question. Mankala rapids, where *The Logroller's Bride* was shot, were precarious and known for taking lives. There was simply no way that the cinematographer, Kurt Jäger, could have safely cranked his camera on a raft. Because of the grave danger involved, the rapid shooting was done only once. To get as much film footage as possible, the sequence was shot with six cameras that were placed on both sides of the stream. Therefore, the sequence repeatedly violates the 180-degree rule. As he did not have a telephoto lens, Jäger was forced to shoot the speeding raft in extreme long shots and long shots, which render details like hair flying in the wind much too small to be seen and appreciated. The stream in *The Logroller's Bride* is clearly wilder than either of those that Stiller had filmed and there are more characters in the stream, but in terms of drama the sequence is not as powerful as that in *Johan*.



Karu was not fully satisfied with the filmed footage. As the rapid shooting sequence had to be shot in extreme long shots and long shots, the characters in danger are only small details in the vast landscape. This was not what he had planned. He had wanted to film Hanna getting closer and closer to the men in danger and finally rescuing them. As the outmoded cameras that Suomi-Filmi owned had only rudimentary viewfinders, it was wiser not to pan, as it would have been difficult to keep the action in the frame. The actual moment of rescue was replaced with an intertitle: 'The raft touched the rocks and in the blink of an eye the men were saved.' To compensate for the distant placement of the cameras, frames were masked—probably during printing—with a hard matte, which rendered portions of the frames black. The use of matters created, in a sense, tighter framings. The function of the masks is to guide the spectator to pay more attention to the characters than to the surroundings amidst which they move. In those shots

in which the camera is close to Hanna as she shouts commands, the raft was tied to the shore with ropes, a fact which was hidden from the audience with the mattes. These shots are not as dramatic as those seen in *Johan*. Considering that the mattes are unevenly shaped, it is probable that Karu got the idea from Ernst Lubitsch's *The Wildcat* (*Die Bergkatze*, 1921), which had premiered in Finland two years earlier. But whereas Lubitsch found peculiarly shaped frames aesthetically pleasing, Karu was forced to use them due to the technological limitations he had faced.



Finnish audiences fell in love with *The Logroller's Bride*. The rapid shooting sequence was a major box office attraction and critics praised it. One reviewer even mentions that there were always people standing in front of the film theatre Kino Palatsi, looking at a lobby card depicting the event. It is fair to assume that many spectators were familiar with rapid shooting from literature and painting, but the cinematic representation was something different. Film, many theoretic-

ticians claim, is the most realistic of all art forms, as it can make the spectator feel like an eye-witness to the events it portrays. Some reviewers argued that the rapid shooting sequence is so daring that it could not have been done anywhere else than in Finland. The brave actors themselves, it was claimed, had been on the raft in the wildly dangerous stream whereas Lars Hanson – who plays Olaf in *The Song of the Scarlett Flower* – had been replaced by a professional log driver. Indeed, the only advantage of not having/using telephoto lenses was the possibility to replace actors with log drivers, as that fact was hidden from the view of the audience in large shot scales. It is difficult to say how much truth there was in these claims, but many undoubtedly believed the hype. For those who did, *The Logroller's Bride's* rapid shooting sequence was undoubtedly the bravest and boldest of all rapid shootings ever filmed, even if it was technically a far cry from what Stiller had achieved in *Johan*.

Bibliography

Anonymous (1923) ”Huomattava kotimainen filmiuutuus”. *Suomen Sosiaalidemokraatti* 3.1.1923.

Anonymous (1923) ”Yhtä ja toista pääkaupungista”. *Aamulehti* 12.2.1923.

Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide: Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge et al.: Harvard University Press.

Hupaniittu, Outi (2016) “The Emergence of Finnish Film Production and Its Linkages to Cinema Businesses During the Silent Era”. In Henry Bacon (ed.) *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise*. London: Palgrave Macmillan, 27–50.

Seppälä, Jaakko (2012) *Hollywood tulee Suomeen: Yhdysvaltaisten elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsinki: Unigrafia.

Seppälä, Jaakko (2016) “Finnish Film Style in the Silent Era”. In Henry Bacon (ed.) *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise*. London: Palgrave Macmillan, 51–80.

Seppälä, Jaakko (2017) “Following the Swedish Model: The Transnational Nature of Finnish National Cinema in the Early 1920s”. *Kosmorama* #269 (www.kosmorama.org).

On the Role of Windows in Bron/Broen

Heta Pyrhönen

While windows are among the most common architectural apertures in our surroundings, they have special significance in the detective story. The solution to the very first detective story, E.A. Poe's "Murders in the Rue Morgue," centres on a broken window latch: the killer enters the victims' apartment through a window. In Sherlock Holmes's first appearance in *A Study in Scarlet*, the murderer also climbs in through a window. Thomas Sebeok and Harriet Margolies observe that there are different types of windows in all but two Conan Doyle's stories. Sweeney remarks that all Dupin stories explicitly associate analysis with eyes and a superior quality of observation. This generic focus on observation, perception, and assessment is linked with the generic commonness of window-like structures. Not only does this focus address material apertures associated with such binaries as inside: out-

side and protection: danger but also it points to such metaphors as “seeing clearly” and “being enlightened.” Given that windows are framed, the act of framing suggests the possibility of distortion and falsification. As Robert Cohn points out, “the *window is a small theatre*—the place of encounter of all outdoors and the most intimate of interior life” (22). Whatever appears on its stage must be assessed and tested for its veracity in detective fiction.

In recent years, one of the most successful crime series worldwide has been *Bron/Broen* (2011–), created and written by Hans Rosenfeldt and produced jointly by Sveriges Television and Denmark’s DR. There are three seasons of this series to date. In the first season, the viewer is struck by the plethora of windows and window-like surfaces such as computer and television screens, glass partitions. Characters stand by or are shown through windows or, they are in glass cubicles that serve as interrogation rooms. In fact, the frequency of displaying characters by windows suggests that houses in the series serve as “viewing machines”; that is, they increase the inhabitants’ visibility, thus making them easier to “read” both for police detectives and viewers alike (Friedberg, 123). From this rich array of windows, I select two metaphorical window types for closer scrutiny: the human eye and the computer screen. The age-old metaphor holds that eyes are windows to the soul, while we have become accustomed to thinking of the screens of electronic devices with the metaphor of window. I am interested in probing whether the strong presence of electronic

windows affects a change in the generic emphasis on the superiority of the human eye as the preferred metaphor for cognitive functions. Given the fact that the computer screen plays such a pivotal role in the commission of the crimes in the first season, it is intriguing to consider its potential impact on the detection process and the metaphorization of this process. Do these different types of windows affect the experience of looking, seeing, and framing?

Bron/Broen opens with the discovery of a woman's body on the exact borderline between Sweden and Denmark on the Öresund bridge. This body has been brutally sawn in two, and the parts belong to two separate women – a Swede and a Dane. Thus, the investigation is assigned to the Swedish Saga Norén and the Danish Martin Rohde and their teams. They are faced with a criminal who incites riots, kidnaps children, slaughters many people, but also orchestrates murders by proxy. In the last episode, it is revealed that Jens Hansen, an ex-policeman turned murderer, plans to blow up the bridge as the culmination of his revenge on his former colleague and best friend, Martin. Years before Jens's only son and wife died in a car accident on the bridge right after his wife had left him for another man. A little later Jens has learned that this man was Martin. The multiple crimes are Jens' revenge on everyone who has ever wronged him, climaxing in his murder of Martin's first-born son, August.

Jens's scheme of multiple revenge depends on the advanced use of technology. He sets up a website on

which he streams his crimes. Thus, he controls and frames the field of vision on the screen. Jens orchestrates his murders through a website titled *sanning.nu* (truth.now). He announces on this site that there will be five crimes, each addressing a pressing social problem such as the injustice of the law or society's indifference to child labour. He posts information about these injustices on this site before committing crimes that reflect the given social issue. These posts consist of research reports, documents, and charts. Hence, the screen of this "truth site" opens on to seemingly reliable, researched information of socio-political grievances. Given this focus on hard facts, the media begins to call Jens a "truth terrorist." The streams of his acts of violence on his site are framed to fit the notion of a socially conscious criminal.

The crimes dealing with the homeless provide a good example of Jens's strategy. They target a group of investors in the construction business. Jens kidnaps a homeless man, binds him to a chair, tapes his mouth shut, and draws blood from him in order to extort ransom money from the investors. He streams his victim's slow bleeding to death. Consequently, the window-like computer screen becomes a theatre of cruelty: viewers witness a horrible real-time spectacle, a performance emphasizing the horrid fate of the disenfranchised. In the criminal's hands, the effectiveness of the electronic window rests on its structural format of mobility and immobility characterizing all technological screens—the mobility of the images and, in this particular case, the frustratingly helpless

immobility of the spectators (cf. Friedberg, 150). While streaming the homeless man's death, the screen becomes aggressive, in Lev Manovich's sense: an aggressive screen captures the viewer's attention completely, erasing its character as a vehicle of representation (96). The horrified public is lost in this theatre of cruelty.

As befits a detective narrative, Jens' website and the assumedly socially motivated crimes, serve as a ruse. They camouflage the fact that he is not a whit interested in social issues, all his crimes actually target one single individual at a time against whom Jens holds a grudge. This strategy of hiding the real target among multiple casualties is familiar from, for example, G.K. Chesterton's "The Sign of the Broken Sword" and Agatha Christie's *The ABC Murders*. If the crimes are to be solved, the investigator must treat both the frame and its view as manipulated.

Saga is the first to catch on to the deception. She notices that the bleeding man rhythmically blinks his eyes on camera, realizing that he is using the Morse code to communicate his whereabouts. For all the trouble Jens takes, he cannot totally control what he frames; ironically, he himself streams this information that nearly results in his capture. Saga also concludes that the victim recognizes his tormentor by the tormentor's eyes. Therefore, the victim cannot be any randomly picked homeless man, but the real target. This conclusion, in turn, ties up with a criminal profiler's assessment of the perpetrator as a solipsist who wants others to see what he sees. From this moment on-

ward, Saga strives to see the way Jens sees. She maintains that once her field of vision coincides with his, she will catch him. This focus on eyes becomes weightier once the investigators find out that Jens has undergone extensive plastic surgery: every feature of his face has been operated on except for his eyes.

Saga's epiphany about the case takes place through the "mind's eye." She has a moment of illumination; an instance of insight when all the pieces fall into place: she understands that behind the multiple murders is Jens's goal to kill Martin's son, August whose death is to atone for the death of Jens's son. Saga's epiphany takes place in a scene rendered in slow motion. In this scene Saga imaginatively places herself in an earlier moment by the window in Jens' house. She reviews in her mind her observations by the kitchen counter. This scene is shot as if she were immersed in virtual reality, with Saga replaying an earlier scene in her memory and recalling every detail to her mind's eye. By imaginatively replacing herself in Jens' home and recalling its objects to her mind, Saga is able to traverse the viewer's immobility. We see her slowly turning in the kitchen, letting the faucet run, looking out the window. This imaginative review enables her to connect the observed details together. By projecting herself into Jens's kitchen, Saga becomes as it were an *avatar* in the game of death Jens has designed. The moment she takes on this role of avatar, enables her to see the game's design, motivation, and goal. Simultaneously, she becomes an active agent in this game with a real possibility of affecting it.

Thanks to her ability to project the criminal's plans, she could, like Dupin, boast that men in respect to her "wear windows on their bosoms." Saga's most touching "moves" as an avatar centre on her frantic attempts to find August, whom Jens has kidnapped. They enable her to conclude correctly that Jens has bricked August up alive in a coffin inside a wall. As Saga races against time, she continues to place herself in the virtual realm of Jens's game by imagining what is happening to August in the coffin. She does so in order to estimate how much time she has left to save him. The effect is as if she were beside the dying young man in the coffin, looking at his slowly glazing eyes.

Saga's imaginative immersion in Jens' streamed game adds depth to the screen's flat window, because she as it were places herself in the world it frames. Although the series flirts with modern technology, it stays within familiar generic confines by stressing the importance and the superiority of the human eye. Chesterton reminds us that, in the detective story, "there is no stone in the street and no brick in the wall that is not actually a deliberate symbol – a message from some man, as much as if it were a telegram or a post-card." It is this human factor that motivates the key role that actual and metaphorical eyes play in the first season. The seeing, observing and recording eye reminds us of the human agency behind both crimes and their detection. The series retains the eye as the key metaphor for detection. The eye as a window emphasizes the complex cognitive and emotional

networks that feed the commission and unravelling of crimes. Given that the window is a small theatre, the detective's eye ultimately sees the murderer appear from between its curtains.

Bibliography

Chesterton, G.K. (1902) "A Defence of Detective Stories". *The American Chesterton Society*. <https://www.chesterton.org/a-defence-of-detective-stories>.

Cohn, Robert Greer (1977) "Mallarmé's Windows". *Yale French Studies* 54: 23–31.

Friedberg, Anne. *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass: MIT, 2008.

Manovich, Lev (2001) *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT.

Sebeok Thomas A. and Harriet Margolis (1982) "Captain Nemo's Porthole: Semiotics of Windows in Sherlock Holmes". *Poetics Today* 3:1: 110–139.

Sweeney, S. E. "The Magnifying Glass: Spectacular Distance in Poe's 'The man of the Crowd' and Beyond". *Poe Studies*. Vol. 36, 2003: 3–17.

Josef Fares and the Lack of Usable Verbs

Anders Marklund

One of the challenges for game designers to achieve satisfying interactive storytelling is, according to Jesse Schell – himself a game designer and professor of Practice of Entertainment Technology – that games lack “usable verbs”. Compared with cinematic characters, who “talk, ask, negotiate, convince, argue, shout, plead, complain”, video game characters are “severely limited in their ability to do anything that requires something to happen above the neck”. They tend to “run, shoot, jump, climb, throw, cast, punch, fly”, but not so much more. And this delimits game player interaction and experience.

In *Brothers: A Tale of Two Sons*, a 2013 game developed by Starbreeze Studios, this challenge is dealt with in a fashion that earned the game much praise. While the characters certainly jump, climb and run much of the time, what stands out in the game is the

emotional experience of bereavement – a young boy’s grieving and letting go of family members who tragically passed away. This emotion is foregrounded both in the game’s prologue, when the boy helplessly sees his beloved mother drowning during a storm, but even more strongly towards the end of the game when he has to face yet another loss. The player is invited to simulate the boy’s emotions not only through cut scenes but also through the innovative video game controller scheme. I will return to this after a brief cinematic excursion, to a concrete example of how a film may represent a similar experience of bereavement, using cinema’s, as it were, greater access to above-the-neck verbs.

The film is *Zozo*, a film I appreciate much for its balanced manner of approaching a wide audience with an earnest subject matter. Josef Fares’ third feature from 2005 tells an affecting story about Zozo, a young boy who loses his family – his parents and two older siblings – in the 1980’s civil war in Lebanon. Zozo eventually arrives in Sweden, to his grandparents, and struggles to overcome his loss and move on with life.

On a few occasions during this process, the viewer is presented with images that need to be understood as interior to Zozo. In a key scene towards the end of the film this subjectivity is initially not apparent to viewers; only gradually the shocking experience of grenades exploding in a Swedish schoolyard is replaced by an understanding that these are not real grenades but Zozo’s hallucinations or imaginations.

This re-evaluation of reality status takes place as Zo-
zo's mother reappears (she died earlier, in Lebanon)
to protect him and talk to him. Through this Zo-
zo realizes the right direction in his life. What goes on
here is certainly much more complex than the typical
video game character actions, such as running, climb-
ing or jumping. Viewers simulate the traumas that
Zozo has experienced, the lingering conflicts in his
mind, his longing for his mother and other family
members, as well as his resolve to find the right way
ahead with his new life in Sweden. How should a
video game manage something like this?

Before returning to *Brothers* and its prospects of
achieving something similar, it must be mentioned
that this game, just like *Zozo*, was written and directed
by Josef Fares. While *Zozo* is partly autobiographical –
it clearly draws on and represents Fares' own, both
good and disruptive, childhood memories of war-torn
Beirut and of migrating to Sweden (something Fares
has partly recounted in his Sveriges Radio programme
"Sommar") – *Brothers* depicts a fantastic world where
there are no easily recognizable real life references.
Still, a similar emotional experience of the loss of
family members emerge in the midst of the *Brothers*'
more playful and thrilling moments.

The game's story and adventure are straightfor-
ward. Two brothers, who have just lost their mother,
go on a quest to find an elixir that can cure their dying
father. While the younger brother is more clearly fo-
calized, the game has designed a particular usage of
the hand control that makes both characters essential.

It is like playing a co-op (cooperative) game on your own; with the right part of the control you play the younger brother, and with the left the older brother. And controlling both brothers is indispensable, because it is only when the two brothers cooperate that they can overcome the obstacles. This control set-up may appear a bit odd, but it is quickly internalized, and creatively used. A sad example is when the older brother is fatally wounded, after which his part of the control cannot be used – it is a tangible loss, a little like losing a part of oneself.

The first hallucination within the game serves a function similar to the one in *Zozzo*. Scared and lonely, the little brother sees his mother. Her ghostly presence is visualized as white and semi-transparent, not at all realistic as in the film. She comforts him and shows him the way to move forward, urging him to get over his water trauma – caused when his mother drowned – and bring his father the life-saving elixir. Thus, the hallucination allows players to simulate the mother's tangible presence in the little brother's mind. It is not surprising that this resembles *Zozzo*; the game uses a cut-scene and thus communicates in a non-interactive cinematic manner. Even so, the character is allowed to experience something “above the neck”.

The second hallucination is more powerful, possibly since players are given no visual cue for the mental simulation. (For interesting thoughts on whether this should be considered a hallucination, Oliver Sacks offers good starting points.) The little brother needs

to cross a final bridge in order to reach his father with the elixir. This bridge is, however, the same draw-bridge that he could not manoeuvre earlier in the game. He needed his brother's strength to manoeuvre a lever – and now the brother is not there. The only way to resolve this is – and here I must give away the perhaps most significant experience offered by the game – by using the left part of the control. This was the part reserved for controlling the older brother before he died, and consequently never used since. Story-wise the effect is that the younger brother gains his brother's strength, can operate the lever and is able to cross the bridge. More interesting here, however, is that the player is not merely employing below-the-neck verbs – pulling the lever – but also needs to simulate how the little brother experiences his brother's presence and strength. This hallucinatory presence is not visualized as in *Zozzo* and in the cut scene mentioned. It is enacted by the player.

Now, the idea with this little exercise, a brief analysis focusing on a few instances in *Zozzo* and *Brothers*, was never to stress the storytelling challenges video games face. Or films, for that matter. Creative writers and directors, with a desire to convey an important experience, will always need to face such challenges. In both *Zozzo* and *Brothers*, Josef Fares' inventive choices offer an affecting sensation of something that is not there, in an external reality, but that is vividly present in the mind of a young boy struggling to overcome the loss of his family. If the little boy must overcome this, it is only appropriate that a director, like

Fares, must find ways to overcome stylistic and narrative challenges necessary to share important experiences. This is equal for film and video games – no matter their access to “usable verbs” or “above the neck” actions.

References

Fares, Josef (2001) *Sommar med Josef Fares*. Sveriges Radio 30 July. [radio programme]

Fares, Josef (2005) *Zozo*. Memphis film.

Fares, Josef (2013) *Brothers: A Tale of Two Sons*. Starbreeze Studios. [video game]

Sacks, Oliver (2012) *Hallucinations*. London: Picador.

Schell, Jesse (2008) *The art of game design: a book of lenses*. Amsterdam: Elsevier/Morgan Kaufmann.

Huvipalatsissa

Huvipalatsin vihkiäiset

Jukka Sihvonen

Kenneth Angerin (s. 1927) lyhytelokuva *Inauguration of the Pleasure Dome* valmistui vuonna 1954. Elokuvan innoittajana on ollut Samuel Taylor Coleridgen runoelma ”Kubla Khan” (alk. 1797, julk. 1816), jonka alkusäkeisiin elokuvan nimikin – *pleasure dome* – liittyy. Coleridgen runoelmassa nimi viittaa tietysti Xanaduun: ”In Xanadu did Kubla Khan / A stately pleasure-dome decree [—]”, ja koko säkeistö kääntyy Aale Tynnin suomennoksessa näin (s. 339):

Xanaduun teetti Kublai-kaani
komean huvipalatsin.
Alph, pyhä virta, laski siellä
mitattomien luolain halki
mereensä auringottomaan.

Coleridgen ja Angerin välillä on muitakin yhteyksiä, nimittäin uni, sillä kumpikin näki ja kuuli runonsa sekä elokuvansa idean unessa. Henry Bacon sijoittaa *Seitsemännessä taiteessa* Kenneth Angerin nimenomaisesti

runouden ja Carl Rowen näkemystä seuraten vielä tarkemmin Charles Baudelairin ja Arthur Rimbaud'n nimien yhteyteen. Myös tämän esseen lähtökohta on monitaiteinen ja -tieteinen, sillä laajennan Angerin elokuvan kenttää paitsi kuvakielen ja musiikin myös ”salatieteiden” suuntiin.

Xanadu-vuorten tuntumassa Etelämantereella virtaava Alph-joki on saanut nimensä Coleridgen runosta, mutta ”pyhä virta” voi tuoda mieleen myös käsitteen *alef* tai *aleph*. Se taas on seemiläisten kielten (ja niiden perillisten, kuten heprean ja arabian) ensimmäinen aakkonen (eli meidän A-kirjaimemme edeltäjä) sekä ensimmäinen luonnollinen luku eli 1, ja samalla ykseyden luomisen ja äärettömän mahtavuuden merkki. Jorge Luis Borgesin kertomuksessa *El Aleph* (1945) käsite viittaa maailmaan pienoiskoossa eli pisteeseen, joka sisältää kaikki muut universumin pisteet. Myös Angerin ”kupolin” (*dome*) voi ajatella tuollaisena pisteenä, jos kohta sen sisältämä maailma ei ole tavanomaisen arkinen.

Angerin elokuvan alkuperäisen version musiikki on tšekkisäveltäjä Leoš Janáčekin sävellys *Glagoliittimesu* (1926), jossa ”glagoliittinen” viittaa kyrillisiä aakkosia edeltävään muinaisslaavilaiseen kirjaimistoon eli *glagolitsaan*. Sävellyksen voi mieltää eräänlaiseksi kommentiksi katoliselle messulle, joka esitetään latinaksi. Latina on läntisessä järjestelmässä (ja aakkostossa) messukielen valtamuoto. Mutta Angerin visuaalinen katse on selvästi suuntautunut itäisen taivaanrannan aamuruskoon ja ennen muuta mytologiaan, joka vili-

see sellaisia nimiä kuin Shiva, Kali, Pan, Hecate, Osiris, Isis, jne.

Angerin elokuvasta on nähtävissä kaksi uudempaa versiota vuosilta 1966 ja 1978. Näistä myöhäisempi ei kuviensa puolesta poikkea paljoakaan alkuperäisestä, mutta sen musiikista koostuva ääniraita on tyystin toinen. Tässä muunnoksessa musiikki on peräisin (yhtä kappaletta lukuun ottamatta) Electric Light Orchestra -yhtyeen vuonna 1974 ilmestyneeltä tema-LP:ltä *Eldorado*. Rock-sinfonian levynkansi on



tässä yhteydessä kuvaava: siinä noitamaiset kädet ovat juuri tarttumaisillaan nilkkapariin, joka rubiinikengistä päätellen mitä ilmeisimmin kuuluu *Ihmema* Oz (*The Wizard of Oz*, 1939) -elokuvan Dorothyille. Myös Angerin elokuva alkaa lähikuvilla käsistä, jotka kurkottelevat kohti hohtavia jalokiviä. 1960-luvun mystiikkaa kartoittanut Gary Lachman palauttaa Angerin elinikäisen kiinnostuksen mystiikkaan, magiaan ja okkultismiin ohjaajan lapsuuteen, ja erityisesti Angerin jo koululaisena kokemiin lukuelämyksiin Frank R. Baumin Oz-kirjojen parissa.

Uudempia versioitaan Anger nimitti alaotsikolla ”The Sacred Mushroom Edition” (Pyhän Sienen Edition) – ja kunhan sähkövalo-orkesterin musiikkiin tottuu, se itse asiassa terästä oudolla, ja *Glagoliittimesuun* verrattuna hyvin erilaisella tavalla, Angerin jo valmiiksi

”outoutetun” kuvavirran. Tosin voi olla, että Anger rakensi tällaisen yhteyden jo nimellisesti: El Dorado toimii myyttisenä ”kultakaupunkina” vähän samaan tapaan kuin Xanadu kaanin loisteliaana kesäpalatsina.

Molempiin paikannimiin, niin Xanaduun kuin El Doradoon, voi sisällyttää idean nautinnon tai hehkuvan mielihyvän palatsista ja laajentaa sen koskemaan vaikkapa elokuvateatteria. Siirtymää voi pitää osuvana eritoten Angerin kohdalla, sillä esimerkiksi P. Adams Sitneyn ja William Weesin mielestä Angerin koko tuotannon keskeisin tekijä on valo edustajanaan ”valon kantaja”, Lucifer.

Angerin elokuvan yhtymäkohdat varhaisempiin elokuviin ovat ilmeiset, tietoiset ja perustuvat osin myös suoriin lainauksiin. Päällekkäiskuvissa on katkelmia esimerkiksi Harry Lachmanin elokuvasta *Danten Helvetti* (*Dante's Inferno*, 1935) ja näyttelijät herättävät muistumia varhaisen saksalaisen kauhuelokuvan klassikoista kuten Robert Wienen ohjauksesta *Tri Caligarin kabinetti* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920). Hehkuvien värien ja monien päällekkäisten kuvatasojen pakassa voi nähdä toistoja myös apokalyptisesta tai infernaalista perinteestä kuten joistakin Georges Mélièsin varhaisista värielokuvista.





Angerin maailmankuvan taustalla on Oz myös muussa merkityksessä kuin mielteenä ELO:n *Eldorado*-levyn kansitaiteeseen, nimittäin viittauksena

Aleister Crowleyyn ja tämän liuskanmittaiseen luetteloon ihmiskunnan perusoikeuksista otsikolla *Liber OZ* (1941). Angerin yhteys Crowleyyn ja koko *èèèçì á:n* (kreikan *thelema* = tahto) perinteeseen on tunnettu fakta ja käy eri tavoin ilmi myös hänen muussa tuotannossaan. ”Theleman” kuuluisin iskulause ”Do What Thou Wilt” on muun muassa kaiverrettu alkuperäisen *Led Zeppelin III*-levyn (1970) B-puolen vinyyliin. Sinne se päätyi Jimmy Pagen ansiosta, jonka kanssa Angerilla oli (lopulta toteutumattomia) yhteistyö-kuvioita 1970-luvulla. Samana vuonna kun Led Zeppelinin kolmas levy ilmestyi, Page osti Crowleyyn aikoinaan omistaman ”Boleskine”-kartanon Loch Ness-järven rantamaisemista Skotlannista. Angerin elokuvan kuviteltu tapahtumapaikka puolestaan on Crowleyn toinen talo, ”Theleman Luostari” Sisiliassa, missä isäntä asui 1920-luvun alussa.

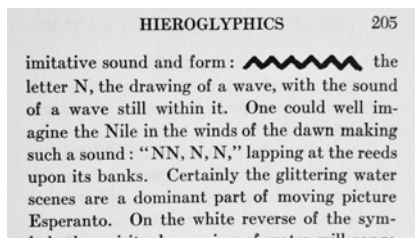
Elokuva on oikeastaan taltiointi naamiaisista, joita Angerin lähipiirissä järjestettiin ja jotka noudattivat vain yhtä periaatetta: tule niin hulluna kuin mahdollista. Henkilöhahmot ovat vaihtelevista myyttisistä taustoista peräisin ja näyttelijäkaarti koostuu aikansa tunnetuista okkultisteista: Samson de Brier esittää useita rooleja, muiden muassa Lordi Shivaa, Cagliostroa,

Osirista ja jopa versiota Aleister Crowleysta; Marjorie Cameron on ”Helakanpunainen nainen”, joka muuttuu Lady Kaliksi; Curtis Harrington on *Caligarin* Cesare ja Anaïs Nin on hedelmällisyyden ja valon Astarte-jumalatar. Päiväkirjassaan Nin on muistellut elokuvan kuvauksia: ”Kennethin työtapana oli sama kuin Maya Derenin: hän halusi tavoittaa persoonallisuutemme pakenevat puolet, sen mitä ei voinut ohjata, mikä oli spontaania, satunnaista” (s. 204). Angerin elokuva omalla sarallaan todistaa, että Crowley-kultissa rituaalit ovat sen olennainen osa ja niillä on ”eukaristinen” tehtävä: osallistujat syövät ja juovat pyhiä asioita ne todesti sisäistääkseen.

Tässä ”thelemiittien” perinteessä kurkotetaan vieläkin kauemmas kuin glagoliittiseen aikakauteen n. 800-luvun lopulla. Yksi ilmeisistä kosketuskohdista on muinaisegyptiläisessä hieroglyfien kulttuurissa. Siellä kuva kotkasta vastaa latinan A:ta, jalkaterästä tai käsi-varresta on B, kämmenestä on D, linnunsulasta on E, jne. Sahalaitainen muoto, joka muistuttaa liplattavaa aallokkoa on N, kun taas M on pöllö. Varustaessaan alkuperäisen elokuvansa Janáčekin säveltämällä messulla Anger on saattanut viitata myös siihen, että ainakin joissakin glagoliittisissa aakkosissa voi hyvin kuvitella näkevänsä paitsi kreikkalaisten aakkosten myös hieroglyfien perimää.

Kysymys hieroglyfeista nousi esiin yleisemmin elokuvateorian ja -estetiikan perinteissä jo 1910-luvulla esimerkiksi Vachel Lindsayyn teoksessa *The Art of the Moving Picture*. Myös Rachel O. Moore on sisällyttänyt ”kesytön teoria” -nimikkeensä kehyksiin sekä Lind-

sayn että Angerin. Lindsay muun muassa etsi hieroglyfeille suoria elokuvallisia vastineita. Aaltoiluun liittyvä N-kirjain yllyttää runoilijaa pohtimaan veden kuvaa eri muodoissaan laajemminkin. Tämän uuden ”visuaalisen Esperanton” toistuvimpia aakkosia oli juuri veden kuva, jonka Lindsay liittää puhtauden ja ikuisuuden ilmauksiin.



Elokuvataiteen keksiminen vertautuu Lindsayn mukaan siihen, miten kivikaudella kehitettiin kuvakirjoitus. Tästä näkökulmasta hän kuvittelee hieman myös tulevaisuutta: ”Kun nykyhetkemme on muuttunut kaukaiseksi menneisyydeksi, meillä on tutkijoita ja kriitikoita, jotka tuntevat tarkkaan varhaisen elokuvanperinteen eri vivahteet ja pystyvät erottelemaan liikkeitä sekä koulukuntia omine kielioppeineen ja kokoelmineen” (s. 211). Oman aikakautensa, 1900-luvun alun amerikkalaisten suurkaupunkien slummit ovat Lindsaylle nykyajan luolamiesten asuinsijoja. Sieltä nämä oliot ryömivät esiin valon kaikotessa. Aiemmin päämääränä saattoi olla kapakka, mutta nyt yhä useammin elokuvateatteri. Sen asiakkaat voivat ”kaataa tulilientä silmiinsä eikä vatsaansa”, kuten Lindsay toivorikkaasti kirjoittaa ja jatkaa, että elokuva kykenee aina sysäämään katsojan päässä liikkeelle muutaman matelija-

tason ajatuksen – ”to do a little reptilian thinking” (s. 236). Anger on kääntänyt Lindsayn kirjaimellisen vision kuvan ja musiikin merkkikielille. Hänen rakentamassaan nautiskelun temppeleissä tarjoillaan audiovisuaalisten hieroglyfien tulilientä, jolla asialle vihkiytyneet ehtoollisvieraat voivat ravita liskoaivojaan.

Lähdeluettelo

Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Borges, Jorge Luis (2000) *The Aleph and Other Stories*. Käänt. Andrew Hurley. London: Penguin Classics (El Aleph, 1949).

Lachman, Gary (2009) *Tajunnan alkemistit: Kuusikymmenluvun mystiikka ja Vesimiehen ajan pimeä puoli*. Suom. Ike Vil. Toinen painos. Helsinki: Like (Turn Off Your Mind: The Mystic Sixties and the Dark Side of the Age of Aquarius, 2001).

Lindsay, Vachel (1970) *The Art of the Moving Picture*. New York: Liveright (1916; 1922).

Moore, Rachel O. (2000) *Savage Theory. Cinema as Modern Magic*. Durham & London: Duke University Press.

Nin, Anaïs (1984) *Päiväkirja 1947–1955*. Esipuhe Gunther Stuhlmann. Suom. Raija Mattila. Helsinki & Keuruu: Otava (Diaries 1947–1955, 1974).

Rowe, Carl (1982) *The Baudelarian Cinema – A Trend within the American Avant-Garde*. Ann Arbor: UMI Research Press.

Sitney, P. Adams (1979) *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–1978*. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press.

Tynni, Aale (toim.) (1974) *Tubat laulujen vuotta: Valikoima länsimais- ta lyriikkaa*. Toimittanut ja suomentanut Aale Tynni. Toinen painos. Helsinki: WSOY.

Wees, William C. (1992) *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

René Clair, uni ja alkemia

Hannu Salmi

René Clairin (1898–1981) elokuva *Le Voyage imaginaire* (1925) alkaa kohtauksella pankin konttorissa. Virkailija Jean (Jean Börlin) istuu ahtaassa toimistossaan muiden työntekijöiden kiusattavana, kunnes yhtäkkiä kaikki muuttuu fantasiaksi. Vasta myöhemmin paljastuu, että Jean on huomaamattaan vaipunut uneen. Toimiston arkipäivä muuttuu huikeaksi syöksyksi haltioiden maailmaan. Niityllä Jean tapaa eukon, joka on noituuden tähden kauneutensa menettänyt sulotar. Puunonkalosta Jean suistuu maanalaiseen maailmaan, jonne haltiat ovat vetäytyneet turvaan nykypäivän rationalismilta.

Clairin elokuvassa nukahtaminen ei ole vain rajapinta toden ja epätoden välillä: se merkitsee myös taiteiden välistä kohtaamista, sillä unen maailmassa ilmaisumuotojen konventiot murtuvat ja seitsemäs taide sulauttaa sisäänsä kaiken. *Le Voyage imaginaire* -elokuvassa maanalaisen maailman surrealismi muis-

tuttaa Clairin taiteen lähtökohdista, ennen kaikkea elokuvasta *Entr'acte* (1924), mutta samalla se tuo mieleen Lewis Carrollin mielikuvitusmaailman. Jean murtaa haltioiden taian ja saa rakastettunsa mukaansa, mutta ilkeät pankin kollegat taikovat hänet koiraksi. Animaatiota hyödyntävä elokuva heittää lopulta päähenkilöt kohti korkeuksia, suoraan Notre Damen huipulle. Loppuratkaisu sijoittuu Musée Greviniin, vahakabinetin kuvaelmien keskelle. Jean on menettämässä jo päänsä giljotiinissa, kunnes itse Charles Chaplin saapuu pelastamaan rakastavaiset. Aikakauden suurimman elokuvatähden vahapatsas vieläpä onnistuu muuttamaan Jeanin takaisin ihmiseksi. Lopussa kaikki paljastuu uneksi, mutta uni on muuttanut Jeanin, joka on nyt voimakkaampi.

Unen maailmaa René Clair kuvasi myös lyhytelokuvassaan *Pariisi nukkuu* (*Paris qui dort*, 1925). Eräänä kauniina aamuna Eiffel-tornissa asustava Albert (Henri Rollan) herää ja huomaa kotikaupunkinsa asukkaiden nukahtaneen. Pariisilaiset eivät ole vain torkahtaneet vaan ovat jähmettyneet niille sijoilleen, poliisia pakeneva varas kesken askeleen, öinen kulkija seinään nojatessaan ja ravintolan asiakkaat kesken ilonpidon. *Pariisi nukkuu* antaa lopulta selityksen arvoitukselliselle nukahtamiselle. Kyse on tiedemies tohtori X:n lähettämistä säteistä, joiden leviämistä Clair kuvaa animaation keinoin. Tohtorin laboratoriossa on vipu, jota vääntämällä elämä joko seisahtuu tai puhkeaa liikkeeseen. Kaupunki jähmettyy ja elää vuorovedoin.

René Clair liikkui 1920-luvun tuotannossaan sujuvasti taiteiden välillä, unenomaisten siirtymien kautta,

ja animaatio toimi fantasian raaka-aineena. *Le Voyage imaginaire* ammensi saduista ja lastenkirjallisuudesta, ja *Pariisi nukkuu* viittasi myös arkkitehtuuriin elokuvallisen tilan rakentajana. Vaikka asukkaat nukkuivat, suurkaupungissa olivat tallella sen monumentit, Eiffel-torin jyhkeät rakenteet sekä avarat torit ja leveät bulevardit. Unen logiikka kiinnosti surrealistejä, joiden vaikutuspiirissä Clairin taide muotoutui. Clairin elokuvissa uni antoi luvan odottamattomiin käänteisiin ja yhdistelmiin, mutta samalla se oli keino sekoittaa luovasti eri taiteenlajeja.

Clairin uralla myös varhaisten äänielokuvien vaihe oli luonteeltaan kokeilevaa. *Pariisin kattojen alla* (*Sous les toits de Paris*, 1930) ja *Miljoona* (*Le Million*, 1931) leikittelivät sekä uudella ääniteknologialla että unenomaisella Pariisi-kuvalla. *Pariisin kattojen alla* alkaa – nimestään huolimatta – kattojen yläpuolella, savupiippujen tasalla, ja vähitellen kamera laskeutuu kadulle samalla, kun taustalta kuuluva laulu ”Sous les toits de Paris” voimistuu. *Miljoonan* alussa liikkuva kamera liittää pienois-Pariisin yllä ja sukeltaa lopulta taloon, jossa vieteetään ilojuhlaa. Pariisi on uni, jonka sisällä korkea ja matala kohtaavat. Kadun kulmissa myytävät iskelmät rinnastuvat *Miljoonan* loppukohtauksessa nähtävään kuvitteelliseen oopperaan. Samaan aikaan kun lavalla taistellaan elämästä ja kuolemasta, parivaljakko Michel (René Lefèvre) ja Prosper (Jean-Louis Allibert) kampailevat oopperan kuoroon naamioituneina vanhasta samettitakista.

Myöhemmässä tuotannossaan Clair liikkui usein fantasia-aiheissa, ajatellaanpa vaikka hänen Iso-Britan-

niassa ja Yhdysvalloissa ohjaamiaan elokuvia *Kummitus muuttaa länteen* (*Ghost Goes to West*, 1935), *Noita tahtoo naimisiin* (*I Married A Witch*, 1942) ja *Tapabtui huomenna* (*It Happened Tomorrow*, 1944). Clairin myöhäistuotannossa toden ja fantasian rajapinta kytkeytyi usein teatteriin, ja ohjaaja myös pohti teatterin ja elokuvan välisiä suhteita. Erojen sijaan Clair halusi korostaa elokuvan yhtäläisyyksiä teatteriin. Molempien ytimessä oli ”*méditation dramatique sur la condition humaine*”, kuten hän kirjoitti käsikirjoituskokoelmassaan *Comédies et commentaires* (1959). Clair toteutti juuri 1950- ja 1960-luvuilla sarjan huvinäytelmiä, muun muassa teokset *Yön kaunottaret* (*Les belles de nuit*, 1952), *Älä leiki rakkaudella* (*Les grandes manoeuvres*, 1955), *Haaveiden kuja* (*Porte des Lilas*, 1957) ja *Piiritys* (*Les fêtes galantes*, 1965).



Yön kaunottaret jatkoi Clairin tuotannon uniteemaa: päähenkilönä oli nuori säveltäjä Claude (Gérard Philippe), joka käyttää aikansa pianon tapailuun ja haaveiluun. Alakerrassa on autokorjaamo, ja romanttiseen musiikilliseen maailmaan sulautuu modernin ajan ääniä. Lähibaarissakin käytellään uusinta edistyksen hedelmaa, polynimuria. Suurin osa elokuvasta on Clau-

den unta, ja uni toimii lopulta aikamatkailun välineenä. Menneessä maailmassa hän kohtaa nykyisyyden henkilöahmoja: Edmée de Villebois (Martine Carol) muuttuu *fin de siècle*n maailman runottareksi, joka saattaa Clauden Pariisiin oopperan johtajan (Paolo Stoppa) pakeille. Kahvilan kassa (Gina Lollobrigida) taas on vuoden 1830 maailmasta löytyvä arabialainen Leila. Autokorjaamon omistajan tytär Suzanne (Magali Vendeuil) puolestaan löytyy Ranskan vallankumouksen ajalta.

Yön kaunottarien ydin eivät ole menneisyydestä löytyvät kaunottaret. Sana *belle* viittaa myös ”kauneuden aikakauteen”, *belle époque*en. Kun Claude saapuu vuoteen 1900 ja kutsuu sitä ”kauneuden aikakaudeksi”, vanhus toteaa, että nykyaikana on kaikenlaisia ongelmia – toista oli 1800-luvun alussa. Nostalgian kierre on väistämätön, ja paremmat ajat tuntuvat aina löytyvän edelliseltä vuosisadalta. Lopussa Claude ehtii käväistä jo esihistorian hämärässä, kunnes paluu kohti nykypäivää alkaa. Ennen pitkää Claude alkaa itse asiassa tuntea nostalgista kaihoa tulevaisuutta kohtaan. Nostalgiaa seuraa melankolia, kun menneisyyden ideaaliset kuvat romahtavat. Unesta tulee painajainen.

Clairin elokuva on höyhenenkevyt, mutta sen vapaa historiallinen assosiativisuus purkaa nostalgian ja melankolian suhdetta tavalla, johon vain unen loigikka antaa mahdollisuuden. Unen maailmassa taiteet limittyvät modernin maailman hälyyn, mikä yhdistää teoksen ohjaajan 1920- ja 1930-luvun tuotantoon. Kun Claude tapaa unessa oopperan johtajan, tämä vastaa aarialla, johon teutoonisen wagneriaanisesti

pukeutuneet solistit vastaavat. Kun Claude pääsee painajaisessaan kuuntelemaan oman oopperansa esitystä, orkesteri on yhtäkkiä täynnä nykypäivän koneinstrumentteja, katuporasta rautasahaan, leikkiauton torvesta pölynimuriin.

René Clairin ura tuo mieleen Willi Forstin elokuvan *Wieniläisverta* (*Wiener Blut*, 1942), jonka alussa ohjaaja itse esittää alkemistia. Elokuvantekijä valmistelee luomustaan, lorauttaa ensin pullosta, jonka kyljessä lukee ”Humor”. Sen jälkeen hän kaataa sekaan annoksen kevytmielisyyttä, ”Leichtsinn”, ja sydämellisyyttä, ”Herz”. Sen sijaan historiaa, ”Historie”, hän heittää mukaan vain muutaman tipan pipetillä, vaikka odotettavissa on nimenomaan menneisyyttä käsittelevä teos. Lopuksi alkemisti ottaa kouraansa pullon, joka on varustettu etiketillä ”Musik” ja kaataa mukaan kaikkein suurimman määrän. Näistä aineksista huvinäytelmä syntyy. Samaa reseptiä käytti René Clair elokuvan alkemistina, varsinkin palattuaan Hollywoodista Ranskaan toisen maailmansodan jälkeen. Ehkä tilanne

Kuva: Ohjaaja itse esittää alkemistia Willi Forstin elokuvassa *Wieniläisverta*. Kuvakaappaus DVD:ltä.



selittää myös sen, miksi ongelmien raskauttamassa Euroopassa Clair ajautui marginaaliin: monet tulkitisivat entisen avantgardistin muuttuneen konservatiiviseksi huvinäytelmien tekijäksi.

Clairin sodanjälkeisen tuotannon kulmakiviä on vuonna 1950 valmistunut *Paholaisen kauneus* (*La beauté du diable*, 1950). Aihe on klassinen, keskiajalle juontuva tarina sielunsa paholaiselle myyvästä Faustista. Kertomuksesta on lukemattomia kirjallisia, elokuvallisia ja musiikillisia sovituksia, ja Henry Bacon onkin kutsunut Faust-aihetta kulttuuriseksi meemiksi, joka on levinnyt yli taiteen kentän. Clairin alkemistinen keitos on unenomainen vyyhti, jossa osat vaihtuvat. Alussa vanha professori Henri Faust (Michel Simon) ottaa vastaan kunnianosoitusta ja asettuu luennoimaan. Samaan aikaan paholaisen kätyri Mefistofeles (Gérard Philipe) ilmestyy paikalle ilkkuvasti nauraen. Hiuskiehkurat on käherretty diabolisten sarvien muotoon. Seuraa kohtaus Faustin kammiossa, jossa osat vaihtuvat. Koko loppuelokuvan Michel Simon näyttöleekin Mefistofelestä ja Gérard Philipe nuoruutensa takaisin saanutta Faustia. Tarinassa aine tuntuu muuttuvan toiseksi yhtä sujuvasti kuin *Le Voyage imaginaire* -elokuvasa pankkivirasto muuttui Musée Greviniksi. Clairin näytelmässä Faust saa nuoruuden jo ennen kuin on allekirjoittanut sopimusta, ikään kuin vastikkeettomasti, aivan kuin Mefistofeleen kävisi sääliksi Jumalan julmuutta antaa ihmiselle vain yksi nuoruus. Faust kirmaa ulos, tapaa Margueriten (Nicole Besnard) ja liittyy romaniseurueeseen. Hän kuvittelee olevansa vapaa, mutta tosiasiaa hän on sosiaalisten olosuhteiden

den vanki. Kun hän hakee rahaa kodistaan, häntä pidetään varkaana. Lopulta alkemistinen projekti syntyy Mefistofeleen tahdosta, ja hän järjestää Faustin vapaaksi vankilasta. Tuota pikaa kultakolikoita taotaan pusseittain ja kaikilla on rahaa. Vasta tässä vaiheessa Mefistofeles huiputtaa Faustia, väittää kaikkea tapahtunutta vain illuusioksi ja saa allekirjoituksen sopimukseen.

”Tarinoiden kierrättäminen on keskeisintä kulttuurihistoriaa”, kirjoitti Henry Bacon vuonna 2011 pohiessaan Faust-tarinaa meeminä. René Clair oli nimenomaan tarinoiden kierrättäjä, joka osallistui elokuvaallisena alkemistina myös Faust-aiheen uudelleentulkintaan. Häntä voi kutsua myös seitsemännen taiteen synteetikoksi, sillä hän yhdisti teoksiinsa tietoisesti elementtejä eri taiteen aloilta, musiikista ja teatterista, valokuvista ja elokuvista, arkkitehtuuristakin. *Pabolaisen kauneus* -elokuvassa kiteytyy paljon Clairin urasta, jossa unet, illuusiot ja visiot olivat läsnä 1920-luvulta lähtien. Elokuvan lopussa Mefistofeles näyttää Faustille kohtalon. Tulevaisuus avautuu ruhtinaan palatsin peileistä, vangitsevina visioina, joita Faust katsoo kauhistellen. Lopulta kohtalo ei kuitenkaan ole ennalta määrätty: tulevaisuus on avoin, jopa Faustille, vaikka tämä on myynyt sielunsa. Unen todellisuudessa alkemisti voi antaa aiempien tarinoiden tuomitsemalle päähenkilölle uuden mahdollisuuden.

Kirjallisuus

Amiard-Chevrel, Claudine (1990) *Théâtre et cinéma années vingt: une quête de la modernité*. Tome 1. Paris: L'Age d'homme.

Bacon, Henry (2011) ”Faust-tarinan kulttuurihistorialliset meetit”. Teoksessa Silja Laine, Maarit Leskelä-Kärki, Kari Kallioniemi, Harri Kiiskinen, Petri Paju ja Heli Rantala (toim.): *Historian aikakoneessa*. Onnittelukirja Hannu Salmelle. Turku: k&h, 303–311.

Clair, René (1959) *Comédies et commentaires: Le silence est d'or, La beauté du diable, Les belles-de-nuit, Les grandes manoeuvres, Portes des lilas*. Paris: Gallimard.

Dale, R. C. (1986) *The Films of René Clair: Exposition and analysis*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

Friedman, Alan Warren (2017) *Surreal Beckett: Samuel Beckett, James Joyce and Surrealism*. New York: Routledge.

Ihmisen ihannuus ja kurjuus (1988) – suomalainen heritage-elokuva

Anneli Lehtisalo

Pukuelokuvaa varten tarvitaan:

- 1 klassinen teksti
- 1 iso rasiallinen leikkittelyä
- 3 naulaa sekoitettuja anakronismeja
- 1 krossi polvihousuja
- 3 krossia mekkoja
- 7 purkkia säilöttyä kinkkua
- 1 puutarha
- 1 Helena Bonham Carter (tai vastaava tuote)

Andrew Higsonin englantilaisia *heritage*-elokuvia käsittelevässä kirjassa esitelty pukuelokuvien resepti kuvaa ironisesti tietäntyyppisten, menneisyyteen sijoittuvien elokuvien konventioita. Alun perin *The Guardian* -lehdessä vuonna 1997 ilmestynyt valmistusohje oli kannanotto 1980-1990-luvuilla Britanniassa yleistyneeseen

elokuvatrendiin, *heritage*-elokuvaan. Tunnistettavista konventioista huolimatta *heritage*-elokuva on vaikea määritellä yksiselitteisesti, kuten Higson kirjassaan toteaa. Muiden lajityypittelyjen tavoin sen rajat ovat liukuvat ja kohde itse jatkuvasti muuttuva. Lähtökohteisesti 1980-1990-lukujen brittiläisessä keskustelussa käsite liitettiin laajempaan brittiläiseen ilmiöön, niin kutsuttuun *heritage*-teollisuuteen, maan kulttuuriperinnön kaupalliseen hyödyntämiseen, ja sen kytköksiin vallitsevaan konservatiiviseen hallintoon.

Tämän mukaisesti *heritage*-elokuvia leimaava piirre olisi niiden nostalginen suhde menneisyyteen, yläluokkaisen menneisyyden kuvaaminen ja konservatiivisten arvojen ja elämäntapojen juhlistaminen. Kirjassaan Higson joustaa tästä aiemmasta näkökannastaan ja toteaa, että tämä on vain yksi tulkinta. Silti jo termin *heritage*, kulttuuriperintö, käyttäminen viittaa näiden elokuvien erityiseen suhteeseen menneeseen – käsitteen käytölle ei olisi muuten mitään perusteita. Käsitteen mukaisesti menneisydessä on jotakin arvokasta, säilytettävää, ja nämä elokuvat esittävät, ylläpitävät ja muokkaavat sitä audiovisuaalisesti nykyhetken kontekstissa. Tämä ei silti estä, etteikö *heritage*-elokuva voisi ilmaista muitakin teemoja tai aiheita. Akateemisessa keskustelussa on myös muotoiltu uusia käsitteyhdistelmiä tuomaan esiin *heritage*-elokuvaliikkeen muutosta ja moninaisuutta, on puhuttu *post-heritagesta*, *anti-heritagesta* tai anti-kansallisesta *heritage*-elokuvasta. Samalla käsite on irtaantunut brittiläisestä kontekstista, ja sitä on ryhdytty soveltamaan laajemmin eri elokuvakulttuureihin.

Voisiko sitten Suomesta löytyä *heritage*-elokuvia? Varmasti, jos mittapuuna käytetään nykyisiä varsin joustavia tyyppimääritelmää. Mutta entä jos palataan alkuperäiseen reseptiin, 1980-luvulle ja oletukseen *heritage*-elokuvan erityisestä suhteesta menneeseen? Helena Bonham Carteria vastaavaa ”tuotetta” ei Suomesta ehkä löydy ja vähemmän polvihousujakin, mutta toisaalta myös Suomessa muotoutui pieni historiallisten elokuvien trendi 1980-luvun tienoilla. Voisiko näitä elokuvia kutsua suomalaisiksi *heritage*-elokuviksi, ja miten ne eroavat brittiläisistä vastaineistaan?

Sellaiset elokuvat kuin *Runoilija ja muusa* (1978), *Tulipää* (1980), *Pedon merkki* (1981), *Da Capo* (1985), *Suuri illusione* (1985) ja *Ihmiselon ibanuus ja kurjuus* (1988) edustivat suomalaisessa elokuvassa paluuta menneisyyden kuvauksiin 1960-lukulaisen nykyhetkeen keskittymisen jälkeen. Mainituissa elokuvissa on kytkös *heritage*-elokuvaan; ne käsittelevät suomalaista kulttuuriperintöä, joko kuvaamalla historiallisen kulttuuripersoonan elämää (*Runoilija ja muusa*, *Tulipää* ja *Da Capo*) tai sitten ne ovat adaptaatioita arvostetun kirjailijan tunnetuista teoksista (*Pedon merkki*, *Suuri illusione* ja *Ihmiselon ibanuus ja kurjuus*).

Suurin osa näistä elokuvista on kuitenkin ilmaisullisesti edelleen kiinni 60-lukulaisen modernin kerronnan perinteessä, kun taas Higsonin mukaan *heritage*-elokuville on ollut tyypillistä ”luonnollinen”, ei-itsetietoinen kerronta. Kiinnostavasti useita näistä elokuvista voisi pitää ennemminkin *post-heritagen* edustajina rikko-naisine, identiteettiä etsivineen henkilöhahmoineen ja itsetietoisine ilmaisuineen, vaikka Claire Monkin lan-

seeraama käsite viittaakin ennemminkin postmoderniin kuin modernismiin. Tosin *post-heritagelle* ominainen kulttuurinen kierrätys ja ajallinen leikkittely puuttuvat näistä hyvin vakavailmaisista suomalaisista elokuvista.

Läheisimmin 1980-lukulaista brittiläistä *heritage*-elokuva muistuttaa F. E. Sillanpään kirjaan perustuva *Ihmiselon ibanuus ja kurjuus*, Matti Kassilan sovitus menestyneen kirjailijan elämänpohdintoista muutaman kesäisen päivän aikana 1930-luvun lopulla. Kuvitteellinen päähenkilö Martti Hongisto ahdistuu kotinsa kireästä tunnelmasta, Laimi-vaimon pisteliäisyydestä sekä kiistelystä teini-ikäisten lasten kanssa ja pakenee kesähuvilaltaan ensin Tampereelle ja sitten nuoruudenrakastettunsa, kartanonomistaja Anna Lepaan luokse. Lyhyt irtiotto päättyy alistuneeseen kotiinpaluuseen ja raadolliseen perhetapahtumaan, Laimi-rouvan alkoholisoituneen veljen kuolemaan. Elokuva on hyvin uskollinen sovitus romaanista. Ei ainoastaan siksi, että elokuvan tapahtumat seuraavat uskollisesti kirjan tapahtumia ja luovat autenttisen kuvan ajankohdasta, vaan myös siksi, että Kassilan elokuva tavoittaa jotakin romaanin pohdiskelevasta, ”sillanpäämäisestä” sävyistä ja keski-ikäistyvän päähenkilön hämmennyksestä elämän kulussa.

Juuri sovituksen uskollisuus tekee elokuvasta *heritagea* suomalaisessa kontekstissa. Se nosti esiin klassikkokirjailijan tuotantoa tämän 100-vuotissyntymävuonna ja kytkeytyi näin kansallista kulttuuriperintöä juhlistavaan traditioon, juhlavuosimuisteluun. Varsinaisesti 1980-luvun Suomessa ei voinut puhua *heritage*-teolli-

suudesta samalla tapaa kuin Britanniassa, sillä menneisyyden kaupallistaminen on yleistynyt vasta pikkuhiljaa. Silti juhlavuosiperinteeseen liittyy sekä menneisyyden henkilöiden ja tapahtumien kunnioittaminen että mahdollisuus näiden kunnioituksen kohteiden kaupalliseen hyödyntämiseen, esimerkiksi ottamalla uusintapainoksia kirjoista tai tuottamalla kaupalliseen levitykseen tarkoitettu elokuva. Brittiläisten *heritage*-elokuvien tavoin tunnetun ohjaajan laadukkaasti tekemä kulttuurielokuva houkutteli keskiluokkaisia ja keski-ikäisiä katsojia suomalaisen elokuvan pariin, joka vielä tuolloin kamppaili huomiosta tuontielokuvien kanssa.

Heritage-elokuville tyypillinen aihemaailma ja ilmaisutyyli saattoivat auttaa *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus*-elokuvaa tässä katsojien puhuttelussa. Kuten monet brittiläiset *heritage*-elokuvat *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* keskittyi ihmissuhteisiin, kuvaamaan ihmisiä intiimeissä kotiloissaan ja osana ympäristöään. Kiinnostavaa sinänsä, että jos *heritage*-elokuvia pidetään yleensä ”naisten elokuvina”, joissa keskiössä ovat nuorten naispäähenkilöiden tunteet ja kohtalot, niin tässä suomalaisessa vastineessa seurataan vanhenevan miehen tunteuksia. Taustalla oli epäilemättä käsikirjoituksen tehneen, 64-vuotiaan Matti Kassilan henkilökohtainen kiinnostus aihetta kohtaan. Hän on painottanut ikääntymisen teemaa vielä voimakkaammin kuin Sillanpää valitessaan päähenkilöksi 61-vuotiaan, uurrekasvoisen Lasse Pöystin, kun romaanin Hongisto on tarinassa viisikymppinen. Näin Kassila samalla kehittää romaanin teemoja ja suoraviivaistaa niitä tekemällä teeman visuaalisesti näkyväksi näyttelijän kautta.

Tarinankulkua leimaa Hongiston tuntema mene-tyksen ja luopumisen ilmapiiri, jota Kassila on vahvis-
tanut korostamalla elokuvassa mielikuvaa kokonaisen
aikakauden lopusta. Rauhan ja kasvun kausi on päätty-
mässä, radiossa pauhaavat Hitler ja saksalaiset marssi-
laulut, lehtien otsikot huutavat venäläisten hyökkäyk-
sestä Puolaan. Kassila vertasi lehtihaastattelussa eloku-
vaansa *Mennyt maailma* -televisiosarjaan, 1980-luvun
malliesimerkkiin *heritage*-laatutuotannosta, jonka tarina
perustui päähenkilön katkeransuloiseen nostalgiseen
muisteluun ajasta ennen kun toinen maailmansota
mullisti brittiläisen yläluokan elämäntavan. Samanlais-
ta nostalgista muistuttelua menneestä maailmasta sisäl-
tyy myös Hongiston vaelteluun kansallisromanttisten
esineiden täyttämässä huvilassaan, jonka seinillä riip-
puu tauluja viittaamassa ”suomalaisen taiteen kultakau-
teen”.

Erityisen kiehtova jakso elokuvassa on Martti
Hongiston vierailu Lepaan kartanossa, sillä ilman He-
lena Bonham Carteriakin se on kokoelma tyypillisiä
heritage-elementtejä, ja mikä huvittavinta, osa aiheimis-
ta on suoraan peräisin Sillanpään romaanista. Eloku-
vassa Kassila on antanut näille aiheille hyvin tunnis-
tettavan visuaalisen *heritage*-ilmiasun. Jakso alkaa kon-
ventionaalisella nosturiajolla kartanosta tunnekuohua
alleviivaavan musiikin säestyksellä, ja sitä täydentävät
episodimaiset kuvaukset henkilöhahmoissa vaaleissa
kesäasuissa kuljeskelemassa pastoraalimaisemassa,
soutelemassa, tanssimassa ja kuuntelemassa lauluesi-
tystä.

Kartanoidyllin rikkoo takautuma sisällissodan aikaan. Kartanon saleissa käyskentelevä Hongisto huomaa luodinjaljet ruokasalin seinässä, ja Anna-rouvan kertoessa siirrytään kaoottisiin kuviin saliin työn-tyvistä punaisista, huutavista naisista, laukeavista aseista ja kuolleena makaavista kartanon miehistä. Tässä elokuva poikkeaa selvästi romaanista, sillä Sillanpää viittaa vain lyhyesti sisällissodan tapahtumiin selostaessaan, kuinka Annasta tuli leski ja kartanon emäntä isänsä, veljensä ja miehensä kuoleman jälkeen. Kassilan elokuvallinen ratkaisu ennemminkin esittää kuin selittää tämän. Samalla yhteiskunnalliset tapahtumat työntyvät kuviin, vaikka vain välähdyksenomaisesti.

Vaikka brittiläistenkin *heritage*-elokuvien keskeisenä teemana ovat usein luokkaerot tai -siirtymät, niitä käsitellään intiimisti, yksilöllisinä tarinoina eikä niinkään poliittisten tapahtumien kehyksissä. Periaatteessa tämä olisi ollut mahdollista *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus*-elokuvassakin. Sillanpään romaanissa luokka ja luokkien aiheuttamat ristiriidat kytkeytyvät henkilökuviin ja henkilöiden välisiin suhteisiin; vaatimattomista oloista maineeseen nousseeseen Hongistoon, tämän haaveisiin kartanontyttärestä ja avioliittoon maalaistytön kanssa sekä nousukasmaiseen Jalmari-lankoon. Vaikuttaa siltä, että 1980-luvun Suomessa olisi ollut vaikeaa tehdä nostalginen menneisyyskuvaus ilman viittausta poliittiseen historiaan. Ehkäpä suomalaisille historiallisille elokuville oli niin tyypillistä kytkeytyä poliittisiin tapahtumiin tai kansalliseen kulttuurihistoriaan, että hyppy nostalgiseen yksilötarinaan olisi ollut liian suuri.

Toisaalta *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* -elokuva on esimerkki siitä, miten suomalaisessa *heritage*-elokuvassa on vaikea välttää ”tavallisia ihmisiä”. Suomalaisen kirjallisuuden klassikot tulvivat kansankuvauksia, joten kirjallisuusfilmatisoinnit väistämättä tuovat ”rahvaan” kuvaan, ja tässä tapauksessa varsin raadollisesti kuvamalla Jalmarin ryyppyreissua ja viimeisiä, viinanhuuruksia hetkiä. Ja vaikka toisenlaisia klassikoita löytyisi-kin, keskittyminen yläluokkaihin kartanotarinoihin olisi 1980-luvulla vaikuttanut vanhanaikaiselta suomifilmiltä. Loppujen lopuksi, ehkä tästä kulttuuriperinnöstä on syytä olla tyytyväinen. Jos suomalaisen *heritage*-elokuvan katse menneeseen onkin nostalginen, se on laaja-alaisempi kuin brittiläinen vastineensa. Se esittää ”tavallisten ihmisten” menneisyyden sen ihanuutta tai kurjuutta ylistäen.

Lähdeluettelo

Apunen, Matti (1988) ”Maisema myrskyn jälkeen”. *Aamulehti* 10.2.1988.

Apunen, Matti (1988) ”Pohdiskelevan humanismin ylläkkö”. *Aamulehti* 16.12.1988.

Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Higson, Andrew (2008) *English Heritage, English Cinema. Costume Drama since 1980*. Alunperin ilmestynyt 2003. Oxford: Oxford University Press.

Kassila, Matti (1995) *Mustaa ja valkoista*. Helsinki: Otava.

Monk, Claire (2012) *Heritage Film Audiences. Period Films and Contemporary Audiences in the UK*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Pantti, Mervi (1999) ”Kun eräs aikakausi päättyi – Runoilija ja muusa, Tulipää sekä Pedon merkki kansallisen elokuvan rakentajina”. *Elonet-elokuvatietokanta*. <<http://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1970-1979/kun-eras-aikakausi-paattyi>>. Linkki tarkastettu 5.4.2017.

Santakari Minna (2013) ”Erään elokuvan anatomia - Havaintoja ihmiselon ihanuus ja kurjuus -elokuvan lavastustyömaalta”. Teoksessa Kalevi Koukkunen, Kimmo Laine ja Juha Seitajärvi (toim.) *Elokuvat kertovat, Matti Kassila*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Sillanpää, F. E. (1948) *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus*. 2. painos. Helsinki: Otava.

Suomen kansallisfilmografia 10. Vuosien 1986-1990 suomalaiset kokoillan elokuvat (2002). Sakari Toiviainen et al. (toim.). Helsinki: Edita.

Toiviainen, Sakari (2002) *Levottomat sukupolvet. Usin suomalainen elokuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Vidal, Belén (2012) *Heritage Film. Nation, Genre and Representation*. London & New York: Wallflower.

Katsojan ja kuoleman kauhean kaunis kohtaaminen

Outi J. Hakola

Taiteen eri muodoissa kuolema ja kuoleminen ovat yhtä aikaa läsnä ja tavoittamattomissa. Taiteella on potentiaalia kuvittaa ja kuvitella tuntematonta paitsi osana kerrontaa myös osana visuaalista kuvastoa. Eurooppalaisessa myöhäiskeskiajan kirkkotaiteessa *Kuoleman tanssin* (*La Danse Macabre*) luurangot personoivat kuoleman yleismaailmallisuutta. Myöhemmin luurankomaiset kuolemahahmot seikkailevat muun muassa suomalaisen Hugo Simbergin maalauksissa; *Kuolema kuuntelee* -teoksessa (1897) uhriaan noutamassa oleva kuolema pysähtyy hetkeksi nauttimaan viulun soitosta. Myös ruotsalaisen elokuvaohjaaja Ingmar Bergmenin elokuvassa *Seitsemäs sinetti* (*Det Sjunde inseglet*, 1957) omaa kuolemaa voidaan viivyttää pelaamalla šakkia tummanpuhuvan hahmon kanssa.

Kuoleman henkilöitymisellä, ruumiillistamisella ja jopa estetisoimisella on pitkä perinne länsimaisessa taiteessa ja kansanperinteessä, mutta kuolemaa on

kuvitettu muillakin tavoilla – niin kuoleamisen prosessin, kuoleman hetken kuin kuolleena olonkin kautta. Kuoleamisen prosessi voidaan nähdä ihmisen viimeisinä hetkinä, mutta myös koko elämän mittaisena suuntautumisena kohti kuolemaa. Kuolleena olo on taas elämälle vastakkainen olemassa olon (tai olemattomuuden) muoto. Kuoleman hetki puolestaan merkitsee siirtymää kahden erilaisen olemisen välillä ja vaikkakin kyseinen tapahtuma on ratkaiseva vedenjakaja, sen täsmällistä hetkeä voi olla vaikea määritellä (kuolleeksi julistaminen on monimuotoinen lääketieteellinen prosessi esimerkiksi elvytysmahdollisuuksien vuoksi). Tässä tekstissäni pohdin, miten erityisesti elokuvataiteessa on visuaalisesti kuvattu kuoleman hetkeä katsojille ja millaisia vuorovaikutussuhteita on kuvallisesti luotu kuoleman ja katsojan välille.

Elokuvissa ei useinkaan näytetä katsojalle varsinaista kuoleman hetkeä, vaan kuolemaa tapahtumana kerronnallistetaan muilla tavoin. Tyypillisiä keinoja ovat etäännyttää katsoja tilanteesta näyttämällä seurauksia ja reaktioita tai käyttämällä kertojan ääntä (*voice over*). Esimerkiksi Nick Cassavetesin ohjaamassa elokuvassa *The Notebook – Rakkauden sivut* (*The Notebook*, 2004) vanha pariskunta asettuu vierekkäin nukkumaan, mistä sairaanhoitaja löytää heidät kuolleena aamulla. Katsojalle kuolema esitetään sairaanhoitajan reaktion ja toiminnan kautta, sillä heidän kuolleena oloaan on vaikea erottaa nukkumisesta. Toisaalla Cassavetes on ratkaissut kuolinkohtauksen näyttämällä kuolevan ihmisen sairastuoteellaan, josta suoraan

leikataan hautajaisiin kertojajäänen kommentoimissa ”siskoni kuoli sinä yönä” (*My sister’s Keeper*, 2009).

Toisinaan kuoleman hetki ikuistetaan kuvalliseen muotoon ja nähtäväksi. Näitä hetkiä esitetään sekä ”poikkeuksellisista” (useimmiten väkivaltaan tai onnettomuuteen liittyvistä) että ”luonnollisista” (sairauteen tai vanhuuteen liittyvistä) kuolemista. Poikkeuksellisen kuoleman hetkien kuvittaminen on usein korostetun speaktaakkelimaista ja fantasiaitua, ja ruumista ruhjotaan monella tavalla. Siitä huolimatta näissä hetkissä haetaan tarkoituksellista pysähtymistä kuoleman äärelle ja jopa intiimiyden tunnetta. Esimerkiksi George Romeron ohjaaman *Elävien kuolleiden yön* (*Night of the Living Dead*, 1968) ikoninen kohtaus, jossa Karen tappaa äitinsä Helenin, on rakennettu intiimiksi kohtaamiseksi yhtäältä äidin ja tyttären sekä toisaalta katsojan ja kuoleman välillä. Kamera vaihtelee Karenin ja Helenin näkökulmien välillä korostaen heidän välistään suhdetta. Kohtauksessa leikataan Karenin käsissä tappavaa työtä tekevän hakun ja Helenin kasvoista olevan lähikuvan välillä. Helenin kasvojen ilmeet heijastavat epäuskoa, pelkoa ja tuskaa. Tunteet kohdistuvat yhtäältä tyttäreen, mutta katsojalle tunteet ilmaisevat ilmeikästä ja ahdistavaa kuolinkamppailua. Äidin kuoltua kamera leikkaa kuvamaan varjoja kellarin seinällä – elämän poistuttua katsoja etäännytetään intiimistä, joskin väkivaltaisesta hetkestä.

Kuva: Helenin järkyttynyt ilme hänen kuolinhetkellään *Elävien kuolleiden yössä* (1968). Kuva-kaappaus DVD:ltä.



Modernilla ajalla länsimainen kulttuuri on korostanut kuoleman henkilökohtaisuutta ja yksityisyyttä. Kuoleman hetken visuaalinen kuvittaminen on siten kurkistus yksityiseen hetkeen, ja visuaalisissa ratkaisuissa intiimiyttä on haettu nimenomaan kuolevien kasvojen ja katseiden kautta. Puolilähikuvat, lähikuvat ja erityislähikuvat kiinnittävät katsojan huomion ihmisen ilmeisiin, tunteisiin ja kokemuksiin. Silmien ja katseen korostuminen puolestaan luovat vuorovaikutussuhteita katsojan ja katseen kohteen välille.

Vastaavia ratkaisuja löytyy elokuvien ohella maalaustaiteesta, mikä osoittaa teemojen merkitystä länsimaisessa kulttuurissa. Sveitsiläinen taiteilija Ferdinand Hodler kuvasi puolisonsa Valentine Godé-Darelista kuolemanprosessin vuosina 1912–1915. Ensimmäinen kuvataidesarjan osa esittelee nuoren, kauniin ja ylvään naisen, joka kohtaa katsojan katseen suoraan. Seuraavassa *Sairaus*-maalauksessa laihtunut ja heikentynyt Valentine makaa vuoteella kasvot pois katsojasta, seinään päin kääntyneenä ja eristäytyneenä. Seuraavat osat kuvaavat väsymystä ja tuskaa. Valentinen maatesa silmät suljettuna ja kasvot katsojaan päin kuin vahingossa kääntyneenä katsoja pääsee kohtamaan hänet haavoittuvaisena ja paljaana. Ennen kuolemaa maalat-

tu teos on nimetty kärsimykseksi; Valentinen silmät ovat suljetut ja kärsimyksen takia riutuneet kasvot on käännetty kohti kattoa. Viimeinen kuva, jossa Valentine on kuollut, etäännyttää katsojan tilanteesta. Ruumis kuvataan nyt kokonaisena ilman kasvojen yksityiskoh-
tia. Tässäkin sarjassa kuoleman henkilökohtaisuutta korostetaan rakentamalla intiimi suhde kuolevan ihmiseen hänen kasvojensa ja ilmeidensä kautta, ja tässäkin kuoleman hetken jälkeen katsoja etäännytetään tilanteesta ja henkilöstä.



Kuva: Päivää ennen kuolemaa sijoittuva hetki Valentinen elämässä painottaa kärsimystä (*Valentine Godé-Darel einen Tag vor ihrem Tod*, 1915).
Lähde: Ferdinand Hodler [Public domain], via Wikimedia Commons.

Aina etääntymiselle ei anneta mahdollisuutta, vaan etenkin katseilla on korostettu kuolevan ja katsojan välistä suhdetta. Katseen merkitystä kuolinkohtauksissa voidaan lähestyä elokuvateorian, kuten screen-teorian kautta. Kameran, henkilöhahmojen ja katsojan katseen on nähty määrittelevän katsojan ja elokuvan välistä rajapintaa ja vuorovaikutusta. Tarinamaailman sisällä henkilöhahmojen katseet ohjaavat huomiota,

merkitsevät näkökulmia, valtasuhteita ja tunnesiteitä. Kameran katse luo ne mahdolliset asemat, joista katsojalla on pääsy tarinamaailmaan. Katsoja puolestaan vastaa siitä, mihin kiinnittää huomiotaan. Kuoleman hetken kannalta on tärkeää myös ns. elokuvan neljäs katse, jolla Paul Willemin viittaa hetkiin, joissa elokuva katsoo takaisin katsojaansa ja rikkoo rajan tarinan sisäisen ja ulkopuolisen maailman välillä. Keinoja diegeettisen tilan rikkomiseen ovat katsojan puhuttelu (alku-, väli-, ja lopputekstit sekä kertojan ääni), eksessiiviset ja fyysisesti intensiiviset hetket, jotka vaativat reagointia, ja henkilöhahmon katse suoraan kameraan, jolloin hän astuu ulos tarinamaailman kehyksestä. Näissä hetkissä elokuva muistuttaa olevansa tietoinen omasta luonteestaan kulttuurisena teoksena, joka odottaa tulevansa katsotuksi. Korostamalla katseita ja silmiä kuolinkohtauksissa katsoja voidaan kutsua kokemuksesta osalliseksi, mutta toisinaan myös tiedostamaan oman roolinsa katsojana.

Espanjalaisen Alejandro Amenábarin ohjaama elokuva *Meri sisälläni* (*Mar Adentro*, 2004) kertoo halvaantuneesta Ramónista, joka kamppaili 28 vuotta saadakseen oikeuden kuolla valitsemallaan tavalla. Koko elokuva suuntautuu Ramónin kuolinhetkeen, jota huolella valmistellaan. Varsinainen kuolinkohtaus keskittyy lähikuvaan miehen kasvoista, ja erityisesti hänen katseeseensa. Nieltyään myrkyä Ramón katsoo suoraan kameraan sekä tarinan sisällä että sen ulkopuolella. Leikkaus paljastaa sängyn päässä olevan kameran, joka dokumentoi miehen viimeiset hetket. Myrkyä alettua vaikuttaa kipu vääristää kasvoja ja

Ramón kääntelee päätään puolelta toiselle myrkyä levitessä hänen elimistöön. Katsoja on pakotettu katsomaan kuoleman etenemistä, mutta hetkittäin tarjotaan helpotusta leikkaamalla vedenalaiseen kuvaan, jossa sukeltava Ramón nuorena ja vapaana katsoo suoraan kameraan. Vapauden kokemus yhdistyy kuoleamisen kokemukseen. Kuolinhetken paljastaa pään ja katseen liikkumattomuus. Ramónin kasvot jäävät aavistuksen sivulle käännettyksi ja silmät puoliumpeen. Hänen katseensa ei enää kohdistu sängyn vierellä olevaan kameraan, saati katsojaan. Yhteys on katkennut ja mitään näkemättömät silmät kertovat hänen siirtyneen seuraavaan olotilaan. Kuolinhetken intiimiys jättää kuitenkin jälkensä katsojaan.



Kuva: Ramónin kuolinkamppailu on vihdoin päättynyt eutanasiasta kertovassa *Meri sisälläni* -elokuvassa. Kuvakaappaus DVD:ltä.

Yhtä lailla ”luonnottoman”, väkivaltaisen, kuoleman kohdalla voidaan korostaa katsojan vastuuta vuorovaiikutustilanteesta. Paul W.S. Andersonin ohjaamassa *Resident Evil* -elokuvassa (2002) JD-niminen sotilas joutuu zombien piirittämäksi ja juuri ennen hänen kuolemaansa kamera asemoidaan häneen, ja sekä JD:n että katsojan viimeiseksi kuvaksi jää näkökenttä, jonka täyttävät zombien ahnaat kädet. Hieman myöhemmin JD herää henkiin zombina. Kohtauksessa kuvataan hitaasti hänen ruhjoutunutta ruumistaan ja kuvaus

päättyy lähikuvaan kasvoista. JD:n havahtuessa huomio keskittyy hänen aukeaviin silmiinsä, jotka katsovat suoraan kameraan pakottaen katsojan tunnistamaan paitsi hirviömäisen muutoksen myös sen, miten juuri äsken todistimme hänen kuolemaansa, ja kenties jopa saimme siitä nautintoa. Suora katse muistuttaa, että katsojalla on oma vastuunsa intiimin hetken hyödyntämisestä osana viihdettä.

Luotu intiimiyys ja vuorovaikutuksen luominen kuolevan ja katsojan välille toistaa länsimaiselle kulttuurille ominaista odotusten kahtiajakoisuutta. 1900-luvun puolesta välistä länsimaissa yleistynyt saat-tohoitoliike on pyrkinyt saamaan huomiota ns. ”hyvälle kuolemalle”, jossa huomioitaisiin kuolevan ja hänen omaistensa henkilökohtaiset toiveet ja tarpeet. Liike on yhtäältä korostanut kuoleman henkilökohtaisuutta ja yksityisyyttä, mutta toisaalta saadakseen tukea omille tavoitteilleen se on pyrkinyt saamaan julkista huomiota. Samalla tavoin visualisoidut kuolinhetket luovat vastakkainasetteluja henkilökohtaisen ja yleisen, julkisen ja yksityisen välille.

Kulttuurinen ymmärrys ”hyvästä” ja sille vastakohtaisesta ”huonosta” kuolemasta näkyy myös kuvitetuissa kuolinhetkissä. ”Hyvä” kuolema tyypillisesti kehystetään sankarillisena ja kauniina kokemuksena, jossa ihminen on valmis luopumaan elämästään ja kuoleman hyväksyntä yhdistetään kuolevan henkilökohtaiseen vahvuuteen. Muun muassa Ramón *Meri sisälläni* -elokuvassa kuvastaa tällaista kuolemaa, jota korostaa vapauden metaforan yhdistäminen kuolinhetkeen. Vastakohtaisesti ”huonossa” kuolemassa hetki

tulee yllättäen tai vastentahtoisesti. Kuoleva ei pysty hyväksymään kohtaloaan, kuten Helen *Elävien kuolleiden yössä* tai JD *Resident Evil*-elokuvassa. Kaksijakoinen suhtautuminen, joka heijastuu myös taiteessa, paljastaa kulttuurisen kertomuksen, miten kuolema tulisi kohdata ja milloin siitä on ”oikeus” olla vihainen, pettynyt ja jopa katkera. Kuolinkohtausten visualisointi, joka painottaa intiimiyttä ja katsojan ja kuolevan vuorovai-
kutusta, osallistuvat siten keskusteluun kulttuurisista oletuksistamme kuolemasta ja ne pakottavat meidät huomaamaan ihmiselämän rajallisuuden joko vapauttavana tai kauhistuttavana kokemuksena.

Kirjallisuus

Armstrong-Coster, Angela (2001) “In Morte Media Jubilate [1]: an Empirical Study of Cancer-related Documentary Film.” *Mortality* vol. 6:3, 287–305.

Gibson, Margaret (2007) “Death and Mourning in Technologically Mediated Culture.” *Health Sociology Review* vol. 16, 415–424.

Green, James W. (2008) *Beyond the Good Death: The Anthropology of Modern Dying*. University of Pennsylvania Press.

Guthke, Karl S. (1999) *The Gender of Death. A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge, New York & Melbourne: Cambridge University Press.

Hakola, Outi (2015) *Rhetoric of Modern Death in American Living Dead Films*. Bristol & Chicago: Intellect.

MacCabe, Colin (1986) "Theory and film: principles of realism and pleasure." Teoksessa Philip Rosen (toim.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 179–197.

Mulvey, Laura (1986) "Visual pleasure and narrative cinema." Teoksessa Philip Rosen (toim.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 198–209.

Niemiec, Ryan M. & Stefan E. Schulenberg (2011) "Understanding Death Attitudes: the Integration of Movies, Positive Psychology, and Meaning Management." *Death Studies* vol. 35: 387–407.

Sandman, Lars (2005) *A Good Death: On The Value of Death and Dying*. Open University Press.

Walter, Tony (1994) *The Revival of Death*. London & New York: Routledge.

Willemsen, Paul (1986) "Voyeurism, The Look, and Dwoskin." Teoksessa Philip Rosen (toim.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 210–218.

Willemsen, Paul (1995) *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Elokuva ja musiikki

Yhdessä ja erikseen Musiikin ja dokumenttielokuvan epäpyhä allianssi

Jouko Aaltonen

Leikkaaja Tuuli Kuittinen on syvästi musikaalinen. Minä taas olen epämusikaalinen, jopa testatusti, kuitenkin olen päätenyt taas tekemään yhtä musiikkidokumenttia. On menossa Agit-Prop-lauluyhtyeestä kertovan dokumenttielokuvan leikkauksen loppuvaihe, jolloin elokuva pitää saada tiivistettyä tunnin mittaan, mitään turhaa tai ylimääräistä ei pidä elokuvaan jättää. Kiistelemme kohtauksesta, jossa kvartetti harjoittelee Kom-teatterin aulassa. Eloisan tilanteen loppuksi jäsenet alkavat muistella, että *Solidaarisuus*-biisiä on joskus aikaisemmin laulettu alempaa. Mitä sitten? Minusta se ei ole kiinnostavaa, se on rönsy, joka pitää armotta katkaista tässä utopiasta kertovassa elokuvassa. Leikkaajalle se on tärkeä, koska se antaa kuvan kvartetin musiikista ja tavasta tehdä sitä.

Kun kuuntelemme biisejä, menee Tuuli usein musiikki edellä, minä kuuntelen sanoja, haen merkityksiä, rivien välejä ja kommentteja. Henrik Otto Donnerin *Raja*-biisi on käsittämättömän hieno ja intensiivinen esitys, joka kertoo sekä porukan pitkästä yhteistyöstä että hetken vahvasta kokemisesta. Mitä siitä, jos se on jollakin musikaalisten ihmisten käsittämättömällä apteekkivaa'alla mitaten pikkuruisesti alavireinen? Entä pitääkö jo syntyessään täysin anakronistinen kolhoosin kevätkynnöistä kertova *Traktoristin laulu* todella ottaa elokuvaan mukaan puhtaasti musiikillisista syistä? Pohjimmiltaan on kyse siitä, onko musiikki keino vai sisältö. Työkalu vai jotain itseisarvoista? Ei huono kysymys, kun ollaan tekemässä musiikkidokumenttia. Tässä artikkelissa yritän hakea joitakin vastauksia tarkastellessani musiikin ja elokuvan välistä suhdetta, sekä yleisellä tasolla että erityisesti dokumenttielokuvissa.

Musiikin ja elokuvan suhde on elokuvan synnystä alkaen ollut läheinen, kuuluihan jo mykkäelokuviinkin olennaisena säestys. Ingmar Bergmanin mukaan taiteista musiikki ja elokuva ovat lähimpinä toisiaan. Musiikkia ja elokuvaa yhdistää kokemuksen välittömyys. Se mitä elokuvaa katsoessa tai musiikkia kuunnellessa tuntee ja kokee, on vahvaa ja hetkessä kiinni, analyysi tulee perässä ja jälkikäteen.

Toisaalta suhde on ollut myös kompleksinen, onhan musiikki ollut taiteista abstrakteinta ja ylevintä, ”korkeinta” kuten Schopenhauer sanoo, elokuva taas maallisinta ja vulgaareinta. Romantiikasta periytyy idea musiikista jonain puhtaana, ei-maallisena tai jopa tai-

vaallisena ja mystisenä. Siksi elokuvamusiikki on aina ollut vähempiarvoista, ja jotenkin ”epäpuhdasta”. Populaarimusiikin ja elokuvan liitto onkin ollut luontevampi ja tasa-arvoisempi.

Musiikki on renki

Jotkut ovat pitäneet kyynisesti musiikkia elokuvantekijän murattina. Kun arkkitehti peittää virheensä rakennuksen julkisivun köynnöskasvilla, peittelee elokuvantekijä omat mokansa, elokuvakerronnan huonon rytmin, tökkivän juonen kuljetuksen tai epäjohdonmukaisen argumentaation, musiikin syleilyyn.

Musiikkia on pidetty valtavirtaelokuvassa eräänlaisena näkymättömänä, tiedostamattomana, jopa alitajuisena elementtinä. Se vaikuttaa, synnyttää tunteita ja vie tarinaa eteenpäin, mutta siihen ei pidä kiinnittää huomiota. Tätä mieltä tuntuvat olevat niin monet elokuvantekijät kuin säveltäjätkin. Esimerkiksi Anu Juvan tekemissä säveltäjähaastatteluissa nousi usein esiin ajatus, että elokuvamusiikin tulee olla ”tarpeeksi ohutta”, jotta se ei syö kuvaa tai tuo itseään liikaa esille.

Musiikki on renki, jolle annetaan erilaisia tehtäviä. Se luo tunnelmaa, ilmaisee elokuvan lajityypin herättämällä genreodotuksia, se tekee elokuvasta yhtenäisemmän, rytmittää kokonaisuutta, rakentaa siirtymiä, vahvistaa samastumista, vie juonta eteenpäin ja välittää informaatiota. Tietyn aikakauden musiikki ilmoittaa tapahtuma-ajan, ja jonkin maanosan tai kulttuurin

musiikilliset piirteet määrittävät maantieteellisen paikan. Elokuvamusiikin konventioiden, kliseiden ja tempujen ensyklopedia on tuhti. Musiikki on hyvä työkalu, niin valtavirtafiktiossa kuin musiikkidokumentissakin.

Jotkut ovat kritisoinut yleisesti vallitsevaa ajatusta musiikista jonakin toissijaisena, alistettuna kuvalle, materiaalina tai työkaluna, jota käytetään elokuvakeronnan keinona. Esimerkiksi Michel Chionin lähtökohta musiikkiin ja ääneen ylipäätään on ei-funktionaalinen. Hän ei halua listata äänen käyttötapoja ja merkityksiä. ”Ääni ei palvele. Se on”. Tämä pätee myös musiikkiin.

Ääni ja kuva ovat kuin kissa ja koira, tai muna ja kana. Ne tarvitsevat toisiaan, mutta niiden välillä on jatkuva jännite, joskus valtakamppailukin. Kumpi määrittää toista? Yleensä kuva mielletään ensisijaiseksi ja ääni ”toiseksi”, täydentäväksi elementiksi. Chionin mukaan asian voi ymmärtää toisinkin, koska nimenomaan ääni liittyy kuvaan merkityksiä. Ääni on ”projektor”, se joka projisoi, heijastaa kuvaa.

Mistä musiikki tulee?

Näkykö äänilähde kuvassa? Onko se kuvassa oleva ukulelen soittaja, televisio tai vaikkapa konserttia harjoitteleva kvartetti? Onko se esitettävässä tilassa kuuluvaa taustamusiikkia? Vai tuleeko musiikki elokuvan maailman ulkopuolelta, onko se elokuvantekijän ääniraidalle lisäämä elementti?

Kun musiikki tulee elokuvan esittämästä tilasta ja maailmasta, me elokuvantekijät puhumme lähdemusiikista (source music). Elokuvaa varten sävellettyä ja siihen lisättyä musiikkia kutsutaan varsinaiseksi elokuvamusiikiksi (score music). Samaa ajatusta vastaa elokuvatutkijoiden jaottelu elokuvan maailman sisäiseen, diegeettiseen, ja ulkoiseen, ei-diegeettiseen, musiikkiin.

Suurimmassa osassa valtavirta-dokumenttielokuvia käytetään ei-diegeettistä elokuvamusiikkia. Ja samaan tapaan kuin fiktioissa, yleisö ei välttämättä kiinnitä siihen tietoisesti huomiota. Dokumenttielokuvisakaan sitä ei koeta ylimääräisenä, todellisuussuhteesta tai todellisuussuhdetta rikkovana ja kuvan autenttisuutta häiritsevänä elementtinä. Jopa päinvastoin: musiikki voi dokumenttielokuvassakin vahvistaa illuusiota saadessaan katsojan samastumaan vahvemmin elokuvaan ja sen henkilöihin. Fiktioissahan ei-diegeettisen emotionaalisen musiikin käyttö on niin vahva konventio, että musiikin puuttuminen koetaan poikkeukselliseksi, se voi olla suorastaan efekti.

Dokumenttintekijät toimivat siis samoin kuin fiktion tekijät: kuvaustilanteen ulkopuolisista musiikkia ja ääniä ylipäättään lisätään surutta elokuvaan. Jos tunnelma vaatii, katetaan tavaratalossa kuvattu kohta kaikki kalliilla kuuluvalla muzakilla, vaikka sitä ei kuvaustilanteessa olisikaan ollut. Katsoja ei tätä huomaa. Kysymystä äänen tai musiikin autenttisuudesta ei edes pohdita. Dokumenttielokuvan kuvan kohdalla autenttisuuden vaatimus on aivan toisenlainen. Usein se perustuu kuvan indeksisyyteen: dokumenttielokuvassa esitetään se, minkä kamera on taltioinut kuvaushetkellä. Tosin

digitaalinen kuvankäsittely on muuttanut tätäkin periaatetta. Kuvan – tai äänenkään – autenttisuutta ei takaa indeksisyys, sitä ei takaa mikään muu kuin tekijän eetos.

Myös dokumenttielokuvan lajityyppi vaikuttaa asiaan, esimerkiksi jotkut antropologisen elokuvan tekijät vaativat myös ääniraidalta ehdotonta autenttisuutta. Sinne ei saa lisätä mitään tallennetun tilanteen ulkopuolista musiikkia. Kiinnostavaa on, että epäjohdonmukaisesti ei-diegeettinen selostus kyllä sallitaan. Diegeettisyshän koskee koko elokuvan äänimaailmaa, elokuvan tehosteääniiä, jotka voivat lähetä ilmaisussaan musiikkia, mutta myös puhetta kuten selostusta. Normaali spiikki on ei-diegeettistä siinä kuin elokuvamusiiikkikin, mutta jostakin syystä diegeettisyyden tarkastelu on keskittynyt nimenomaan musiikkiin.

Meidän Agit-Prop-elokuvassamme diegeettisyyden ja ei-diegeettisyyden raja näkyy esimerkiksi konserttikohtauksissa, joista siirrytään saman biisin levytettyyn versioon. Sama musiikkitaltiointi voi toimia sekä diegeettisenä että ei-diegeettisenä. Teemme leikkaajan kanssa valintoja siitä, kuullaanko laulu tai sen osa esityksenä tai jopa harjoituksena (diegeettinen) vai ilman kuvaa elokuvan ääniraidalta (ei-diegeettinen).

Rockumentti – uusi genre syntyy

Dokumenttielokuva ja musiikki kohtaavat jännittävällä tavalla dokumenttielokuvan historiassa, kun suora elokuva (direct cinema) teki läpimurtonsa 1960-luvul-

la. Uusi tekniikka mahdollisti sen, että kamerat pääsivät kuvaamaan erilaisille näyttämöille ja niiden taakse, olivat ne sitten politiikan, vallan tai arjen näyttämöitä. Usein näyttämö oli esiintymislava, jossa uuden sukupolven nousevat muusikot esiintyivät, ja jota uuden sukupolven nousevat dokumentaristit taltioivat. He veivät katsojan artistin iholle, yleisön keskelle, todistamaan kokemusta ja tunnelmaa, seuraamaan tähtiä kiertueille ja joskus yksityisempiinkin hetkiin. Mukaan tuli karheutta, elämän makua, asennetta ja rockia. Syntyi sarja dokumenttielokuvan klassikoita, samalla syntyi konserttidokumenttien lajityyppi. Niille oli ominaista vahva läsnäolo konsertin hetkessä ja tunnelmassa, mutta myös yleisön ja kulissien takaisen elämän kuvaaminen.

Jälkikäteen on helppo havaita, että rockin ja dokumenttielokuvan suuret nimet kohtasivat. Hyvä esimerkki on *Monterey Pop* (1969), jota olivat tekemässä D.A. Pennabaker ja Albert Maysles, esiintyjinä mm. Janis Joplin, Jimi Henrix, The Who, Grateful Dead, The Byrds, Jefferson Airplane, Simon and Garfunkel ja jopa Ravi Shankar. Veljekset Albert ja David Maysles tekivät useita rock- ja pop-dokumentteja. Kun Beatles vieraili Yhdysvalloissa, hälytettiin Albert suoraan lentokentälle kuvaamaan kiertuetta, syntyi elokuva *What's Happening! The Beatles in the U.S.A.* (1964). Veljekset kuvasivat Rolling Stonesia elokuvassa *Gimme Shelter* (1970). Elokuva tuli kuuluisaksi siitä, että se taltioi myös Helvetin enkeleiden katsomossa tekemän murhan. D. A. Pennebaker teki yhdessä Rickey Leacockin kanssa kiertue-elokuvan *Don't Look Back* (1966)

tulevasta nobelistista Bob Dylanista. Musiikkidokumenttien suuri huipentuma oli *Woodstock – kolme päivää rauhaa, rakkautta, musiikkia* (1970). Elokuva on kreditoitu Michael Wadleighin ohjaamaksi, mutta tekijöinä oli edustava joukko oman sukupolvensa nousevia elokuvantekijöitä. Kahdellatoista kameralla kuvattiin 120 tuntia materiaalia, josta leikattiin kolmituntinen splitscreen-tekniikkaa käyttävä elokuvateatterielokuva. Leikkaustyötä johti nuori Martin Scorsese.

Miksi suoran elokuvan ja rockin välillä on yhteys? Yksi selittävä tekijä on ilmiöiden samanaikaisuus. Kun rock ja pop valloittivat nuorten maailman, tapahtui se samaan aikaan kun suurin piirtein saman ikäiset dokumentintekijät innostuivat suorasta elokuvasta. Monet rock-dokumentit kertovat siitä, miltä tuntuu olla nuori. Onko kyse vain sukupolvi-ilmiöstä? Vai onko rockin karheudella, hetkessä elämisellä ja dokumenttielokuvalla joku syvempi yhteys?

Henry Bacon on havainnut, että rockdokumenttien yhdet juuret ovat backstage-musikaaleissa, molemmissa päästään kurkistamaan salattuun näyttämön takaiseen maailmaan, joka on jotain esitystä todellisempaa. ”Ja kun yksityiselämäkin näyttää olevan täynnä elämää suurempia tunteita, backstage-rockumentti voi yhtä aikaa sekä palvella tarvetta tavoittaa tai ainakin olla tavoittavinaan jotakin todellista että ruokkia katsojan fantasiatarpeita”, Bacon kirjoittaa.

Konsertti- ja kiertue-elokuvista kehittyi oma lajityyppinsä, rock-dokumentit tai lyhyemmin: ”rockumentaries”. Nopeasti niille – genre-elokuville tyypillisesti – syntyi tietyt konventiot, kaavat ja kliseet. Nämä kon-

ventiot näkyvät Agit-Prop-elokuvassammekin, vaikkei nyt suoraan rockin alueella liikutakaan. Elokuva esittelee bändin ja käy läpi sen uran, menestykset ja kriisit kronologisesti. Kokeilimme ensin rakenteita, jotka olivat enemmän epäkronologisia. Kvartetin jäsenten omat kokemukset teineinä ja nuorina aikuisina käsiteltiin vasta 1990-luvulla, kun uusi sukupolvi löysi bändin. Ei toiminut. Lopulta päädyimme kronologiaan, bändin tarinaan heidän itsensä kertomana. Näinhän lukemattomat musiikkidokumentit on rakennettu. Toisaalta: yksinkertainen on kaunista.

Kohti ”fiktiivistä” musiikkia

Katsojan samastumisen mekanismi dokumenttielokuvassa toimii eri tavalla kuin fiktiossa. Emme heittäydy tai uppoudu elokuvan esittämään maailmaan samalla tavalla kuin fiktiiviseen maailmaan. Ymmärtämisen dynamiikka, pyrkimys oivaltaa jotakin suhteessa todelliseen maailmaan menee täyden immersion edelle. Katsommehan dokumenttielokuvia samasta todellisesta ja jaetusta maailmasta käsin, jota elokuva kuvaa ja jossa elokuvan tilanteet tapahtuvat tai ovat tapahtuneet. Näin katsojan positio on erilainen. Tämä aiheuttaa useiden tutkijoiden, esimerkiksi John Cornerin, mielestä sen, että musiikin käyttö dokumenttielokuvassa vaatii erilaista lähestymistapaa kuin perinteisessä valtavirtafiktiossa. Dokumenttielokuvassa siis käytettäisiin musiikkia eri tavoin kuin fiktiossa.

Näin ei kuitenkaan kokemuksen mukaan ole. Dokumenttielokuva on lähentynyt fiktiota, ja erityisesti elokuvamusiikki on ottanut käyttöönsä koko fiktiivisen elokuvamusiikin arsenaalin. Jokainen, joka on käynyt elokuvateatterissa katsomassa dokumenttielokuvia voi havaita tämän.

Niin maailmalla yleensä kuin Suomessakin tehdään entistä enemmän elokuvateatterilevitykseen, isolle kankaalle suunniteltuja dokumenttielokuvia. Näissä on myös usein käytetty elokuvamusiikkia perinteiseen tapaan tarinaa vahvistamaan. Usein musiikki pohjautuu klassiseen musiikkiin ja suureen orkesteriin. John Corner on havainnut, että dokumenteissa käytetään dramaattista, ”isoa” musiikkia eniten luonto- ja matkailuelokuvissa, joitten viesti on vähemmän poliittinen tai propagoiva. Esimerkiksi Luc Jacquetin *Pingviinien marssi* (*La Marche de l'Empereur*, 2005) ja sen jatko-osa *Pingviinien matka 2* (*L'Empereur*, 2017) etenevät klassisen sinfonisen elokuvamusiikin myötä. Luontoelokuvan perinteeseen kuuluu vahvasti myös luonnon tarinallistaminen ja eläinten inhimillistäminen, ja musiikki on hyvä työkalu tähän. Musiikki myös estetisoi luonnon. Suuntauksen aloitti jo Walt Disney 1950-luvun luontoelokuvissaan *Erämaa elää* (*The Living Desert*, 1953) ja *Valkoinen erämaa* (*White Wilderness*, 1958).

Luontoelokuvista hyvä kotimainen esimerkki on *Järven tarina* (ohj. Marko Röhr ja Kim Saarniluoto, 2016), jossa Panu Aaltion maalaileva score on kuin parhaissa Hollywood-elokuvissa. Vaikka elokuvan visuaalisuus on häikäisevää, tekee nimenomaan mu-

siikki elokuvasta ”ison”, elämää suuremman elokuva-teatterikokemuksen. Musiikki on varmasti yksi syy myös siihen, että elokuva keräsi elokuvateattereissa Suomessa käsittämättömät 187 000 katsojaa.

Musiikki lisää elokuvan tuotannollista arvoa (production value). Tämä tapahtuu muissakin lajityypeissä kuin luontoelokuvissa. Esimerkiksi tanskalainen *Armaddillo* (ohj. Janus Metz Pedersen, 2010) kertoo tanskalaisista sotilaista Afganistanissa. Elokuva liittyy vahvasti sotaelokuvan perinteeseen: se kertoo joukosta tovereita, joiden vaiheita ja kokemuksia seurataan, näin elokuva tarjoaa samastumis pintaa katsojalle. Siinä on vahvat päähenkilöt ja vahva tarina. Myös elokuvan musiikki assosioi vahvasti sotaelokuvan lajityyppiin ja sen musiikin konventioihin. Musiikki on myös uskotavasti iso. *Armaddillo* on dramaturgisesti ja tyyllillisesti kuin fiktio – mutta kertoo todellisista tanskalaisista nuorista miehistä. Ei ihme, että elokuvaa sekä katsottiin että se aiheutti laajan poliittisen keskustelun Tanskassa.

Myös jännityselokuvan musiikilliset piirteet ovat löytäneet tiensä dokumenttielokuvaan. James Marshin dokumentissa *Nuorallakävelijä* (*Man on Wire*, 2008) jo avausjakson musiikki viittaa toiminta- tai jännityselokuvaan. Kotimaisista elokuvista vastaava esimerkki on Juan Reinan elokuva *Takaisin pintaan* (2016), joka kertoo sukeltajien missiosta hakea kuollut toverinsa vedenalaisesta luolasta. Elokuvassa on toimiva jännityselokuvan musiikkiraita.

Elokvantekijälle liian iso ja mahtava musiikki voi olla myös ongelma. Suuri musiikki pienessä doku-

menttielokuvassa pahimmillaan rikkoo tunnelman ja vaurioittaa elokuvan suhdetta todellisuuteen. Iso musiikki voi olla myös kornia ja synnyttää vääriä assosiaatioita. Tämä ilmenee erityisesti suoran ja havainnoivan elokuvan perinteestä nousevissa dokumenttielokuvis- sa. Kun kuvaa kertoo kameran edessä tapahtuvasta todellisuudesta, voi liian itsenäinen, huomiota puoleensa vetävä ja alleviivaava musiikki olla ristiriidassa sen kanssa ja jopa rikkoa illuusion havainnon välittömyydestä. Joskus tämä on toki tarkoituskin.

Sekä keino että sisältö

Elokuvamusiikin suhteen on paljolti kyse konventioista, siitä mihin on totuttu. Aikaisemmin musiikkia käytettiin dokumenttielokuvis- sa vähemmän ja hienovaraisemmin. Ylipäätään nykyinen trendi dokumenttielokuvan musiikin käytössä on esimerkki siitä, miten jako dokumentin ja fiktion välillä on liudentumassa. Musiikki kielii myös siitä, että samastuminen ja emotioiden tavoittelu on tullut entistä tärkeämmäksi dokumenttielokuvis- sa. Tämä pätee erityisesti elokuvateatteridokumentteihin.

Musiikkidokkari lajityyppinä on vielä oma tapauksensa. Se haastaa tavallaan näkymättömän elokuvamusiikin perinteen tekemällä musiikin näkyväksi, ottamalla musiikin aiheeksi. Itse pidän musiikkidokumenteista niin katsojana kuin tekijänäkin, koska niissä parhaimmillaan yhdistyy musiikin kokemuksellisuus ja dokumenttielokuvan kyky käsitellä sosiaalisista todellisuut-

ta. Musiikki on aihe, jonka kautta voi käsitellä niin sukupolvikokemusta, vallankumousta, vanhenemista tai vaikka pienryhmädynamiikkaa.

Hyvässä musiikkidokumentissa musiikki aiheena ja keinona kietoutuvat toisiinsa organisesti. Toivottavasti näin tapahtuu Agit-Prop-elokuvassakin. Leikkaajan kanssa tuntuu löytyvän yhteys ja yksimielisyys monesta hankalastakin kohdasta. Onnistuneiksi osoitautuvat sellaiset päätökset ja valinnat, jotka palvelevat molempia päämääriä, tukevat tarinankerrontaa mutta myös kunnioittavat musiikkia musiikkina.

Keskustelu *Solidaarisuuden* sävelkorkeudesta jää elokuvaan. Jopa *Traktoristin laulu* on mukana, kun yhtye pitää parinkymmenen vuoden tauon jälkeen konsertin 1990-luvun lopun muuttuneessa Helsingissä. Kertoohan se nerokkaasti juuri anakronistisuudesta, Ohjaajalta kestää vain leikkausprosessin verran tajuta se.

Lähdeluettelo

Aaltonen, Jouko (2010) "Something Else: Indexical features of sound from the point of view of filmmaking". Teoksessa G. Iversen & J-K Simonsen (toim.) *Beyond the Visual, Sound and image in ethnographic and documentary film*. Århus: Intervention Press, 152–163.

Aaltonen, Jouko (2013) "Mistä musiikkidokumentit kertovat". *AVEK-lehti* 1/2013.

Aaltonen, Jouko ja Peter von Bagh (2017) *Lauluja Utopiasta*. Dokumenttielokuva. Helsinki: Illume Oy.

Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Suomen elokuva-arkisto.

Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide: Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Suomen elokuva-arkisto.

Chion, Michel (1994) *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.

Corner, John (2015) ”Music and the Aesthetics of the Recorded World: Time, Event and Meaning in Feature Documentary”. Teoksessa H. Rogers (toim.) *Music and Sound in Documentary Film*. New York and London: Routledge, 123–136.

Juva, Anu (1995) *Valkokangas soi*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Kassabian, Anahid (2001) *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York & London: Routledge.

Murch, Walter (1995) *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman-James Press.

Nichols, Bill (2016) ”The Sound of Music”. Teoksessa B. Nichols (toim.) *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland: University of California Press, 90–93.

Rogers, Holly (toim.) (2015) *Music and Sound in Documentary Film*. New York and London: Routledge.

Takala, Päivi (2014) *Äänen tunto: Elokuvaäänen kokemukseellisuudesta*. Helsinki: Aalto ARTS Books.

Välimäki, Susanna (2008) *Miten sota soi: sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

Richard Strauss on Screen: Der Rosenkavalier

Antti Alanen

Great composers were interested in film music from the beginning. Camille Saint-Saëns, Pietro Mascagni, Armas Järnefelt, Arthur Honegger, Erik Satie, George Antheil, and Dmitri Shostakovich created original scores for films made during the first three decades of the 20th century when films did not yet have soundtracks. The scores were played live by cinema orchestras that in big cities could have a strength of a hundred players.

During the silent decades there were even high profile film adaptations of operas such as *La Muette de Portici*, *Carmen*, *La fanciulla del West*, and *Die lustige Witwe*. A special case is the 1926 film adaptation of *Der Rosenkavalier*. Richard Strauss, one of the greatest living composers of his time, was deeply involved in the arrangement of his music.

When Berndt Heller conducted in Finland for the first time the original scores of *Nosferatu* (in 1987) and

Die Nibelungen (in 1988) he stated that “you haven’t heard the best yet”: *Der Rosenkavalier*. We got the impression that there were aficionados of *Der Rosenkavalier* who certainly adored the endless soprano arias yet preferred to hear occasionally a purely instrumental version.

The film started as a Hugo von Hofmannsthal project. Richard Strauss’s favourite librettist was enthusiastic about the potential of the cinema. However, the producer-screenwriters Robert Wiene and Louis Nerz generally discarded Hofmannsthal’s screen story and took only some elements from it. Mostly Wiene and Nerz reverted to the original opera plot, while discarding Hofmannsthal’s libretto. Thus, from Hofmannsthal there remains only the skeleton – the characters and the plot. Privately, *Der Rosenkavalier* the film was a big disappointment for Hofmannsthal although publicly he kept a brave face about it.

Richard Strauss was initially not eager to embark on the project, but he did it as a favour to his beloved Hofmannsthal. Strauss assigned his trusted experts Karl Alwin and Otto Singer the task of arranging his opera into an instrumental score. The revision was thorough even though not many elements were added.

The result turned out much better than Strauss expected, and the music works brilliantly both in parts and as a whole. Richard Strauss converted during this experience into a film enthusiast who stated that while he now was too old for this he would recommend film music composing to younger colleagues.

Robert Wiene was a seasoned professional who had started his career as a director with a special gift for comedy. He had been hugely successful at Oskar Messter's film company, directing and writing a string of hits for Germany's biggest star Henny Porten, often photographed by Karl Freund. Wiene was equally talented with drama, and he had a penchant for psychology. That is why he was a natural choice to direct *The Cabinet of Doctor Caligari*, a film that brought world fame to German cinema. *Caligari* was an exception to Wiene's style so far even in twisted psychological narratives. Wiene kept playing with aspects of Expressionism in *Genuine*, *Raskolnikov*, *I.N.R.I.*, and *The Hands of Orlac*, but his true calling was in natural acting and sober storytelling.

Der Rosenkavalier was a big production. The locations were ideal, and the top opera designer Alfred Roller, the trusted collaborator of Gustav Mahler and Richard Strauss, was in charge of art direction and costumes. Best of all, there was a lively approach to the historical period of late Baroque and evolving Rococo (one might say that the period is outwardly Baroque and inwardly Rococo). There is a vitality in crowd scenes, and the characters look like they are truly living in their clothes, not just posing in costumes they have received from the wardrobe a minute ago. There are amusing details that feel authentic.

Of the performers the great bass baritone star of the opera stage Michael Bohnen is at home in his role as the lecherous Baron Ochs auf Lerchenau. He was Richard Strauss's favourite casting. The new character

of the Marschall is convincingly incarnated by Paul Hartmann with laconic masculinity.

If only we could be more positive about the performances of the triangle of characters that in the opera is played by three sopranos. Top talent famous from the French stage and cinema was hired. Huguette Duflos was the Marschallin, and Jaque Catelain played Octavian. Elly Felicie Berger was a delicate Sophie. We have to blame Robert Wiene for the weak direction of their performances. He lets them overact, but here it is not a consistent stylistic decision like in *Caligari* where Wiene in the spirit of Expressionism adopted an archaic and exaggerated style foreign to the realism of his earlier films.

One of the central differences between the opera and the film is the casting of Octavian. One of the most notable trouser roles has been changed into male casting. It was the Jazz Age, the age of the flapper / the jazz girl / la garçonne. It was also the age of Valentino, Novarro, Rivero (Cocteau's first protagonist), in Finland, the young Tulio (all the names of these boys ending with an "O") – and Jaque Catelain (the year before he had starred sensationally in Marcel L'Herbier's avantgardistic extravaganza *L'Inhumaine*). The casting was inspired, but Robert Wiene was unable to realize its potential.

Der Rosenkavalier became a time machine, a voyage into the vortex of time. The period of the narrative is the transition from Baroque to Rococo in the middle of the 18th century. The premiere of the opera was in 1911, in the twilight of the 700-year rule of the Habs-

burgs, la Belle Époque, and “the long 19th century” from the French Revolution to the eve of WWI. The premieres of the film were in 1925 and 1926 when the war that meant the end of “the Age of Empire” had ended not long ago. One of the film’s locations is the Belvedere castle which had been the residence of Archduke Franz Ferdinand whose assassination started WWI.

Even Strauss's music was a time machine. It is a composition distinctive in its own Jugendstil / Art Nouveau period with its silver rose motif. It harks back to Baroque but is also inspired by Mozart (*Le Nozze di Figaro*), pays memorable tribute to Italian bel canto, and is also irresistibly influenced by Wagner. Strauss indulges in anachronism that can be understood as playing with time. The major musical idiom is the Viennese waltz that was flourishing not in the middle of the 18th century but a hundred years later. In the film score there are also several marches due to the addition to the cast of the marshal in person.

Der Rosenkavalier the film fell into a time trap. It was brilliantly launched but failed to get world distribution in grand style because sound film was just having its breakthrough. The distribution was discontinued and prints and elements were discarded. After 1933 there was even less effort to preserve the film because key Jewish talent had been involved in its making.

There have been important efforts at reconstruction in 1961 by Joseph Gregor and Otto Wladicka. A 16 mm stretch print was made with every second

frame duplicated to match a speed of 16 fps. A magnetic soundtrack was produced, and the score was interpreted on the piano by Julius Engelmann; “the duration of the images corresponded now again exactly the duration of the music”; “for this sound film print the music was played strictly according to the score”. The 1988 restoration by Berndt Heller presented his ambitious arrangement of the score. Since 2006 thanks to Fumiko Tsuneishi and Nikolaus Wostry (film) and Bernd Thewes and Frank Strobel (music), backed by Nina Goslar (ARTE) we have an impressive restoration where even the challenge of the missing final reel has been elegantly solved.

Der Rosenkavalier, “Eine Komödie für Musik” (“a Comedy for Music”), is a music-driven film designed to bring a faithful cinematic expression to Strauss's bittersweet opera. In the final reel of this reconstruction it can be seen as a kind of a transcendence that the image occasionally disappears and lets the music alone fill up our senses.

It is evident from the Hofmannsthal-Strauss correspondence that *Der Rosenkavalier*, the original opera, was a labour of love. Strauss waited impatiently for new pages from Hofmannsthal because the libretto stimulated him, and he was brimming with ideas. This irresistible sense of joy was still intact in the interpretation of the film music adaptation performed in Helsinki in 2016 by the Radio Symphony Orchestra conducted by Hans Graf. There was a vigour, a precision, and a delight in the playing.

The film runs fast, the movement seems faster than is the norm when we screen silent films today, and there is sometimes a sense of overspeed, but Frank Strobel comments that the music follows Richard Strauss's precise metronome specifications, and in such matters he was particular. In his view the opera nowadays is usually performed too slowly. (E-mail from Frank Strobel, 8 March 2016).

There are crucial differences between *Der Rosenkavalier* the opera and the film.

First of all there is the added character of the Marschall. He is a vigorous and virile officer, and he is suffering as much from the separation as the Marschallin. There is a touching sequence where everybody else on the front is receiving love letters, while he is left to ponder the lace wristcuff from the shirt of his rival.

Because of the introduction of the Marschall as an acting character we have epic battle scenes and even a thrilling "race to the rescue" sequence where the agonizing Marschall rides home to find out what is going on in the marital bedroom.

Along with the figure of the Marschall four marches are added to the score. This addition fits in very well. The very overture of both the opera and the film starts with a militant fanfare expressing the masculine urge, followed by a theme expressing a soft, swirling, yielding feminine response.

We miss the profound solo arias of the Marschallin, but there is a flashback of her at the convent where at 16 she is fetched to marry a man almost unk-

noun to her. Suddenly her brand new husband is ordered to the front before their wedding night. Although *Der Rosenkavalier* is a comedy, there are moving scenes of solitude, frustration, and sadness.

As mentioned above, Octavian has been changed from a trouser role to a regular male role, played by the androgynous Jaque Catelain. The “play in the play” scene is one of the best in the film. The protagonists witness the caricature performance in which the “Rosenkavalier” story is parodied for all to see.

The Court Commission on Virtue and Manners is another funny addition (not without sinister implications) to the film, an instance of visual comedy. As is the scene of the waking of the soldiers asleep in the hay. In keeping with this comedy is also the scene of the lawyers. Baron Ochs resorts to extreme measures to pressure Faninal into accepting a marriage contract with ruinous financial conditions.

The interpretation of Baron Ochs performed by Michael Bohnen is consistent with the emphasis on farce. This talented comic singer-actor was known to be Strauss’s ideal casting for the role of the Baron. Let’s not forget his extended waking-up pantomime and his mad dance of joy.

“The stronger the villain, the stronger the picture”, observed Alfred Hitchcock, and certainly in this film version the Baron is the most memorable character. We believe in him because he seems to be at home as himself, enjoying himself thoroughly, even though nobody likes him. In comparison with him all others seem ill at ease. We can compare Michael Boh-

nen in this role of an incorrigible roué with Erich von Stroheim, “the man you loved to hate”. Stroheim and Ernst Lubitsch would have been the ideal directors for a film adaptation of *Der Rosenkavalier*. In fact, Lubitsch did seriously consider a sound film adaptation since the early 1930s, and was still interested in it until his death in the late 1940s when Marlene Dietrich reported to him that she had found in Paris a perfect Octavian: Gérard Philipe.

In the film the fate of Sophie mirrors that of the Marschallin. She, too, is called from the convent at 16, in her case to marry the oafish and impoverished but certifiably blue-blooded Baron Ochs. *Der Rosenkavalier* offers an account of her introduction to the world of disappointment. We first meet Sophie at a garden party where the newly minted aristocrat is marginalized and literally excluded from the circle. Only Octavian reaches out to her, and it is love at first sight, although they do not know one another’s identity yet. The *Rosenkavalier* scene in the film is both recognition and revelation.

The most heartbreaking disappointment for Sophie awaits at the final garden party where there is a masked date. Sophie then realizes that Octavian has been expecting to meet the Marschallin instead of her. Deeply regretful, Octavian with all his powers of wit then turns the tables in the elaborate final manoeuvre.

The lovers have many obstacles to overcome. Neither one is free: Sophie is now bound by a marriage contract and Octavian must await the Marschallin’s blessing. The resolution comes in a spectacular

final garden party. With much intrigue and several masked encounters, elaborate dance numbers and a cast of hundreds, it replaces the entire third act of the opera and represents the most extensive change in the film plot. Along with the real locations on which the film was shot.

The film concludes with a triple happy ending. Not only do Sophie and Octavian come together as a couple, so do the Marschal and the Marschallin in their reunion, as well as Annina and Valzacchi, the schemers. The narrative transcends feelings of vengeance. The only one left out is the Baron who wanted to win everything and lost all.

While the opera is the definitive version of *Der Rosenkavalier*, this instrumental arrangement has its rewards. The amusing leitmotif of the Baron works well on a film soundtrack. The instrumental version of the special bel canto aria of the first act remains wonderful even out of context. And the non-singing arrangement of the aria of the three sopranos (a celestial one that Strauss wanted to be performed at his funeral) is divine even in this abbreviated instrumental form where pure music takes over.

Credits

Der Rosenkavalier. Eine Komödie für Musik. Austria 1926. Production company: Pan-Film AG (Wien). Producer and director: Robert Wiene. Screenplay: Louis Nerz, Robert Wiene – based on the libretto and a separate screen story by Hugo von Hofmannsthal. Cinematography: Hans Theyer, Ludwig Schaschek, Hans Androschin. Art directors: Alfred Roller, Stefan Wessely, Hans Rouc. Costumes: Alfred Roller. Hair: Ludwig Rudlof.

Cast: Michael Bohnen (Baron Ochs auf Lerchenau), Huguette Duflos (die Marschallin), Paul Hartmann (der Marschall), Jaque Catelain (Octavian), Elly Felicie Berger (Sophie, daughter of Faninal), Carmen Cartellieri (Annina, Valzacchi's companion), Friedrich Fehér (Valzacchi, the Italian schemer), Karl Forest (von Faninal), Riki Raab (a dancer).

Filming locations: Vienna (Schönbrunn, Belvedere), Dürnstein.

Original length: 2996 m / 21,5 fps/ 121 min

Music for a cinema orchestra: Richard Strauss – based on his opera (1911) – arranged by: Karl Alwin, Otto Singer.

Three Richard Strauss marches were added to the score: “De Brandenburgsche Mars” (AV 99), “Der Königsmarsch” (AV 100), and one piece from the “Lebende Bilder zu den Feierlichkeiten der Goldenen Hochzeit des Grossherzogs und der Grossherzogin von Weimar” (AV 89).

Richard Strauss also composed one original piece for the film: “Militärmarsch in F-Dur” (AV 112, TrV227b).

A menuet motif from François Couperin (1700), arranged by Strauss (1923), was also used.

During the war sequence in the concert the Finnish audience recognized a familiar march from the traditional Finnish military orchestra repertory: “The March of the Finnish Cavalry in the Thirty Years’ War” This Strauss arrangement stems from the “Lebende Bilder” (AV 89), # 6 Bernhard der Große von Weimar at the battle of Lützen (1632): “Begleitende Musik (mit Benutzung des in der Schlacht bei Lützen gespielten schwedischen Reitermarsches) von Richard Strauss” (1892).

Viennese press screening: Haydn-Kino 10 December, 1925.

Gala premiere: Dresden, Staatsoper, 10 January, 1926

The film was not released in Finland.

New restoration: 2006, Filmarchiv Austria (Fumiko Tsuneishi, Nikolaus Wostry). Music arranged for the restoration: Bernd Thewes, first conducted and fine tuned by: Frank Strobel. For ZDF / ARTE (Nina Goslar). Gala premiere: Sächsische Staatsoper Dresden, 6 September, 2006. / 21,5 fps/ 105 min

The original intertitles are believed lost and have been reconstructed by the restoration team.

First screening in Finland of the film: 19 February, 2016. Digital triple screen projection at Helsinki Music Center, the digital file from European FilmPhilharmonic. With an intermission. Radio Symphony Orchestra conducted by Hans Graf.

Bibliography

A book-dvd bipack publication: *Der Rosenkavalier*. Edition Film und Text 9. Wien: Filmarchiv Austria.

Book: Krenn, Günter (Hg.) (2007): *“Ein sonderbar Ding”*: Essays und Materialien zum Stummfilm *Der Rosenkavalier*. 294 p.

Dvd: *Der Rosenkavalier* (1926). The 2006 restored edition by Filmarchiv Austria. Soundtrack: a record from the Wiederaufführung 6.9.2006 (Dresden / Sächsische Staatsoper), musikalische Einrichtung: Bernd Thewes, orchestra: Staatskapelle Dresden, Dirigent und künstlerische Leitung: Frank Strobel. Intertitles: German / English / French / Spanish. Codefree. Dolby Digital 2.0 / 5.1. ISBN 978-3-902531-11-7

von Asow, Erich H. Mueller (1959–1974): *Richard Strauss: Thematisches Verzeichnis I–III*. Wien: Verlag L. Doblinger (B. Herzmannsky) K.G., – pp. 1260–1263. “Militärmarsch in F-Dur” (AV 112, TrV227b)

Levykauppa itsetietoisien elitismien tilana elokuvassa *High Fidelity* (2000)

Tommi Röpötti

Pro gradu -tutkielmaansa perustuvassa, *Läbikuvasa* vuonna 1990 julkaistussa artikkelissaan ”Narratiivi on kohtalomme” Henry Bacon toteaa, että ”erilaiset narratiivit ovat tehokas tapa välittää yhteisöön kuuluville tietty orientaatio – käsitys arvoista ja siitä, millainen maailma oikeastaan on”. Koska kertomukset ovat olemassa vain siksi, että joku on ne kertonut, oleellista on kertojan valta rakentaa jokin yhteisö tietynlaiseksi. Tästä lähtökohdasta astun sisään Stephen Frearsin ohjaaman *High Fidelityn* (2000) elitismillä leikkivään levykauppaan. Koska elokuva on adaptaatio musiikin suurkuluttajan, kirjailija Nick Hornbyn esikoisromaanista *Uskollinen äänentoisto* (*High Fidelity*, 1995, suom. 1996), tarkastelen ensin hetkisen Hornbyn ajatusta hyvästä musiikista.

Esseekokoelmassaan *31 biisiä* (2004) Hornby kirjoittaa itselleen tärkeistä rock- ja poplauluista. Poh-tiessaan sitä, mikä tekee laulusta merkittävän, hän toteaa olevansa ”täysin ja ehdottomasti eri mieltä kaik-kien niiden kanssa, jotka uskovat, että vain monimut-kainen ja älykäs musiikki on hyvää”. Näin todetessaan Hornby välttää pitämästä siitä, mistä hyvän maun mukaisesti kenties tulisi pitää, esimerkiksi klassisesta musiikista ja jazzista. Laulun voima on hänellä aina henkilökohtaisessa kokemuksessa, kontekstissa ja jonkinlaisessa musiikin voiman selittämättömyydessä. Siitä huolimatta hän olettaa, että ”ihmiset, joiden kaik-kien aikojen lempilevy tuo heille mieleen häämatkan Korsikalle tai perheen chihuahuan, eivät itse asiassa pidä musiikista paljoakaan”. Ajatus tuo suorasukaisesti mieleen musiikkielitismien, musiikkia koskevien henki-lökohtaisten näkemysten ja mielipiteiden ehdottoman hierarkkisuuden.

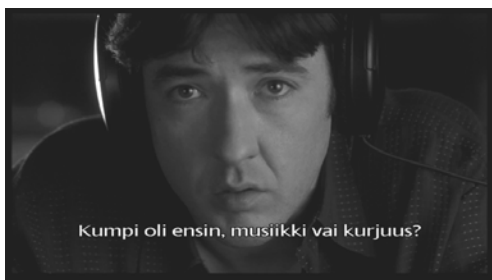
Musiikkielitismillä tarkoitan yleisen musiikin his-torian, spesifin musiikkitietämyksen ja henkilökohtai-sen mielipiteen yhdistävää ajatusta, jonka funktiona on erottaa oma maailma ja mielipide massasta ja pönkit-tää tietoisesti omaa asemaa ”tietämättömien” yläpuo-llella. Elitismi on mielipidevaltaa, jota määrittää halvek-suva asenne. Elokuvasssa *High Fidelity* sen ylläpidon taisteluareena on levykauppa, jossa halveksunnan kohteena ovat yhtä hyvin ne, joilla ei ole vaadittavaa kulttuurista pääomaa kuin ne eliittiin kuuluvat, jotka esittävät musiikista liian helppoja ja yksinkertaisia näkemyksiä. Musiikkieliitti verhoaa itsensä spesifiin tietoon artisteista, nimistä, vuosiluvuista ja albumien

biisijärjestyksistä sekä metsästää albumien alkuperäis-versioita, jotka voivat olla pienten omaisuuksien arvoisia. Se ei kuitenkaan haittaa, sillä ne ovat eronteon välineinä kulttuurista pääomaa. Tätä levykauppiaan musiikin säestämiä ihmissuhdekiemuroita käsittelevä *High Fidelity* kommentoi itsetietoisella kerronnallaan.

Katse kameraan

High Fidelity alkaa erikoislähikuvalla levylautasella pyörivästä vinyylistä. Vinyylistä siirrytään otokseen, joka seuraa kuulokkeiden johtoa ja pysähtyy lähikuvaan kuulokkeet päässä istuvan henkilön taakse. Seuraavassa otoksessa elokuvan päähenkilö, levykauppa Championship Vinylin omistaja Rob Gordon (John Cusack) katsoo lähikuvassa suoraan kameraan ja kysyy: ”Kumpi oli ensin, musiikki vai kurjuus?” Elokuvan kerronta on aina perustaltaan itsetietoista, mutta selvimmin itsetietoisuus tulee esiin, kun elokuvan henkilö katsoo kameraan. Näin Rob on tarinen kertoja, jonka yleisö olemme me.

Kuulokkeissa soi psykedeelisen rockin airueen 13th Floor Elevatorsin ”You’re Gonna Miss Me”. Robin tyttöystävä Laura (Iben Hjejle) katkaisee musiikin vetämällä piuhan irti stereoista, minkä jälkeen hän lähtee kantamuksineen ulos ja jättää Robin. Eroon viitannut laulu ei enää soi, mutta musiikki kuitenkin jäsentää elämän tärkeitä tapahtumia. Rob ryhtyy heti Lauran lähdettyä tekemään ”kaikkien aikojen erojen viiden parhaan listan”.



Musiikin erilaisten top5-listojen laatiminen on Robille arkipäivää. Niiden mallin mukaisesti syntyy kameraan katsoen lista myös häneen eniten elämänsä aikana vaikuttaneista eroista. Listojen avulla Rob jäsentää tunteitaan ja pitää yllä näkemystä itsestään populaarimusiikin asiantuntijana. Elokvassa piti alun perin olla Robin voice-over-kerronta, mutta se päätettiin muuttaa kameralle puhumiseksi. Alun tapaan Rob kääntyykin elokuvassa useaan otteeseen sanomaan jotain katsojalle, esimerkiksi kommentoimaan juuri elokuvassa tapahtunutta. Näin elokuvan kerronta on voice-over-kerrontaa suorasukaisemmin itsetietoista ja kiinni päähenkilön kokemuksissa ja mielipiteissä, jotka kehystävät elokuvassa kaikkea muuta.

Tyttöystävän lähdettyä musiikin merkitys saa elokuvassa uuden painon, kun siitä tulee selvemmin parisuhteen ongelmallisuuden kommentoija. On vaikea sanoa, onko musiikki osa elämää vai toisin päin. Myös elokuvan itsetietoinen suhde musiikkieläntiin alkaa avautua, kun Robin viikonlopun päätteeksi nähdään saapuvan levykaupalleen. Jo etäällä Rob alkaa kameraan katsoen puhutella elokuvan yleisöä. Samassa nosturijolla siirrytään ylhäältä kaupan ovelle. Kaupan

sisältä kuvatussa lähikuvassa Rob avaa oven lukkoa, katsoo kameraan ja toteaa: ”Pärjään, koska kauppaani tullaan varta vasten. Asiakkaat ovat nuoria miehiä, jotka etsivät Smithsin sinkkuja... ja Frank Zappan levyjen alkuperäisversioita.” Sisälle päästyään hän jatkaa, taas kameraan vilkuillen: ”Keräilytavarat muistuttavat pornoa. Olisi ikävää viedä heidän rahansa, ellen olisi itse yksi heistä.” Elokuvan alku asettaa Robin risteävien äänien hierarkiassa muiden yläpuolelle ja miltei analyttisen tietoiseksi siitä, millaisessa ympäristössä hän töitä tekee ja elämäänsä elää. Samassa Rob pilkkaa sekä itseään että kaltaistaan katsojaa.

Robin kerronnallisesta valta-asemasta ja levyjen keräilyä ja keräilijöitä ivalliseen sävyyn määrittävistä kommenteista huolimatta Championship Vinylin työntekijät Dick (Todd Louiso) ja Barry (Jack Black) ovat ne, jotka paljastavat levykaupan elitistisen ilmapiirin. Dick ei hiljaisena ole varsinainen elitistinen haastaja. Hänelle levykauppa tarjoaa mahdollisuuden luoda kontakteja ja elitistisiä makuliittoja. Tätä osoittavat Dickin ja asiakkaan yhteinen silmien pyörittely kommentoimassa toisen asiakkaan ”tietämättömyyttä”, tarkemmin kyvyttömyyttä erottaa Green Day juuri kaupassa soivasta Stiff Little Fingersistä. Kohtaus myös johtaa ujon miehen seurustelusuhteeseen.



Elitismmin funktiot voivat olla positiivisia tai negatiivisia. Yhteisyyttä luovalle Dickille funktio on positiivinen. Sen sijaan Barry on elokuvan koomisin henkilö, jonka käytöksessä kiteytyy musiikin erottava, elitistinen tietoinen ulossulkeva negatiivinen funktio. Barry tekee kärkevästi tiettäväksi, jos jollain on hänen mielestään huono maku. Kun kaupassa tulee puheeksi laulu ”Little Latin Lupe Lu”, Dick kysyy, tarkoittaako Barry Mitch Ryder and the Detroit Wheelsin versiota, josta hän sanoo pitävänsä enemmän kuin Righteous Brothersin vastaavasta. ”Paskaa”, Barry huutaa päin naamaa. Tällaisella ehdottomuudellaan Barry synnyttää jatkuvasti keskustelua hyväksyttävän maun määrittämisestä eli siitä, mikä missäkin tilanteessa on hyvää tai soveliasta musiikkia, mistä musiikista saa sekä mistä täytyisi pitää.

Seuraavaksi otan esimerkiksi kaksi levykauppaan sijoittuvaa kohtausta, jotka kertovat musiikkielitetin performanssista. Ensimmäisessä Barry haastaa asiakkaan maun ja ymmärryksen musiikista. Toisessa hän sekä haastaa Robin levykauppiuden että nöyryyttää asiakasta, jota hän ei pidä vertaisenaan.

”Puolustatko sitä idiottia?”

Levykauppa on eksklusiivinen tila, jonka yhteisön osaksi on mahdollista päästä vain osoittamalla oma makunsa. Silloinkin on todennäköistä joutua suljetuksi ulos, koska kaikki maut eivät elitistille ole samanarvoisia. Barry osoittaa elitistisen ja tylyn ulossulkemisen

konkreettisesti, kun kauppaan ilmestyy keski-ikäinen, harmaaseen poplariin pukeutunut mies etsimään tyttärelleen Stevie Wonderin laulua ”I Just Called to Say I Love You”. Barry sanoo miehelle, että levy kyllä löytyy, mutta hän ei myy sitä, koska ”se on tunteellista paskaa”. Bourdieulaisittain voi sanoa, että mies tulee kysymään jotain, joka ei Championship Vinylissä ole käypää pääomaa. Barry ottaa kaiken irti siitä, että levykaupan eliittiapiirissä asiakas ei ole aina oikeassa, ja jatkaa: ”Tyttärenne ei voi pitää siitä. Vai makaako hän koomassa?” Kun ärsytetty mies lähtee ulos, hän haisuttattaa Barrylle paskat. Barry pitää sitä voittonaan ja osoittaa sen eleellään myös Robille, joka on kaupan perällä olevasta toimistostaan nähnyt tilanteen.



Kiista kääntyy Robin ja Barryn väliseksi. Barry perustelee käytöstään: ”Hänellä on huono maku. Puolustatko sitä idioottia? Alat vanhemmiten pehmetä. Loukasinko golfkaveriasi?” Kaupassa ei ole miehen tiedustelemaa levyä, joten Barryn olisi ollut helppo vastata ”ei”. Eliittiasemastaan, kassatiskin muuriin välinpitämättömästi nojailleen, hän kuitenkin latelee solvauksia, koska joku ei ole kiinnostunut musiikista samalla tavalla kuin hän eikä habituksensakaan puolesta kuulu

Championship Vinylin ”mestariluokkaan”. Väärän mielipiteen lisäksi konfliktin aiheuttaa siis ikä ja vaate-
tus, josta Barry herjaa suurieleisesti myös Robia nimit-
tämällä tämän paitaa ”Cosby-paidaksi”, kun taas hä-
nellä itsellä on yllään ”vintaasia”, tietenkin.

Toinen oivallinen esimerkki elitismistä on koh-
tauksessa, jossa levykaupassa ryhdytään jälleen laati-
maan top5-listaa. Rob pyytää kaikilta viisi parasta
A-puolen ykkösraitaa. Oman listansa kolmanneksi hän
sanoo Nirvanan ”Smells Like Teen Spiritin”, mistä
Barry riemastuu, koska elitistinä hän pitää valintaa
liian ilmeisenä. Lopuksi Rob esittää listalleen Massive
Attackia, mikä lisää entisestään vettä ivallisen Barryn
myllyyn: ”Livautit uusia klassikkoja vanhojen ja var-
mojen joukkoon. Nynnyä.” Asiakas yrittää kysyä Bar-
rylta jotain, mutta hän estää ja jatkaa Robin kiusaamis-
ta: ”Etkö keksi muuta? Miten olisi Beatles? Entä Beet-
hoven ja ”Viidennen sinfonian” ensimmäinen osa?
Miten sinä voit omistaa levykaupan?”

Pilkallisia kommentteja esitetään niin listojen ra-
kennusperiaatteista kuin sellaisista ilmeisistä valinnois-
ta, joista kuka tahansa voisi tykätä. Ja sitähan elitisti ei
hyväksy, sillä massa saastuttaa – ja sen saastuttava
vaikutus voi myös muuttaa eliitin mielipidettä. Elitismi
onkin läheistä faniudelle sikäli, että faniuteen kuuluu
jyrkkä eron tekeminen hyväksymisen ja tuomitsemisen
välillä. Elitisti hyväksyy mieluiten sellaisen, josta ku-
kaan ei tiedä, jotta hänen oma tiedollinen valta-ase-
mansa pysyisi yllä ja vahvistuisi.

Kun asiakas vihdoon saa suunvuoron, hän kysyy
Captain Beefheartin ”Safe As Milkia”. Tiskin takaa

Barry antaa levyn mutta sanoo myyvänsä sen ”ehkä ensi viikolla”. Barry juokсутta keräilijää, joka valittaa: ”Sanoit noin viime viikollakin.” Kun pettynyt asiakas on lähtenyt, kaupassa hengailleva Louis (Alex Desert) sanoo ostavansa kyseisen levyn ja kysyy, miksi hän saa ostaa sen, mutta toinen asiakas ei. ”Koska et ole ääliö”, Barry vastaa. Elitistin erottelun syynä ei siis ole vain väärä musiikkimaku vaan subjektiivinen mielipide jostakin ihmisestä ylipäänsä, kuten keski-ikäisen miehen tapauksessakin. Louis toteaa hymyillen, mutta lämpimästi, koska kuuluu itse samaan joukkoon: ”Te olette snobeja ja elitistisiä.”

High Fidelity osoittaa meille yhdenlaisen musiikkieläintien position, Robin näkökulman, josta meidän halutaan narratiiviin osallistuvan. Robin kameralle esittämät kommentit levyjen keräämisen huvittavista piirteistä kuitenkin pitävät meidät välimatkan päässä tuosta positioista, vaikka me siihen kokisimmekin kuuluvamme. Kertoessaan ”kaikkien aikojen eroistaan”, Robilla on sylissänsä päällimmäisenä, tuskin vahingossa, Fleetwood Macin albumi Rumours, jota tehdessään yhtye paini sisäisten ihmissuhdeongelmiensa kanssa. Kameraan katsoen hän kysyy: ”Miksi minut aina jätetään?” Kysymyksen esittäessään Rob istuu keskellä lattiaa vinyylipinojen piirittämänä ja tulee näin tarjonneeksi kysymykseen myös yhden mahdollisen vastauksen.



Lähdeluettelo

Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bacon, Henry (1990) ”Narratiivi on kohtalomme”. *Läbiokuva* 4/1990, 34–38.

Bourdieu, Pierre (1984 [1979]) *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press.

Hornby, Nick (2004 [2003]) *31 biisiä*. Suom. Heikki Karjalainen. Helsinki: Wsoy.

Hornby, Nick (2000 [1995]) *Uskollinen äänentoisto*. Suom. Irmeli Ruuska. Alk. High Fidelity. Lontoo: Victor Collanz.

**Klassikot, kritiikki
ja kuratointi**

Kuratointia yli rajojen

Pasi Nyyssönen

Vuosituhatosen vaihteessa, 1999–2004, Henry Bacon työskenteli silloisessa Suomen elokuva-arkistossa (SEA) projektipäällikkönä, tutkijana ja ohjelmistosuunnittelijana. Hän oli perustamassa laitoksen radio- ja televisioarkistointia, jonka myötä perinteinen Suomen elokuva-arkisto muuttui Kansalliseksi audiovisuaaliseksi arkistoksi (KAVA). Valtion elokuva-tarkastamon liittäminen virastoon 2014 vakiinnutti vihdoinkin nimen Kansalliseksi audiovisuaaliseksi instituutiksi (KAVI).

Vajaassa kymmenessä vuodessa perinteinen Suomen elokuva-arkisto muuntui hybridi-arkistoksi, jossa arkistoidaan, restauroidaan ja esitetään sekä analogista että digitaalista aineistoa elokuvista radio-ohjelmiin. Tämä artikkeli fokusoituu elokuvaohjelmistojen ja -sarjojen kuratointiin erityisesti elokuva-arkistojen ja kinemateekkien näkökulmasta.

Arkisto-uransa aikana Bacon suunnitteli lukuisia elokuvasarjoja elokuvateatteri Orioniin ohjelmistoon.

Helsingin yliopistoon siirryttyään hän on ollut kuratoimassa elokuvateatteri Orionissa pidettävien elokuvahistorian luentosarjojen yhteydessä esitettävien elokuvien sarjaa. Kyseessä on toistakymmentä vuotta kestänyt elokuvaklassikoiden kavalkadi.

Elokuvaohjelmistojen suunnittelussa on suuria eroavaisuuksia riippuen siitä, millaisesta esitysohjelmasta on kyse. Isot elokuvateatteriketjut ovat uusien ensi-iltaelokuvien näyttämöitä ja niiden ohjelmistoa hallitsevat tuoreet, huolella erilaisille katsojaryhmille suunnatut elokuvat. Ohjelmistoissa korostuvat vahvasti Hollywoodin perinteisten elokuvastudioiden elokuvat, joiden valikoitumiseen ohjelmistoon yksittäinen elokuvateatteri tai elokuvateatteriketju ei voi juurikaan vaikuttaa. Tällöin on kyse lähinnä elokuvaesitysten markkinoinnista ja aikatauluttamisesta eli ohjelmoinnista (*programming*).

Kuraattori polveutuu latinan *curare*-sanasta, joka tarkoittaa jonkin asian huolehtimista ja vaalimista. Kulttuuritapahtumien yhteydessä kuraattori assosioituu laajemmin museoiden, taide-esitysten ja -näyttelyiden suunnitteluun ja toteuttamiseen. Hän on asiantuntija, joka huolehtii olemassa olevista aineistoista ja suunnittelee niihin pohjautuvia tapahtumia kuten näyttelyitä ja esityksiä. Kuraattori on myös aineistojen tulkitsija ja välittäjä yleisölle. Kuraattoria on verrattu ohjaajaan, sillä lopulta hän myös vaikuttaa siihen, miten valitut aineistot esitetään, esimerkiksi miltä formaatilta ja missä järjestyksessä elokuvaohjelmiston elokuvat näytetään.

Kuraattorin ohella samankaltaista toimintaa harjoittavat elokuva-arkistojen ja kinemateekien ohjelmistosuunnittelijat. Elokuva-arkistoissa arkistonhoitajat ja konservaatit huolehtivat elokuvien ja muiden aineistojen, kuten valkokuvien ja julisteiden, arkistoinnista ja kunnosta. Kuraattorit ja ohjelmistosuunnittelijat puolestaan hahmottavat, tulkitsevat ja valitsevat, mitä arkistoiduista aineistoista kulloinkin esitetään ja millä periaatteilla.

Elokuva-arkistojen ja -instituuttien ohjelmasarjojen keskeisenä tehtävänä on elokuvan ja sen historian pitäminen elävänä. Näin ollen ohjelmistoissa korostuvat tietyt elokuvan lajityypit, historialliset tyyliuunnat ja -kaudet (esim. neorealismi, montaasielokuvat) sekä elokuvien keskeiset tekijät, kuten ohjaajat, näyttelijät ja kuvaajat. Olennaisena tehtävänä on elokuvahistorian merkkipaalujen, kuten tekijöiden ja elokuvien, säännöllinen esittäminen.

Arkistoinstituutioiden ohjelmistot ovat enemmän tai vähemmän kuratoituja kokonaisuuksia, jotka koostuvat useista yhtenäistävistä tekijöistä. Tällaisia ovat tyypillisimmillään henkilösarjat (ohjaaja, näyttelijä) lajityypit ja elokuvan esteettiset tyyliuunnat (esim. Ranskan uusi aalto, film noir, neorealismi). Pelkkä elokuvien esittäminen ei kuitenkaan riitä. Katsojille on annettava välineitä elokuvien vastaanottoon. Esitettäviä elokuvia pohjustetaan esimerkiksi esittelytekstein tai lyhyellä esittelyllä elokuvanäytösten alussa sekä keskusteluilla näytösten jälkeen. Erityisen huomion kohteena ovat mykkäelokuvat, jotka tuntuvat monista nykykatsojista vierailta. Esittelyjen merkitys on suuri

eritoten uusille katsojille, kuten koululaisille, joilla harvoin on aiempaa kokemusta vanhoista elokuvista, saati sitten mykkäelokuvasta.

KAVI:n ohjelmistopolitiikan yhtenä ohjanuorana on ollut elokuvaklassikoiden säännöllinen esittäminen. Näin esimerkiksi Suomessa pääkaupunkiseudulla kullakin sukupolvella on hyvät mahdollisuudet nähdä elokuvahistorian keskeisiä teoksia. Tämän elokuvan kaanonin ohella ohjelmistoissa on erilaisia ajankohtaisiksi tai muutoin merkittäviksi koettuja teema-sarjoja.

Tämän niin sanotun sivistyskaanonin (*Bildungskaanon*) rinnalle onkin nostettu huomio-kaanon (*Aufmerksamkeitsskanon*), jossa teoksen merkittävyys mitataan elokuva-arvostelujen tähtien määrillä Top 10 -listoilla, Facebook-tykkäyksillä ja muilla vastavilla pöhinämittareilla.

Kaanonien katveeseen jää kuitenkin paljon ja kolmanneksi pürteeksi voi nostaa vastakaanonin, jossa suuntaudutaan vähemmälle huomiolle jääviin elokuvan alueisiin kuten naisten elokuvaan tai Latinalaisen Amerikan kolmanteen elokuvaan.

Olennaista kuitenkin on se, että riippumatta siitä, miten kulloinenkin kaanon muodostuu, myös sen ulkopuolelle jääville elokuville jää riittävästi näkyvyyttä ja huomiota. Ilmiöllä on vaikutusta myös arkistojen elokuvaohjelmistojen kuratointiin. Nykyään niin kaupallisissa elokuvateattereissa kuin arkistoteattereiden ohjelmistosuunnittelussakin on otettava huomioon erilaisia yleisöjä, ja se että yleisö hajaantuu yhä pie-

nempiin ja heterogeenisempiin segmentteihin. Lisäksi esitysten tapahtumallisuus on tullut entistä tärkeämmäksi.

Kuratointi à la Langlois

Pariisin kinemateekin legendaarisen perustajan ja pitkäaikaisen johtajan Henri Langlois'n (1914–1977) kuratoimat elokuva-sarjat ovat olleet esimerkkinä monille muille kinemateekeille. Langloisin kuratoinnissa ja ohjelmistosuunnittelussa yhdistyivät arkistointi ja esitystoiminta, Pariisin elokuva-arkiston elokuvakoelmat ja niiden hyödyntäminen esittämällä arkistoituja elokuvia säännöllisesti.

Langlois'n kuratointimetodia on kuvattu intuitionistiseksi. Hän suunnitteli kinemateekin ohjelmiston sillä ideaalisella oletuksella, että katsojat katsoisivat kaikki illan näytökset ja kukin oivaltaisi omalla tavallaan, miten esitettävät elokuvat voisivat nivoutua toisiinsa. Vasta ohjelmakokonaisuuden katsomisen myötä katsojille paljastuu odottamattomia yhtymäkohtia erilaisten elokuvien välille.

Lauantaina 14.9.1968 Pariisin cinemateekin ohjelmistossa esitettiin neljä elokuvaa: Erich von Stroheimin *Blind Husbands* (1919), Howard Hawksin *Korkean taivaan alla* (*Big Sky*, 1952), Otto Premingerin *Tervetuloa ikävä* (*Bonjour Tristesse*, 1958) ja Jean-Luc Godardin *Laittomat* (*Bande à part*, 1964). Aikaa vanhimman ja viimeisimmän elokuvan välillä oli 45 vuotta.

Cinemathèquen katsojan ei luonnollisestikaan ollut pakko katsoa kaikkia neljää elokuvaa, mutta Langlois'n kuratoiman ohjelman tematiikka ja elokuvien väliset yhteneväisyydet (ja eroavaisuudet) avautuvat vasta kokonaisuutena. *Tervetuloa ikävä* ja *Blind Husbands* ovat molemmat loma-elokuvia ja palauttavat katsojan mieleen juuri päättyneen lomakauden. Toinen yhdistävä teema on eroottinen, viettelyn aihe, joka kohdistuu elokuvien toisistaan eroaviin maskuliinisiin päähenkilöihin (David Niven ja Erich von Stroheim). Miehet elävät lapsuuden kaltaisessa onnen tilassa, kunnes he kohtaavat naisen, joka muuttaa kaiken.

Amerikan syrjäiseen luoteiskolkkaan sijoittuva lännenelokuva *Korkean taivaan alla* ja Pariisin laitamilla kuvattu *Laittomat* ovat puolestaan kahden sivilisaation marginaalissa olevan miehen (Kirk Douglas ja Claude Brasseur) maskuliinisia kertomuksia. *Korkean taivaan alla* -elokuvalla on myös hento yhteys loma-teemaan. Kyseessä on koko kesän kestävä matka. Lähestyvä talvi pakottaa kuitenkin päähenkilön palaamaan takaisin etelään, sivilisaatioon.

Arkistoesitysten periaatteet ovat yhteneväiset eri maissa, mutta käytännössä elokuva-arkistojen ja kine-mateekkien ohjelmistoissa on eroavaisuuksia erilaisen esitystraditioiden ja kulttuuripiirien välillä. Esimerkiksi Euroopassa esityssarjat ovat perinteisesti olleet laajoja ja niihin kuuluu elokuvien ohella julkaisuja, seminaareja, tekijä- ja asiantuntijatapaamisia. Äärimmäisenä esimerkkinä ovat Wienin elokuvamuseon pitkäaikaisen johtajan Alexander Horwathin kuratoimat kohti täydellisyyttä kurottavat sarjat. Hänen western-sarjassaan

vuonna 2000 oli lähes 80 elokuvaa ja 2017 Wienistä vetäytyvän Horwathin viimeisessä sarjassa *Jäähyväiset Euroopalle* (*Europa erzählen*) hahmotettiin Euroopan historiaa ja nykyaikaa 50 elokuvan kautta.

Peter Kubelkan Wieniin elokuvamuseoon kuratoimassa *Was ist Film* (*Mitä elokuva on*) -elokuvasarjassa 1996 oli 63 ohjelmaa, joiden esittäminen kesti puoli-toista vuotta. Puhutuimmaksi tapaukseksi nousi kaksoisnäytös, jossa esitettiin Leni Riefenstahlin *Tabdon riemuvoitto* (*Triumph des Willens*, 1935) ja Jack Smithin *Flaming Creatures* (1963). Kubelkan sarjan tavoitteena oli määritellä elokuva olemusta omana taidemuotonaan ja välineenä, joka viljelee uusia ajattelun muotoja. Myös Pariisin Cinemathèque'n ohjelmistossa on kausittain yksi laaja retrospektiivi. Tammi-helmikuussa 2017 Frank Capra -sarjassa esitettiin 35 elokuvaa ja kevään Japani-sarjassa 61 elokuvaa.

Euroopan ulkopuolella on puolestaan suosittu perinteisesti tyypistettyjä retrospektiivejä. Kanadan kinemateekin Rohmer-sarja rajautui hänen vuodenajat-nelikköönsä: Talvitarina (*Conte d'hiver*, 1992), Kevättarina (*Conte de printemps*, 1990), Kesätarina (*Conte d'été*, 1996) ja Syystarina (*Conte d'automne*, 1998).

Hollywoodin American Cinemathequen (Egyptian Theatre) Truffaut-retrospektiivissä 2011 esitettiin kuusi elokuvaa ja Hitchcock sarjassa 2010 ainoastaan kahdeksan hänen värielokuvistaan, joita on kaiken kaikkiaan 16. Suomessa ja muissa Pohjoismaissa ollaan näiden ääripäiden välimaastossa.

Kuratointi à la Bacon

G. W. F. Hegel formuloi estetiikan luennoissaan klassisen jaottelun tila- ja aika-taiteisiin. Tilaa hyödyntäviä taiteita ovat arkkitehtuuri, kuvanveisto ja maalaustaide. Musiikki ja runous puolestaan tapahtuvat ajassa. Italialainen Ricciotto Canudo (1877–1923) esitti kuulussa manifestissaan ”Kuudennen taiteen synty” (1912) elokuvan liittämistä perinteisten taiteiden joukkoon. Myöhemmin Canudo kelpuutti taiteiden joukkoon myös tanssin ja elokuva vakiintui seitsemänneksi moderniksi taiteeksi. Canudon romanttinen näkemys elokuvan esteettisestä voimasta ja merkittävydestä oli sen muita taiteita syntetisoivassa ominaislaadussa. Baconin kuratoimissa elokuva-arkiston sarjoissa on havaittavissa samankaltainen pyrkimys taiteiden väliin kommunikaatioon ja vuorovaikutukseen.

Baconin elokuva-sarjoissa korostuu kirjallisuuden raskasarjalaisten, Dostojevskin (syksy 2001) ja Shakespearen (syksy 1999) tuotannosta tehtyjen elokuvasekvenssien sarjat. *Monimuotoinen Shakespeare* -sarjaa Bacon kuvaili hersyvästi näin: ”Huikea runous ja ihmisen tilan pakahduttavan pureva ja kriittinen tarkastelu punoutuvat väkivaltaan, seksiin, rivouksiin, jopa slaps-tickiin.”

Baconin ohjelmistosuunnittelun punaisena lankana vaikuttaisi kuitenkin olevan tekijälähtöisyys. Hänen elokuvaohjelmissa on runsaasti ohjaajiin keskittyviä tekijäsarjoja. Varsinaisista auteur-sarjoista ei kuitenkaan ole kyse. Pikemminkin yhdistävinä piirteinä ovat elokuvantekijät, joiden elokuvissa korostuu taiteiden

välinen kommunikaatio ja yhteensovittaminen. Bacon on kirjoittanut aiheesta itsenäisen teoksen *Seitsemäs taide – Elokuva ja muut taiteet* (2005). Jo hänen väitöskirjansa *Continuity and Transformation – The Influence of Literature and Drama on Cinema as a Process of Cultural Continuity and and Renewal* (1994) käsittelee taiteidenväli-syyttä, kirjallisuuden ja draaman vaikutusta elokuvaan

Bacon kuratoi elokuvasarjoja Luchino Viscontin, Ingmar Bergmanin ja Andrei Tarkovskin elokuvista, kaikki modernin elokuvan vankkaa ydintä, ja kaikki monipuolisia tekijöitä, jotka eivät rajaudu vain yhteen taiteenmuotoon. Visconti ja Bergman tekivät elokuvan ohella näytelmiä, oopperaa ja balettia. Tarkovskin elokuvassa puolestaan toistuvat maalaukset, jotka tuntuvat tiivistävän elokuvan teeman. Esimerkiksi *Ivanin lapsuudessa* (1962) esillä on Albrecht Dürerin ”Apokalypse”, *Andrei Rublevissa* (1966) luonnollisesti ikonit ja *Nostalgiassa* (1983) Piero della Francescan ”Madonna”.

Keskeisimmäksi tekijäksi tuntuu kuitenkin nousevan Visconti, joka oli kulttuurin moniottelija: elokuvien ohjaamisen ja käsikirjoittamisen ohella hän ohjasi myös teatteria, oopperaa ja balettia. Baconin suomenkielinen Visconti-monografia *Tiikerikissan aika – Luchino Viscontin elämä ja elokuvat* ilmestyi 1992. Englanninkielisen version, *Visconti Explorations of Beauty and Decay* (1998), julkaisi Cambridge University Press. Teokseen pohjaava Baconin kuratoima laaja Visconti-sarja nähtiin Elokuva-arkiston Orion-teatterissa syksyllä 2001. Italia-aiheeseen Bacon palasi vielä italialaisen elokuvan historian sarjassa (2000), joka kattoi

Italian elokuvahistoriaa mykkäelokuvan *Cabiria*-klassikosta (1914) varhaiseen neorealismiin ja päätyen 1990-luvulle.

Elokuvan keskeisten tekijöiden – ohjaaja, kuvaaja, käsikirjoittaja – tyyli on usein tunnistettavissa. Vastaavalla tavalla myös kuraattorin kädenjälki on havaittavissa hänen valinnoistaan. Baconin kuratoinnissa korostuvat auteurs, jotka hahmottavat elokuvan yhteyden muihin taiteisiin ja sen monipuoliset mahdollisuudet taiteiden saralla.

Lähteet

Andersen, Jesper (2009) Showing a Film is not Enough. *Journal of Film Preservation* 81.

Arroba, Álvaro; Möller, Olaf (2012) “Interview with Alexander Horwath: On Programming and Comparative Cinema” *Cine comparat/ive Cinema* Vol 1, No 1, 2012.

<http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/en/12-n-1-programming-montage/84-interview-with-alexander-horwath-on-programming-and-comparative-cinema#resumen>.

Linkki tarkastettu 1.11.2017

Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. [monografia]

Bosma, Peter (2015) *Film Programming. Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. Wallflower, London & New York.

Canga, Pablo García 14/09/1968, A programme by Henri Langlois. *cinema comparat/ive cinema*

<http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/en/12-n-1-programming-montage/89-14-09-1968-a-programme-by-henri-langlois>. Linkki tarkastettu 1.11.2017

Romadin, Mikhail (2008) Film and Painting teoksessa *Tarkovski* toim. Nathan Dunne, Black Dog Publishing.

Strathouse, Stefanie Schulte (2004) Showing Films Differently – Cinema as a Result of Cinematic Thinking. *Moving Image*, Spring 2004.

Usai, Paolo Cherchi, Francis, David, Horwath, Alexander, Lobenstein, Michael (toim.) (2000) *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Synema: Wien.

Elokuvakirjoittelu modernina taidekriittinä Ylioppilaslehdessä sotien jälkeen

Jukka Kortti

Ylioppilaslehti (1913–) oli elokuvakriittikin pioneereja Suomessa aloittaessaan säännöllisen elokuvista kirjoittamisen jo 1920-luvun alussa. 1950-luvulla lehti oli merkittävä uuden elokuvakulttuurin areena. Myöhemmin elokuvalla on tärkeä rooli lehden kulttuuriosastossa. Tarkastelen esseessäni Ylioppilaslehden roolia suomalaisessa elokuvakriitikissä ja -kulttuurissa etenkin sotien jälkeisenä aikana, jolloin lehdestä tuli Suomen johtavia kulttuurijulkaisuja.¹

Kulttuuri on ollut tärkeä osa *Ylioppilaslehteä* aina, vaikkakin painotukset ovat vaihtuneet *Zeitgeistin* ja usein myös lehteen kirjoittavien skribenttien mukaan. Elokuvan ohella etenkin kirjallisuus, lyriikka, teatteri ja

¹ Esseeni on mukailtu kooste elokuvaan liittyvistä teksteistäni teoksestani *Ylioppilaslehden vuosisata* (2013).

(taide)musiikki ovat olleet keskeisiä lehden kulttuuriosioissa. ”Matalampi” populaarikulttuuri, kuten pop-musiikki, sen sijaan tuli varsinaisesti lehteen vasta 1990-luvulla, vaikka jo 60-luvulla Pekka Gronowin tapaiset edelläkävijät suhtautuivat siihen vakavasti.

Elokuvakirjoittelussa *Ylioppilaslehti* oli vähintään ajan hermolla. Säännönmukainen arvioiva elokuvakirjoittelu alkoi suomalaisessa lehdistössä juuri 1920-luvun alussa. Ensimmäinen varsinainen elokuvakritiikki *Ylioppilaslehdessä* oli vuonna 1922, kun Raoul af Hällström kirjoitti otsikolla ”Filmi on taidetta”. Vaikka filmien juoni oli usein hänen mielestään ”itsessään latteaa ja ällöttävää”, saattoi niissä nähdä paljon parempaa näyttelemistä kuin teatterissa.

Ensimmäiseksi elokuvakriitikoksi *Ylioppilaslehdessä*, jopa Suomessa, on esitetty Olavi Paavolaista, vaikka Hällström saa siis tämän kunnian pelkästään *Ylioppilaslehdessä*. Paavolaisen ensimmäinen elokuvaessee Kino Palatsissa esitetystä Ivan Mozzuhinin *Eksentrisestä klubista* (tunnetaan paremmin nimellä *Eriskummallinen klubi*, *Le brasier ardent*, 1923) marraskuun 1923 *Ylioppilaslehdessä* kuitenkin osoittaa, että 22-vuotias Paavolainen oli hyvin perillä vielä tuoreesta taiteenlajista. Kuten Hällströmilläkin, Paavolaisen referenssi on teatteri, mutta myös kirjallisuus. Hän aloittaa juttunsa Thomas Mann -sitaatilla ja luettelee liudan vielä varsin tuoreen elokuvataiteen tärkeimpiä nimiä (Gance, de Mille, Delluc, Nazimov) ja toteaa lopuksi *Eksentrisestä klubis-*

ta, että ”sitä voi harvinaisen suurella syyllä silti jo nimittää filmiksi, eikä enää filmatuksi teatteriksi”.¹

Elokvakritiikki versosi modernista taidekriitikistä, joka syntyi Euroopassa 1700-luvulla, kun taideharastus siirtyi aateliston salongeista laajempaan porvarilliseen kirjalliseen julkisuuteen. Tätä tuki etenkin nouseva sanomalehdistö ja journalismi. Tällöin myös yleisöstä tuli makukasvatuksen kohde, ja taidekriitikki oli ”taidetuomarointia”. Aluksi elokuva ei teknisenä attraktiona ja massatuotteena sopinut taidekriitikin perinteeseen. Mutta kun elokuvan tarinankerronnallisuus kehittyi, ja se alkoi saavuttaa keskiluokkaista yleisöä – 1910-luvulle saakka elokuva oli lähinnä työväestön halpaa huvia – elokuvasta alettiin puhua ”seitsemäntenä taiteena”.

Sotien välinen *Ylioppilaslehti* oli tuolloin ylioppilasnuorisoa hallinneen Akateemisen Karjala-Seuran hallussa. Nationalistisen järjestön aatemaailma ilmeni kulttuuristakin kirjoittaessa etenkin 1930-luvulla. Merkittävä ero *Ylioppilaslehdien* elokuvakirjoittelussa edelliseen vuosikymmeneen verrattuna olikin, että elokuvajutut käsittelivät käytännössä yksinomaan suomalaisia elokuvia. Elettiin kansallisen elokuvan rakennusaikaa, jolloin ”pääosassa oli Suomen kansa”, kuten Kimmo

¹ Esseen kehitelty versio on löydettävissä Paavolaisen vuonna 1929 ilmestyneestä *Nykyaikaa etsimässä* -kokoelmasta. Siinä Paavolainen kirjoittaa myös suomalaisesta elokuvasta tavalla, joka sopisi täydellisesti myöhempäänkin suomalaiseen elokuvaan aina 2010-luvulle saakka: ”Suomalaisista filmitaidetta ei ole olemassa-kaan; on vain ns. kotimaisia filmejä, jotka muistuttavat peräkkäin liimattuja amatöörielokuvia.” (Paavolainen 1961, 42).

Laine on todennut. Elokuva oli studiokautenaan ennen kaikkea liiketoimintaa, jota valtiovalta kontrolloi muun muassa sensuurilla. Koska elokuva on säilynyt tähtijärjestelmiseen ja muine viihde-elementteineen myös ajanvietteenä, on elokuvakirjoittamiseen kuulunut jännite taiteen ja kaupallisuuden välillä.

Vielä sotien jälkeenkin elokuvaan suhtauduttiin älymystön piirissä usein tivoli-huvien tapaisena kaupallisenä ajanvietteenä, mutta alkoi ilmetä myös uudenlaista suhtautumista elokuvaan taidemuotona. Tekijät ja tyyli-suunnat alkoivat ohjata elokuvissakäyntiä ja vielä nuoren taiteenlajin historia kiinnosti yhä enemmän. Jo vuonna 1945 nimimerkki Leiwo kirjoitti *Ylioppilaslehteen* artikkelin elokuvan historiasta. Ensimmäinen merkki elokuvan arvostuksen kohoamisesta sivistyneistön piirissä oli Helge Miettusen väitös elokuvan estetiikasta vuonna 1949, jossa oli ”kysymys kokonaan uuden alan valtaamisesta taideteorialle”, kuten *Ylioppilaslehdessä* kirjoitettiin. Vuosi 1949 onkin selkeästi käännekohta Ylioppilaslehden elokuvakirjoittelussa. Lehdessä arvosteltiin muun muassa Jean Delannoy’n ohjaama ja Jean-Paul Sartren käsikirjoittama *Peli on pelattu* (*Les jeux sont faits*, 1947). Samana vuonna alkoivat myös Jouko Tyyrin filmikatsaukset. Loppuvuodesta hän muun muassa kirjoitti Alfred Hitchcockin *Köydestä* (*Rope*, 1948), kuinka se oli ennen muuta ”ohjaajan taidetta”.

Ylioppilaslehdessä tuli keskeinen kulttuurikritiikkijulkaisu 1950-luvulla. Kirjallisuusauktoriteetti Tuomas Anhava esitteli uskriteikki-suuntausta, ja 50-luvun modernistit sisäistivät myös uuden eurooppalaisen

elokuvakritiikin, jonka tärkeimmät viitekehykset olivat englantilainen *Sight and Sound* -lehti sekä ranskalainen *Cahiers du Cinéma*. Kaikki modernistit eivät tosin innostuneet elokuvasta ollenkaan. Esimerkiksi Tuomas Anhavaan liittyvä legenda kertoo, että hänen mielestään elokuvat oli tehty 7-vuotiaan henkiselle tasolle paitsi Yasujiro Ozun elokuvat, jotka edellyttivät 9-vuotiaan kehitystasoa. Joka tapauksessa italialaisen neorealismien, ranskalaisen uuden aallon ja auteur-ajatelman hengessä *Ylioppilaslehti* oli merkittävästi luomassa liikealan ulkopuolista intellektuellia elokuvakulttuuria, johon kuului elokuvaesseistikan ohella myös elokuvakerhotoimintaa ja elokuva-arkisto, jonka perustamisesta esimerkiksi käytiin vilkas ja analyttinen keskustelu *Ylioppilaslehden* sivuilla vuonna 1957.

Uusi kritiikki joutui törmäyksiin niin AKS-henkeä jatkavien traditionalistien kuin elokuva-alan kanssa. Jännite oli kireimmillään juuri toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä. Elokuvakulttuuriaktivismi, ”filmihulluuden”, kukoistuskausi oli suurten ikäluokkien 1960-luku, mutta pohjat elokuvasivistysaatteelle luotiin edellisellä vuosikymmenellä. Kuten 1960-luvun *Ylioppilaslehden* tärkeimpiin elokuvakritiikoihin kuulunut Peter von Bagh totesi, ”Ylioppilaslehdessä oli ennen sukupolveani kaikkien aikojen elokuvakriittikkokaarti”. Tuohon kaartiin kuulunut Jerker A. Eriksson on taas todennut, että suomalainen uusi elokuvakulttuuri oli kansainvälisesti ajan hermolla; edistyksellisempää kuin esimerkiksi Ruotsissa.

Intellektuaalisen elokuvakulttuurissa määriteltiin tarkasti, mikä on ”hyvää” ja mikä ”huonoa”. Kritiikin

lajina se oli hyvin arvottavaa ja esteettistä. Etenkin kotimainen rillumarei-elokuva synnytti kriitikkojen ja elokuvatuottajien välisen tunnetun kiistelyn, jota käytiin *Ylioppilaslehden*kin sivuilla. Yksinkertaistetuimmillaan hyvän ja huonon rajaa määritteli eurooppalainen ja amerikkalainen elokuva. Jälkimmäinen katsottiin enimmäkseen massatuotannolliseksi ajanvietteeksi, eikä amerikkalaisessa elokuvateollisuudessa nähty löytyvän sijaan taide-elokuvalle. Toki amerikkalaisesta elokuvistakin nostettiin jo 1950-luvulla auteureita, etenkin John Ford.

Vastakkainasetteluja käytiin myös akateemisten filmihullujen ja lehdistön välillä. Etenkin *Helsingin Sanomat* ja sen pääkriitikko Paula Talaskivi oli tunnetusti ”nuorten vihaisten miesten” päivittelyn kohteena. Talaskivi esimerkiksi arvosteli Federico Fellinin *Tie (La Strada, 1954)* -elokuvan, josta hän muun muassa totesi, että ”on hyvin vaikea selittää, mikä siinä eniten tehoaa”. Timo Tiusanen kirjoitti *Ylioppilaslehdessä*, kuinka katkelma oli ”malliesimerkki siitä, millaisiin vaikutuksiin a j a n v i e t e arvostelija joutuu yrittäessään arvostella taidetta”. Se, että Talaskivi oli myös vedonnut siihen, etteivät kaikki voineet filmiä ymmärtää, oli Tiuasan mielestä törkeää yleisön ala-arvioimista: ”Eikö yleisön opastaminen taiteen sisältämien henkisten aarteiden äärelle ole juuri arvostelijan tärkeä kasvatustehtävä.”

Ylioppilaslehden agenda elokuvakulttuurissa oli perinteistä sivistyneistön suhtautumista kansaan valitusobjektina. Kuten lehden pääkirjoituksessa todettiin vuonna 1957 otsikon ”Elokuva ja sivistyneistö” alla:

”Sivistyneen ihmisen vastuu ei koske vain hänen omaa alaansa, vaan hänen on koetettava pysyä kehityksen mukana niin laajalla rintamalla kuin voimia riittää[...]. Sivistyneistö on se luokka, joka vie kehitystä eteenpäin.” Tätä agendaä toteutettiin aktiivisesti *Ylioppilaslehdessä* 1950- ja 1960-luvuilla.

Lähdeluettelo

Bagh, Peter von (2008) ”Muutama silmänräpäys sitten”. *Filmibullu* 5–6/2008, 3.

Eriksson, Jerker (1982) *Epäilyksen varjo. Elokuva-arvosteluja ja -esseitä vuosilta 1951-1981*. Toimittanut ja esipuheen laatinut Matti Salo, suomentanut Risto Hannula. Suomen elokuva-arkisto, julkaisusarja A 1. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 448, 459, 462.

J. T-i (1949) ”Filmikatsaus”. *Ylioppilaslehti* 26/1949, 8.

Ke (1949) ”Ensimmäinen elokuvatohtori”. *Ylioppilaslehti* 3/1949, 5.

Kirke (1949) *Ylioppilaslehti* 10/1949, 7.

Kortti, Jukka (2013) *Ylioppilaslehden vuosisata*. Helsinki: Gaudeamus.

Laine, Kimmo (1999) ”Pääosassa Suomen kansa” *Suomi-Filmi ja Suomen Filmitieteellisyys kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Laine, Kimmo (2009) ”Kritiikki elokuvahistoriallisena lähteenä”. *Lähikuva* 4/2009, 79–84.

Lehtisalo, Anneli (2009) ”Kuka kritiikkiä kaipaa? Tarkastelun kohteena journalistinen elokuva- ja taidekritiikki”. *Läbiokuva* 4/2009, 4–5.

Leiwo (1945) ”Puupenkillä ’maailman ympäri’”. *Ylioppilaslehti* 11–12/1945, 170–171.

Paavolainen, Olavi (1961) *Nykyaikaa etsimässä. Suursivous*. Valitut teokset I. Helsinki: Otava.

Pääk. (1957) ”Elokuva ja sivistyneistö”. *Ylioppilaslehti* 13–14/1957, 3.

R H-m. (1922) ”Filmi on taidetta”. *Ylioppilaslehti* 22/1922, 294–295.

Suurpää, Matti (2011) *Parnasso 1951–2011. Kirjallisuuden kuusi vuosikymmentä*. Helsinki: Otava, 254.

Tiusanen, Timo (1956) ”Ajanvietearvostelua”. *Ylioppilaslehti* 6/1956, 9.

Roland af Hällströmin Filmi – aikamme kuva suomalaisen elokuvakirjallisuuden klassikkona

H. K. Riikonen

Niin kansallismielistä ja kansallisia arvoja korostavaa kuin suomalainen kulttuuri 1930-luvulla oli, ulkomailta ei kuitenkaan täysin suljettu silmiä. Itse asiassa tuolloin ilmestyi useita merkittäviä ja laajoja kulttuurikriittisiä ja -filosofisia teoksia sekä matkakirjoja, jotka esittelivät ulkomaista kirjallisuutta ja taidetta sekä modernin elämän ilmauksia. Elsa Enäjärven *Vanha iloinen Englanti* ja Olavi Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä*, jotka ilmestyivät 1929, saivat seuraavalla vuosikymmenellä jatkokseen Paavolaisen teokset *Lähtö ja loitsu*, *Kolmannen valtakunnan vieraana* ja *Risti ja bakaristi*, Lauri Viljasen *Taistelevan humanismin* ja T. Vaaskiven *Vaistojen kapinan ja Huomispäivän varjon*. V. A. Koskenniemi matkusteli Euroopassa ja kirjoitti havainnoistaan kolme teosta, Aino Kallas puolestaan kirjoitti Englannista. Teoksesaan *Persoonallisuus* Eino Kaila esitteli ulkomaisen psy-

kologian näkemyksiä. Lisäksi Egon Friedellin kolmiosainen *Uuden ajan kulttuurihistoria* ilmestyi Erik Ahlmanin suomentamana 1935, sattumoisin samana vuonna, jolloin juhlittiin satavuotiaista *Kalevalaa*. Kun lisäksi johtavilla sanomalehdillä Helsingin Sanomilla ja Uudella Suomella oli ulkomaankirjeenvaihtajat, ei Suomessa sentään täydellisessä umpiossa eletty 1930-luvullakaan – eikä tässä ole lainkaan mainittu suomenruotsalaisten osuudesta.

Edellä mainittujen kirjoittajien joukkoon kuuluvat myös veljekset Raoul ja Roland af Hällström. Vanhempi veljeksistä, Raoul af Hällström (1899–1975), oli vähintään yhtä monipuolisesti eri taiteita tarkastellut kirjoittaja kuin Olavi Paavolainen; valitettavasti hän ei koskaan tullut koonneeksi esseistään ja artikkeleistaan vastinetta Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä* -teokselle. Nuorempi veljeksistä, Roland af Hällström (1905–1956), julkaisi puolestaan yhden teoksen sekä yhden opaskirjan, mutta keskittyi sitten elokuvan tekemiseen ja teki ohjaajana suomalaista elokuvahistoriaa.

Roland af Hällströmin teos *Filmi – aikamme kuva. Filmin historiaa, olemusta ja tehtäviä* ilmestyi 1936 Gummeruksen kustannuksella kustannusyhtiön tietokirjasarjan Ihminen ja maailma toisena niteenä. Sarjassa ilmestyi kaikkiaan viisi nidettä, Hällströmin teoksen ja Vaaskiven edellä mainittujen teosten ohella huomiota herättänyt keskusteluteos *Pidot Tornissa* ja Sakari Pälsin *Sukupolvien perintöä*. Gummeruksen johtajana toimi tuolloin kansatieteilijä ja sosiologi Esko Aaltonen, joka oli kiinnostunut elokuvan mahdollisuuksista kansanperinteen tallentamisessa. Hällström mainitseekin

hänet teoksessaan. Gummerus oli tuolloin merkittävä kustannusyhtiö muun muassa sikäli, että se kustansi Paavolaisen matkan Etelä-Amerikkaan ja Vaaskiven matkan Italiaan. Raoul-veljensä ja Olavi Paavolaisen ohella Roland af Hällström kuuluu suomalaisen elokuvakirjoittelun pioneereihin ja oikeastaan huipentaa tuon pioneerivaiheen.

Filmi – aikamme kuva on monessa suhteessa hämmästyttävä teos. 320 sivullaan se esittelee elokuvan historian eri maissa, keskeiset elokuvat ja niiden lajityypit kylpytyttö- ja Peggy-elokuvista kansatieteellisiin elokuviin, merkittävät ohjaajat, näyttelijät ja tuottajat sekä elokuvan tekniset edellytykset. Kuten tuolloisissa kulttuurikriittisissä teoksissa, myös Hällströmillä on runsas kuvitus: tekstiä valaistaan 145 kuvalla ja kahdella piirroksella kuvälähteitä nimeämättä. Teoksessa ei valitettavasti ole sen paremmin henkilö- kuin elokuvahakemistoa, mutta jos olisi, ne täyttäisivät monen monta sivua. Tekstissä ei luettelomaisuutta ole ymmärrettävästi aina voitu välttää. Kieleltään ja terminologialtaan Hällströmin teos on sujuvanoloista. Termit filmi jaokuva ovat kuitenkin täysin vaihtoehtoisia ja montaasi esiintyy vielä muodossa montage.

Hällströmillä ei ole minkäänlaista lähdeluetteloa. Aivan ilmeisesti hän on suodattanut suuren määrän teoksia ja lehtiartikkeleita, joista hän kuitenkin mainitsee vain muutaman. Ainoat teoreetikot, joihin hän teoksessaan nimeltä viittaa, ovat unkarilainen Béla Balázs, ”terävin kaikista filmiesteetikoista”, ja amerikkalainen Frances Taylor Peterson sekä Asta Nielsenistä kirjoittanut ”maankiertäjä, sanomalehtimies ja este-

tikko” P. Diaz (mahdollisesti kyseessä on Diazin saksankielinen teos *Asta Nielsen. Eine Biographie unserer populären Künstlerin* vuodelta 1920). Ohimennen viitataan myös ohjaaja Pudovkiniin ja kirjallisuudentutkija Brandesiin. Chaplinin tekstiä siteerataan puolentoista sivun verran.

Filmi – aikamme kuva jakaantuu 17 lukuun. Alkupuolella seurailaan elokuvan historiallista kehitystä ottaen huomioon myös elokuvan syntyä edeltäneet tekniset kokeilut ja keksinnöt. Jälkipuoli keskittyy elokuvan toteutukseen, olemukseen ja taiteellisuuteen. Viisi yksittäistä henkilöä on saanut oman luvun seuraavien otsikoiden alla: ”D. W. Griffith”, ”Asta Nielsen, filmin genius”, ”Valkokankaan klovnin” (= Chaplin), ”Mauritz Stiller” ja ”Suomalaisen pilvenpiirtäjän suunnittelija” (= Erkki Karu). Mukana ovat lähes kaikki vähänkin merkittävät elokuvat. Yksittäisistä elokuvista Hällström tyytyy toisinaan vain mainitsemaan teoksen merkittävydestä, mutta useimmiten hän esittää lyhyitä luonnehdintoja, jotka vaikuttavat sattuvilta. Merkittäviä ohjaajia käsitellessään hän saattaa esittää laveamman esittelyn joistain keskeisistä elokuvista, kuten Griffithin *Intolerancesta* (1916) tai Stillerin elokuvasta *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1919).

Teoksesta hahmottuu eräitä kiinnostavia linjoja, jotka kertovat tekijänsä arvostuksista. Selvästi esille tulee amerikkalaisuuden ja eurooppalaisuuden vastakohta, jälkimmäisen edustaessa kulttuuria. Esimerkiksi Fritz Langin ajan saksalaisissa elokuvissa ”oli kulttuuria – ne ilmensivät toisenlaista ajatusmaailmaa kuin amerikkalaisten ulkonaisesti siloitellut, mutta pohjal-

taan varsin alkeelliset ja tyhjät juoni- ja ajanvietekuvat” (s. 92). Niin kosmopoliittinen kuin Mauritz Stiller oli, ”Hollywood ja sen enemmän kuin sataprosenttinen amerikkalaisuus” (s. 145) eivät olleet hänen taiteilijanaadulleen otollisia. Amerikkalaiset esiintyvät Hällströmin teoksessa myös häikäilemättöminä taloudellisten etujen tavoittelijoina: ”Amerikkalaiset elokuvat tunkeutuivat puoliväkisin [eurooppalaisille] markkinoille, ja häikäilemättömien liiketoimien avulla amerikkalaiset ymmärsivät myös saada haltuunsa eri maiden vuokraus- ja teatterirenkaita” (s. 106). Hällström viittaa myös siihen, että ”filmin talousmiehet” kaikkialla olivat yleensä juutalaisia; tämän hän kuitenkin katsoo tavallaan positiiviseksi, koska juutalaisten ”liiketoiminta loppujen lopuksi merkitsi enemmän kuin entinen kansallinen vihamielisyys” (s. 106). Stilleriä käsitellessään Hällström toteaa, että amerikkalainen kosmopoliittisuus on jotain muuta kuin juutalainen tai eurooppalainen kosmopoliittisuus (s. 147).

Hällström on jonkin verran kiinnittänyt huomiota juutalaisiin elokuvatekijöihin – tavallisesti positiiviseen sävyyn. Mauritz Stiller on hänelle kiinnostava juutalaishahmo, koska juutalaisuudesta huolimatta hänessä on myös tyypillinen suomalainen piirre, sisu. Muita Hällströmin mainitsemia juutalaissyntyisiä henkilöitä ovat ”tummatukkainen ja kiehtova” Norma Talmadge ja arabialaisena markkinoitu Theda Bara, jonka ainoa arabialaisuus on nimi, joka on saatu kirjoittamalla arab-sana takaperin – kyseessä on itse asiassa juutalainen Theodosia Goodman. Hällströmin teoksen kustantanut Gummerus osoitti mielenkiintoa juutalaisuut-

ta ja kansallissosialismia kohtaan. Kuten Pirkko Leino-Kaukiainen on Gummeruksen historiassaan maininnut, yhtiö julkaisi 30-luvulla juutalaista Stefan Zweigia ja Hugo Valentinin antisemitismiiä vastaan suunnatun teoksen *Legenda juutalaisten maailmanherruudesta*, mutta myös saksalaismielisen V. J. Vatasen kirjoittaman Hitlerin elämäkerran; Vatasen teos ei tosin ollut vailla jonkinasteista kriittisyyttä.

1930-luvun poliittisesta tilanteesta kertoo se, että Hällström on pannut merkille elokuvan käytön propagandistisiin tarkoituksiin Saksassa ja Neuvostoliitossa. Se, että neuvostotaide 30-luvulla palveli propagandaa ja sosialistisia ihanteita, on mahdollisesti vaikuttanut siihen, ettei Hällström tarkastele Eisensteiniä ja muita merkittäviä neuvosto-ohjaajia siinä laajuudessa kuin minkä nämä ansaitisivat. Eisensteinin tapa käyttää montaasia toki tuodaan esille.

Kuuluisien näyttelijöiden nouseminen tähdiksi on selvästi tiedostettu Hällströmin teoksessa. Erilaiset naistyytit Paavolaisenkin tarkastelemasta *la garçon*nesta alkaen ovat monitahoisesti esillä. Niin paljon kuin Hällström puhuukin kuuluisista näyttelijöistä ja tuottajista ja niin paljon kuin hän kiinnittää huomiota tekniikkiin ja taloudellisiin kysymyksiin, keskeiseksi tekijäksi nousee ohjaaja, mikä ilmenee myös tätä koskevan luvun otsikosta: ”Ohjaaja, elokuvan luoja”. Hällström luonnehtii ohjaajaa tyylilleen epätavallisen innoittuneesti ja värikkäästi vertauksia käyttäen: ”Hänen persoonallisuutensa antaa elokuvalle sen muodon, huolimatta monesta kanssатыöskentelijästä – tai pikemminkin juuri heidän kauttaan. Ohjaaja on johtaja

ja innoittaja, mutta myös vastuunalainen yrityksen onnistumisesta. Hän on kuin insinööri, joka suunnittelee ja rakentaa korkean sillan tai tornin, ja hänen rakennusaineenaan, teräskonstruktioinaan, ovat kaikki filmityöskentelijät. Hän rakentaa heidän työllään kuin lapsi puukuutioilla, mutta hänen täytyy alusta alkaen tuntea kunkin yksittäisen osan kestävyys. Hänen torninsa korkeus tai siltansa lujuus ei riipu vain hänestä itsestensä, vaan ennen kaikkea siitä, kestävätkö välikappaleet hänen laskelmiensa mukaan. Jos niin on asianlaita, voi hänen torninsa ulottua pilviin saakka, mutta jos ainoakaan kaari pettää, luhistuu koko rakennus. Millekään osalle ei saa rakentaa liiaksi, mutta ei myöskään saa tuhлата rakennusainetta enemmän kuin tarvitaan.” (s. 282) Lienee kuitenkin haettava nähdä tätä ohjaajan, johtajan, painotusta elokuva-alan vastineena 30-luvun johtajakulteille.

Teoksensa viimeisessä luvussa Hällström pohtii elokuvan estetiikkaa tai pikemminkin sen mahdollisuutta. Hän korostaa elokuvaa taiteena, mutta pahoittelee sitä, että mitään elokuvan estetiikkaa ei vielä tuolloin ollut. Elokuvaa on kylläkin arvosteltu kirjallisuuden ja teatterin normien mukaan, mutta silloin ollaan harhateillä; ”elokuvataidetta on arvosteltava sen omien mittapuiden mukaan,” painottaa Hällström (s. 315). Avaimeksi elokuvan taiteellisessa arvioinnissa muodostuu hänen mukaansa lähikuva, sillä juuri se ilmentää elokuvan omien keinovarojen joukossa elokuvan taiteellisen sisällön omaperäisimmin. Montaasin Hällström on nimennyt ”taiteellisuuden päädedellytykseksi” (s. 110). Lähikuvaa tarkastellessaan hän puhuu

lyyrillisyydestä ja eepillisyydestä. Näyttelijän kasvot ovat lyrillisuuden ja hänen elleensä eepillisyyden välikappaleita. Nimenomaan lyrillisyys on keskeistä, sillä Hällström jatkaa: ”Filmitaiteen lyrillisyys muodostaa monesti sen korkeimman päämäärän. Eepillisesti elokuva voi olla alapuolella kaiken kirjallisen arvostelun, mutta silti kohota filmaattisen taiteen huippusaavutukseksi sen lyrillisuuden johdosta, minkä näyttelijä kasvoillaan ilmentää” (s. 316).

Henry Bacon on teoksessaan *Seitsemäs taide* omistanut yhden luvun 1900-luvun alun elokuvan avantgardelle ja sen eri virtauksille, futurismille, expressionismille, impressionismille, kubismille, dadalle ja surrealismille. Hällström ei juuri mitenkään suhteuta elokuvaan kehitystä näihin eri suuntauksiin. Viitataan ainoastaan lyhyesti ”Saksan expressionistiseen filmituotantoon” (s. 108) ja nimetään *Tri Caligarin kabinetti* (1920) expressionistiseksi elokuvaksi; sana avantgarde esiintyy tulenkantajien elokuvaa käsiteltäessä. Sitä paitsi sellainen avantgardistinen teos kuin Dudley Murphyn ja Fernand Légerin *Ballet mécanique* (1925), johon George Antheil sävelsi musiikin, on jäänyt mainitsematta.

Varsin paljon Hällström puhuu suomalaisesta elokuvasta. Melko kategorisesti hän katsoo sen varsinaisesti alkaneen vuonna 1920. Tätä käsitystä on muiden muassa Hannu Salmi kritisoinut teoksessaan *Kadonnut perintö*, jossa hän on havainnollisesti esittänyt, millainen historia suomalaisella elokuvalla jo tätä ennen oli. Hällström on kuitenkin toki tietoinen siitä, että suomalaisia elokuvia oli jo ennen vuotta 1920.

Nimenomaan hän mainitsee (s. 26) Minna Canthin näytelmän pohjalta tehdyn *Sylvin* (1913) ohjaajaa, Teuvo Puroa, kuitenkin nimeämättä. Mukana (s. 37) on myös kuva *Sylvistä* ja maininta, että kyseessä oli huomattavin Suomessa ennen maailmansotaa valmistetuista elokuvista.

Kuten ensimmäisiin suomalaisiin elokuvakriitikoihin kuuluneella Olavi Paavolaisella, myös Roland af Hällströmillä on monenlaista kritiikkiä esitettävänä 20- ja 30-lukujen kotimaisesta elokuvasta. Kuten Kimmo Laine on muistuttanut, Hällström oli jo 1928 Aamulehteen kirjoittamassaan artikkelissa käsitellyt varauksellisesti Kiven teosten filmaamista. Kirjassaan Hällström nimeää yhdeksi keskeiseksi ongelmaksi ohjaajien kyvyttömyyden ja haluttomuuden auttaa näyttelijöitä sisäiseen eläytymiseen (s. 232). Yksi alaluku käsittelee suomalaisen elokuvan tulenkantajia. Heistä annettu kuva on ambivalentti. Tuloksena oli nimittäin amatöörimäisyyttä, mutta myös lupaavaa, ”aitoa filmitaidetta”, kuten *Laveassa tiessä*. Valentin Vaala oli Hällströmin mukaan ainoa, joka Suomessa edusti elokuvan avantgardea. Kiinnostava on Theodor Tugaita (Teuvo Tulio) koskeva arvio: tämä oli saanut Suomen Valentinon nimen ja ”valitettavasti hän itsekin toisinaan kuvitteli se olevansa” (s. 241).

Roland af Hällström ei ole joitain poikkeuksia lukuun ottamatta pyrkinyt sellaiseen värikkääseen ja maalailevaan esitystapaan, joka oli tyypillistä esimerkiksi Paavolaiselle ja Vaaskivelle. Hänen asiallisesti sävyttynyttä esitystapaansa sävyttää kuitenkin toisinaan huumori ja pikanttien yksityiskohtien ironinen havain-

nointi – etenkin suomalaisen elokuvan osalta. Esimerkiksi Erkki Karun epäonnistunutta yritystä tehdä suomalainen salonkielokuva Hällström kommentoi seuraavasti: ”Tuloksena oli *Suvinen satu* (1925) – firman omassa piirissä kuva pian sai lempinimen ”Savinen suti”, mikä jo osoittaa sen arvoa. Sen tarkoituksena oli olla jonkinlainen suomalainen farssikomedia, mutta huvittavat tapaukset jäivät etupäässä väärälle puolelle kameraa” (s. 229–230). Sittemmin niin kuuluisan Tauno Palon uran alkuvaiheista *Jääkäarin morsiamessa* (1930) Hällström tietää kertoa: ”Tauno Brännäs (myöhemmin Palo) oli lupaava sankari, vaikka hänen kuulujensa Mustikkamaan kesäteatteriin ilmenikin selvästi” (s. 242). Suomalaisen elokuvan pioneereihin kuuluu myös ”omalla tavallaan kuuluisa” Aleko Lilius, ”joka ei malttanut pitää sormiansa poissa tästäkään pelistä – vanha rakkaus ei myöhemminkään ruostunut, sillä karistettuaan kotimaan tomut jaloistaan hän erääseen aikaan onnellistutti Hollywoodiakin läsnäolollaan ja asiantuntemuksellaan menestyksen ja työn tulosten vaihdellessa” (s. 221–222). Erityinen viettymys Hällströmillä on mainita ohjaajien ja näyttelijöiden taustoista. Varsinaista kirjavuutta tällöin löytyykin: on eläintenkesyttäjää, kullankaivajaa ja rohdoskauppiasta. Asta Nielsenistä muistetaan mainita, että hän oli ”kööpenhaminalaisen pesijättären tytär” (s. 38).

Jälkikäteen voidaan tietenkin esittää monenlaista kritiikkiä Hällströmin teosta kohtaan ja löytää siitä puutteita, niin runsas kuin sen materiaali onkin. Usein ohjaajia ja näyttelijöitä vain luetteloidaan. Ainoastaan nimeltä mainitaan esimerkiksi saksalainen Reinhold

Schünzel, joka herätti huomiota muiden muassa elokuvillaan *Viktor und Viktoria* (1933) ja *Amphitryon* (1935) jälkimmäisen sisältäessä myyttiaiheensa puitteissa viittauksia Kolmannen valtakunnan johtajiin. Edellä mainitun *Ballet méchaniquen* ohella puutelistaan voidaan liittää Robert J. Flahertyn kansatieteelliset elokuvat. Silti *Filmi – aikamme kuva* on edelleenkin käyttökelpoinen kirja sille, joka haluaa sujuvasti kirjoitetun, kattavan katsauksen elokuvan ja elokuvan tekemisen varhaisvaiheisiin 1930-luvun puoliväliin mennessä. Samalla se on mielenkiintoinen ajankuva tuona aikana esiintyneistä arvostuksista ja ensimmäisenä suomalaisena elokuvamonografiana klassikon asemassa.

Lähdeluettelo

Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Hällström, Roland af (1936) *Filmi – aikamme kuva. Filmin historiaa, olemusta ja tehtäviä*. Jyväskylä – Helsinki: K. J. Gummerus Osa-keyhtiö.

Laine, Kimmo (2007) ”Seitsemän veljestä, kahdeksan käsikirjoitusta – kilpailu kansallisromaanin filmaamisesta”. Teoksessa Henry Bacon, Anneli Lehtisalo ja Pasi Nyysönen (toim.) *Suomalaisuus valkokankaalla – Kotimainen elokuva toisin katsoen*. Helsinki: Like, 53–86.

Leino-Kaukiainen, Pirkko (1990) *Kirja koko elämä. Gummeruksen kustannustoiminnan historia*. Helsinki: Gummerus.

Riikonen, H. K. (2014) *Nukuin vasta aamuyöstä. Olavi Paavolainen 1903–1964*. Helsinki: Gummerus.

Salmi, Hannu (2002) *Kadonnut perintö. Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Neljä kysymystä

Pitääkö kameran edessä näytellä pienemmin?

Saara Cantell

Elokuvaohjaajana törmään usein käsityksiin elokuva- ja teatterinäyttelemissä välisistä, perustavanlaatuisiksi oletetuista eroista. Yksi sinnikkäimmistä niistä on väite, että elokuvissa on näyteltävä ”pienemmin” kuin teatterissa.

Tämä virheajatus on mielestäni tuottanut suomalaisen elokuva- ja televisionäyttelemiseen kohtuuttomasti tyhjäkatsaista tuijottelua. En ymmärrä miksi näyttelijän pitäisi kameran edessä alkaa hillitä ilmeitään. Katsokaa ympärillenne, katsokaa peiliin: ihmiskasvot elävät ja liikkuvat! Katsokaa parhaimpina pidettyjen amerikkalaisten ja eurooppalaisten elokuvanäyttelijöiden roolisuorituksia: harva heistä pitää naamansa peruslukemilla kohtauksesta toiseen. Päinvastoin, he antavat tunteiden ja reaktioiden aaltoilla kasvojensa pienimmillään lihaksilla. (Surullisena poikkeuksena tästä ovat botoxilla kasvonsa ryppyjen pelossa jähmet-

täneet ”ikäntyvät” eli neljäkymmenen ikää lähestyvät naisnäyttelijät. Mutta haluammeko nostaa kasvoli hasten halvaannuttamisen elävän ilmaisun ihanteeksi?)

Mistä minimaalisen ilmaisun vaade sitten on läh töisin? Selvää on, että kameran edessä näyttelemiseen liittyy joitakin fyysisiä ja teknisiä rajoitteita. Kuvarajauksen lisäksi niin valaisu kuin terävyyalue asettavat näyttelijän työlle tietyt reunaehdot. Mitä pidempi polttoväli linssissä on, sitä tiiviimpään lähikuvaan se näyttelijän rajaa, ja sitä pienempi liike saattaa hänet pois jos ei koko kuvasta niin ainakin terävyyalueelta. (Tiukoissa lähikuvissa varsinkin syvyys suunnassa tehty edestakainen liike vaikeuttaa huomattavasti skarppaamista.) Valaisun luonteesta riippuen näyttelijän on välillä pysyttävä hyvinkin tarkasti määritellyllä alueella, jotta hän ei varjosta vastanäyttelijää tai jätä itseään pimentoon.

Liikkumisen mukauttaminen kuvakokoon on kuitenkin aivan eri asia kuin itse ilmaisun pienentäminen.

”Pienesti näyttelemisen” -ajatuksella on juurensa historiassa. Ei ole pitkä aika siitä, kun Suomen teattereissa suosittiin aivan toisenlaista näyttelijäilmaisua kuin nykyään. Hyvän näyttelemisen ykköskriteereitä olivat selkeä artikulaatio sekä realismista kohotettu ilmaisu. Ammattikoulutuksen puuttuessa näyttelijät olivat omien lahjojensa varassa niin roolianalyysin kuin ilmaisun osalta. Teoksessaan *Näyttelijänä Suomessa* Pirkko Koski arvelee kiertuekokemuksilla olleen vaikutusta siihen, millainen näyttelemistyyli omaksuttiin: markkinaväen keskuudessa paisutteleva tyyli sai hel-

pommin suosiota kuin pienimuotoisempi tulkinta. Koski kuvailee myös Kaarle Halmeen 1900-luvun alussa lanseeraamia teatteriläusunnan oppeja. Niiden mukaan tärkeää oli muun muassa avata suuta riittävästi, jotta äänneet pysyisivät leveinä. Koska monen Kansallisteatterinkin näyttelijän äidinkieli oli ruotsi, on ymmärrettävää, että suomen kielen oikeaoppiselle ääntämiselle annettiin arvoa. Valitettavasti samat maanerit jäivät elämään ihanteina vuosikymmeniksi.

1960-luvulla uransa aloittaneille suomalaisille elokuvaohjaajille ammattinäyttelijöiden näyttelemistyyli oli iso ongelma. Erkki Kivikoski on todennut, ettei Suomessa silloin ollut näyttelijöitä, jotka olisivat ymmärtäneet, mitä elokuvanäyttelemine on. ”Elokuva oli pahimmillaan filmattua teatteria. Teatteriinkin valittiin näyttelijöiksi sellaisia ihmisiä, jotka osasivat artikuloida niin, että se varmasti kuului viimeiseen penkkiriviin asti. Silloin ei luotettu siihen, että ihmisen ilmeestä näkee paljon. Ajateltiin, että vihaista esittävän piti puida nyrkkiä tai vähintäänkin täristä, että asia välittyy katsojalle.” Maunu Kurkvaara puolestaan on kertonut, miten hän *Yksityisalue*-elokuvaa (1962) ohjattaessaan joutui keplottelemaan repliikit yksi kerrallaan näyttelijä Kalervo Nissilältä, jotta ne olisivat kuulostaneet luontevilta. ”Oli täysi työ saada näyttelijät olemaan näyttelemättä. Käytin paljon muita kuin tähän näyttelijöitä, koska niitä minä en voinut sietää.”

Nyky-Suomessa uskottavan ja toden näyttelijäilmaisun kriteerit ovat kuitenkin varsin yhteneväiset niin teatterissa kuin elokuvassakin. Suuri näyttämö ja tietyt tyyllilajit saattavat edellyttää isompaa skaalaa

äänen ja kropan käytössä, mutta välineestä riippumatta perusajatus sisäistetyistä ja kuuntelevasta näyttelijäilmaisesta on hyvinkin samanlainen. Epätosi ja falski näyttelijätyö on katsojalle aivan yhtä kiusaannuttavaa teatterin katsomossa kuin valkokankaan äärellä.

Kun ohjaaja toivoo näyttelijän ”tekevän vähemmän” tai ”näyttelevän pienemmin”, ei hän käsitykseni mukaan useinkaan tarkoita volyyymia, vaan näyttelemisen intensiteettiä. ”Pienemmin” näyttelemisen pyyntö voi olla toive siitä, että näyttelijä tekisi työnsä uskottavammin ja selkeämmällä ajatuksella. Elokuva on näyttelijätyön peilinä paljon teatteria armottomampi. Lähiokuva paljastaa ajattelun – ja sen puutteen – tarkasti. Kuten Henry Bacon on todennut: ”Kameran paljastava silmä ja elokuvan naturalistinen konteksti tuovat näyttelijätyön kaavamaisuudet vahvemmin esille ja saavat ne näyttämään keinotekoisemmilta kuin teatterissa.”

Ja silloin kun ilmaisu on tyhjän päällä, jokainen ele tuntuu helposti ylimitoitellulta. Kun näyttelijä ei ole oikeasti läsnä hetkessä, hän sortuu kuuntelemisen sijaan simuloimaan tavoiteltavan tunteen ulkoisia merkkejä. Sen sijaan, että keskittyisi reagoimaan siihen mitä vastaan näyttelijä hänessä herättää, näyttelijä kiirehtii ilmaisemaan sitä lopputulosta, mitä uskoo kohtaavansa tavoiteltavan.

Bacon puhuu kauniisti siitä, miten erikoislähikuvaan nostettu katse elokuvassa paitsi tuntuu ”paljastavan henkilön sieluntilan” myös näyttäytyy arvoituksellisenä, kuin ”muistutuksena ihmismielen perimmäisestä selittämättömyydestä”. Ja tämän perimmäisen selit-

tämättömyyden tulkitsemisen tarve on syvässä meissä ihmisissä.

Kyky lukea ihmiskasvoja on yksi vahvimista ominaisuuksistamme. Se on koodattu meihin, sillä siitä riippuu se, että ylipäänsä selviämme hengissä. Lastenpsykologian ja psykobiologian professori Colwyn Trevarthenin empiiriset tutkimukset vauvojen parissa ovat osoittaneet, että jo vastasyntyneellä on kyky luoda aktiivinen, katseisiin, hymyyn ja rytmiseen liikehtimiseen perustuva dialogisuhde läsnä olevaan aikuiseseen. Me siis kasvamme ihmisiksi aivan kirjaimellisesti toisen ihmisen kasvojen edessä, kasvojen ilmeistä tunnetiloja tutkien, matkien ja opetellen.

Ehkä valkokankaalla jättimäisen suurina näkemämme kasvot vetoavat meihin niin syvästi, koska ne herättävät tunnemuistikuvan siitä, millaisena koimme maailman vauvoina ollessamme? Varmaa ainakin on, että valkokankaalla lähikuvaan nostetuista ihmiskasvoista on mahdollista lukea enemmän kuin mihin mitkään verbaaliset kuvailut yltävät.

Käyttäytymispsykologian testeissä on mitattu eri ärsykkeiden ja tunneaistimusten kasvoillemme nostattamia mikroilmeitä. Nämä kasvojen lihaksissa tai silmän pupillissa tapahtuvat muutokset saattavat olla niin minimaalisia, ettei niitä varsinaisesti erota paljaalla silmällä. Silti on pystytty osoittamaan, että vaikka emme niitä tietoisesti rekisteröi, havaitsemme toisen kasvoissa tapahtuvat vaivihkaiset muutokset välittömästi. Tämä on tietysti aivan järkeenkäypää: evoluution aikana iso osa hengissä pysymisestäämme on perustunut kykyyn tunnistaa kanssaihminen mahdollinen vaaralli-

suus tai potentiaalinen kumppanuus. Kognitiotieteissä puhutaan mielen teoriasta (*theory of mind*) perustana kaikelle inhimilliselle kanssakäymiselle. Ihmisyhteisöjen perusta on siinä, että me jatkuvasti tulkitsemme toinen toisiamme ja päätelemme (väistämättä myös väärin) mitä kanssaihmiset tuntevat ja ajattelevat.

Ohjaaja, joka pyrkii estämään näyttelijän ”naaman vääntelyn” ja jähmettämään tämän kasvot ilmeettömiksi rajoittaa siis hänen perustavaa laatua olevaa inhimillisyyttään. Joissain tapauksissa se voi olla tarkoituksenmukaista ja vastata haettua estetiikkaa. Mutta silloin kun pyrkimyksenä on saavuttaa mahdollisimman aito, elävää tunne- ja ilmaisurekisteriä käyttävä tulkinta, kannattaa kasvojen liikkuvuuden sijasta keskittyä ohjaajana ajatuksen ja motiivien tarkkuuteen. Ja auttaa näyttelijää luottamaan siihen, ettei hänen tarvitse väkisin yrittää ilmaista ulkoisten eleiden kautta. Että pelkkä aktiivinen läsnäolo ja aito kuunteleminen riittävät tuottamaan kiinnostavaa ja uskottavaa ilmaisua.

Joskus ”pienemmin tekemisen” ideaalissa voi kyse olla myös siitä, että näyttelijän sinänsä aito tunnereaktio ryöpsähtää esille liian suodattamattomana. Tosielämässä me harvoin paljastamme itsemme estoitta. Julkinen itkeminen kuten kaikenlainen kontrollin menettäminen on kulttuurissamme poikkeuksellista. Pidäkkeetön reagoiminen on paitsi noloa myös potentiaalisesti vaarallista; siinä asettaa itsensä suojattomana alttiiksi toisten edessä. Niinpä me oikeassa elämässä käytämme ison osan energiastamme piilottaaksemme sen, mitä – tai kuinka vahvasti – tunnemme. Siksi se,

että näyttelijä päästää koko tunnereaktion pidäkkeettä esille, tuntuu monesti ylinäyttelemiseltä. Mutta silloinkaan ei kyse ole siitä, että näyttelijän pitäisi tehdä ”pienemmin”. Mielekkäämpää on ohjaajana pyytää näyttelijää joko pidättelemään tunteen näyttämistä tai peittämään se. (Aivan kuten arkielämässäkkin usein hillitsemme kyynelemme, kätkemme hämmennyksen puuhailuun tai ujouden ylimielisyyteen.) Tutkija Lisa Zunshine on esittänyt tunteesta pidättäytymisen olevan erityisesti elokuvataiteelle ominaista. Katsojina meidän ei tarvitse edes tietää, mikä henkilöahmon kätkemä tunne on; jo pelkkä itsehillinnän seuraaminen on kiehtovaa.

Teatteria ja elokuvaa kerrontakeinoina verratessaan Henry Bacon on nostanut esiin sen paradoksin, että kameran edessä näytteleminen voi olla elävän, suoraan reagoivan yleisön edessä esiintymistä haastavampaa: ”Elokuvaan klassisen kerronnan muotoutumisen myötä iskostuneen voyeristisen ulottuvuuden ansiosta elokuvanäytteleminen saattaa jopa vaatia näyttämösuoritusta suurempaa itsensä paljastamista.” Baconin mukaan elokuvanäyttelijä joutuu, saadakseen suorituksensa näyttämään aidolta, tuomaan esiin oman ihmisyytensä herkimpiä ja henkilökohtaisimpia vivahteita.

Ja tässä saattaakin piillä vielä yksi syy elokuvanäyttelemisen yhteyteen niin syvään iskostuneeseen ”vähän tekemisen” ihanteeseen. Oman sielunsa kaikkien katseille alttiiksi asettaminen ei ole helppoa. Näyttelijän on voitava täysin luottaa siihen, ettei ohjaaja käytä hänen haavoittuvuuttaan väärin hyväkseen. Jos tätä

luottamusta ei ole, on helpompi suojata itseään ja pitää ilmaisurekisteri mahdollisimman neutraalina. Varmuuden vuoksi minimalistisesti näytellessä ottaa pienemmän riskin paitsi epäonnistua myös paljastaa itsestään liikaa.

Valitettavasti varman päälle ”pienesti” tehty näyttelijätyö vain harvoin koskettaa samalla tavoin katsojaa kuin sellainen, jossa näyttelijä seuraa aidosti impulssiaan ja antaa tunteiden ja reaktioiden elää kasvoillaan.

Lähdeluettelo

Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kahneman, Daniel (2010) *Thinking, Fast and Slow*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Kivikoski, Erkki (2013) ”Taiteen ydin on todellisuudessa”. Teoksessa Sakari Kirjavainen, Marja Pensala ja Kati von Zansen (toim) *Konnia ja huligaaneja. Elokuvasukupolvien kohtaamisia*. Helsinki: Gaudeamus.

Koski, Pirkko (2013) *Näyttelijänä Suomessa*. Helsinki: WSOY.

Kurkvaara, Maunu (2013) ”Elokuva on taidemuoto”. Teoksessa Sakari Kirjavainen, Marja Pensala ja Kati von Zansen (toim) *Konnia ja huligaaneja. Elokuvasukupolvien kohtaamisia*. Helsinki: Gaudeamus.

Trevarthen, Colwyn (2005) ”Stepping Away from the Mirror: Pride and Shame in Adventures of Companionship. Reflections on the Nature and Emotional needs of Infant Intersubjectivity”.

Teoksessa C. S. Carter et al. (toim.) *Attachment and Bonding: A New Synthesis*. Dahlem Workshop Report 92. Cambridge, MA, 55–84.

Zunshine, Lisa (2012) *Getting Inside Your Head: What Cognitive Science Can Tell Us about Popular Culture*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Does Cinema Commodify Nature?

Pietari Kääpä

The relationship between cinema and nature is well documented. Nature is conceived as both a material element contributing to the construction of meaning in films, as well as a repository of cultural meanings accessed by films for diverse purposes. An example of this is the cinematic use of landscapes, which acts as both a visual signifier contributing to the aesthetic qualities of a film as well as a short cut through which films build ideological meanings into a text. This has particularly been the case with the use of landscape in heritage cinema, where images often reference other arts in order to position themselves in particular cultural canons. Landscape are frequently associated with the rhetoric and ideologies of national cinema, serving as a visual repository, arguably, connecting spectators with a sense of the nation. This connection is in itself problematic due to the problematic imposition of ideological meanings onto nature, but it is doubly so when considered in an ecocritical frame. In appropri-

ating the landscape for the consolidation of ‘imagined communities’, films ignore the material qualities of the actual landscape, and of the concept of nature in its own right. Such appropriations of nature are part of the cultural logic of the Anthropocene, that is, a periodization that sees human activity as the prime influence on the state of the planet and its environment.

Cinematic natures

Anthropocentric appropriations of nature have been extensively critiqued in academic literature (see Brereton 2004, Kääpä, 2014). The use of heritage landscapes may be aesthetically pleasing but behind these surfaces lies a vindication of class politics or ethnonationalist goals. The role of nature, as used in these cinematic evocations, does not hold value in its own right but only plays a part in a wider politics of anthropocentric self realisation. In such instances, landscapes are used for the visual qualities they offer, ignoring, for example, the material importance they hold for communities. Appropriations such as this have considerable implications for cinema’s relationship with the environment as, here, the cinematic apparatus perceives of the environment as material to be appropriated only as a surface signifier. While examples such as this arguably do not actively destroy the environment, they are part of the normalising logic of the Anthropocene. In doing so, they work as part of the

cultural logic of anthropocentric self importance that distances the tangibility of nature from its real counterpart.

The anthropomorphic qualities of landscape continues to be a problem in the exponential expansion of the age of digital reproduction. New technologies allow us to capture landscapes in excessive qualities or to a level of depth only previously imaginable, thus potentially facilitating an increased sense of awareness in spectators. They also facilitate the manufacturing of new environments or even the creation of worlds that only exist on a hard drive. Imagined worlds have been part of cinema since its inception but the ease with which these can now be achieved has only increased the disassociation of cinematic environments from their material counterparts. While more elaborate worlds are now possible, they increasingly lack the appropriate ecocentric qualities. The fantastic world of a film like *Avatar* (2009) – a film often credited for its environmentalist perspective – is pure simulacra that reveals the fragmented relationship of humanity to their environment. Ironically, the potential for a more comprehensive immersion in the environment through detailed digital environments in a film like *Avatar* is twisted into a disassociation with the real environment through film. Instead of increasing the association between human consciousness and environmental realities, digital films arguably displace real environmental concerns behind the façade of simulacric surfaces. The world as a manufactured landscape shows that the power to construct and use

imagery of the environment is now something that is increasingly divorced from material realities (though the use of digital technology has a huge impact on the real environment through its considerable resource). In this scenario, there is no tangible connection between humanity and its external environment, only a set of barriers that appear immersive.

Rethinking ecocinema

For a more balanced approach to cinema and the environment, we need to find ways in which this relationship between humanity and environment is made tangible through either production or other visual means. Here, it is significant that nature is allowed to be nature, divested of its role as anthropogenic art or as digital signifiers of spectacle. The problem is that film is of course an anthropogenic form and any attempt to undo the presence of the human is highly contentious, from shooting to post production. Yet, this does not invalidate attempts to decrease the human presence in the production of a film, considering the materiality of film production in its own right challenges these ideas. The use of digital technologies have played a huge part in allowing film to negate the materiality of film stock. The use of lighter equipment has resulted in films like *Riverglass* (Zdravic, 2005), consisting of a camera capturing a river without any human interference through editing. Such means arguably do away with the participation of the human to

the largest degree possible. The act of leaving a camera to run on its own works well as a signifier of an ecocentric approach to film production, but two areas complicate its reach. Filming equipment is always brought on set and positioned according to the artistic intentions of the filmmaker. While the film consists of a single shot, its length will have also been decided by artistic factors.

The footprint of film production

Erasing the human from cinema is thus not a practical enterprise. Yet, experimental texts such as *Riverglass* show us the way to start to consider film production from a more balanced perspective. Alejandro González Iñárritu's *The Revenant* (2014) can be considered a more mainstream example of environmental production practice. This is a well known example of a film that used natural light for its shoot, eschewing the conventional setups of most Hollywood fare. The choice of lighting was done for artistic reasons as the approach would provide a sense of realism to this historical adventure tale. The decision to go this route was controversial as the studio machine relies on standardisation in shooting practice in order to maximise efficiency and minimize disruption on set. Yet, artistic experimentation was deemed essential as it also reflected the theme of the film which focuses on the limitations of the human in a complex environment. Despite the disruptions caused by the shooting

style, the film won an Oscar for best cinematography, indicating that the choice had the sort of artistic relevance to which it aspired.

Yet, filming with natural light was not done for environmental reasons, of course, but reflected the director's experimental tendencies and desire to innovate with cinematic conventions. Even if there had been an environmentalist concern underlying the method, other factors complicate considering the film as sustainable. The use of natural light had a major impact on the expenditures of the production. Reports frequently state that production had to be suspended on several occasions as the crew had to wait for the magic hour to shoot. These methods ended up causing lengthy delays to the schedule and increased the budget considerably. Such delays would have required an increase on the resources of the shoot that may have been saved by cutting electricity. These would have all contributed to the production's footprint in negative ways and contradict any environmentalist messaging it may have attempted.

Clearly then the argument for the film to be an environmentalist text does not make much sense. Despite all the credentials of its star Leonardo di Caprio and efforts by the studio (20th Century Fox is the greenest film studio according to the Producers Guild Green association), what we see here is an anthropocentric undertaking. This is in line with the ways the film business operates and shows the fallacies of its rhetoric. The commodification of the natural takes place here through the impression of a closeness to

the environment. In many ways, this only enacts a very similar history of commodification of the environment as we have discussed earlier in this chapter. The closeness with the natural comprises a form of spectacle, giving only an impression of immersion in the environment, but ultimately indicating a narrative to gain mastery over the ‘threats’ posed by a non-human environment. A film like *The Revenant* is thus conflicted, yet, it does, in some small complex way, suggest a more profound entanglement with the world.

Rethinking footprint: conclusions

The production of art has always maintained a problematic relationship with the earth. The use of oil and acrylics in painting to the pulp that comprises canvases, books and other means of distribution are just one part of this equation. Film production is obviously much more resource intensive than painting, but this only makes it an appropriate symptom of the Anthropocene. The ways the technological process of film as a 20th century art form have transformed from petropolitics to digital is a good encapsulation of many of these trajectories. The advances of Fordism mirror the rise of Hollywood studio production. Both are embodiments of the age of mechanical reproduction of reality. The transition to digital has not made this balance any better as digital has only allowed easier access to film production. Consequently, films

proliferate now more than ever as does the energy base on which they rely for production. Arguing that the use of postproduction visualisations is less material than the production of analogue material is not a self evident case as can be seen by the substantial costs of these processes. Data servers and the resources to power and cool them are just one part of this equation. The consumption practices of audience accultured on streaming media not only mean that individual texts mean less but that their consumption and thus footprint increases.

Recent times have seen artists and creative industries develop means to limit their influence on the environment. These approaches are being developed across the film industries of the US and Europe and include a whole range of strategies to implement sustainability. Yes, all art is anthropocentric by default. It would be very problematic and pointless to claim otherwise. But neither does this mean that we must only consider the environment as a repository of resources. There are complex ways in which we can start to implement a more comprehensive and beneficial approach to the environment. As parts of the industry move to curb their emissions, there is no full scale understanding of what these reductions mean for production practice. Most industry organisations argue that it is the brainprint – an increased awareness of environmental issues such as climate change – that has the best potential to influence the world. This is absolutely the case and indicates the power and relevance of film to facilitate social transformations. But

the industry needs also to be more mindful of the role it plays in its use of materials to construct these messages. Anything else would only be hypocritical.

Bibliography

Brereton, Pat (2004) *Hollywood Utopia*. Bristol: Intellect.

Kääpa, Pietari (2014) *Ecology and Contemporary Nordic Cinema*. London: Bloomsbury.

Ovatko taiteet toistensa ystäviä vai vihollisia?

Veijo Hietala

Kuten elokuvanharrastajat ja -tutkijat hyvin tietävät, elokuva leimautui ensi alkuun lähinnä työväestön halpisviihdykkeeksi, jonka oli vaikea saada edes keskiluokkaista yleisöä – saati kulttuurieliitin huomiota. Itse asiassa elokuva joutuikin turvautumaan perinteisten taiteiden apuun saadakseen keskiluokan ja kulttuuripiirit kiinnostumaan.

Kun Ranskan Film d'Art -liike alkoi vuodesta 1908 lähtien taltioida filmille arvostettuja näytelmä- ja proosaklassikoita tunnettujen teatterinäyttelijöiden esittäminä, se tuli samalla määritelleeksi taide-elokuvan käsitteen, jonka perusajatus varjosti elokuvien arvostusta pitkään. Eikä näiden ”taide-elokuvien” tuottaminen rajoittunut vain näytelmiin ja romaaneihin, vaan myös balettia ja oopperaa siirrettiin filmille: David Cookin mukaan aihepiirit kattoivat lopulta ”nearly every piece written, sung, or danced from the

Renaissance period up to 1900”. Elokuva muuttui siis taiteeksi taltioimalla muita taiteita!

Taiteet olivat toki määritelleet identiteettiään muiden taiteiden kautta jo ennen elokuvan tuloakin. Useimmiten tuo määrittely on kiertynyt käsitykseen taiteen olemuksesta ja tehtävistä, ja siihen on liittynyt myös nokittelua taiteilijoiden, kriitikoiden ja tutkijoiden kesken eri taidemuotojen välisestä paremmuudesta. Kun valokuva ilmestyi 1800-luvun alkupuoliskolla haastamaan perinteiset kuvataiteet, se kohtasi jo samanlaisia ongelmia kuin elokuva sittemmin seuraavalla vuosisadalla. Romantiikan taidekäsitysten myötä taiteisiin oli totuttu liittämään tekijän vahva subjektiivinen itseilmaisuus ja kädenjälki, joka tietysti kirjaimellisestikin näkyi esimerkiksi maalaustaiteessa mutta joka näytti puuttuvan mekaanisesti tuotetusta valokuvasta.

Romantiikan näkemysten valossa valokuva jäi siis väistämättä maalaustaidetta alemmas taiteiden hierarkiassa jos kelpasi semmoiseksi ollenkaan. Myöhemmistä teoreetikoista esimerkiksi Susan Sontag yritti ”pelastaa” valokuvan väittämällä, että tekijän itseilmaisuus ja tulkinta maailmasta sisältyvät valokuvan ”osoittelevuuteen”. Näin valokuva ei olisikaan todellisuuden mekaanista jäljentämistä, vaan valikoivassa osoittelevuudessaan sen subjektiivista tulkintaa.

Mutta entäpä jos kuvataiteen primaari tehtävä onkin toinen? Niin sanottua realistista (elo)kuvan teoriaa edustavan André Bazinin mielestä kuvien tekemisen ikiaikainen historia kertoo ihmiskunnan arkkityyppisestä tarpeesta taltioida todellisuutta mahdollisimman tarkasti ja viime kädessä pysäyttää ajan rap-

peuttava vaikutus ja kuolema. Siis sama tarve, joka on nähtävissä myös kuolleiden balsamoinnin taustalla.

Koska valokuva on nimenomaan todellisuuden ”mekaanista” jäljentämistä eikä tulkintaa, se toteuttaa lähes täydellisesti kuva(taitee)n perimmäistä tehtävää ja asettuu näin taiteiden hierarkiassa jopa maalaus-taidetta korkeammalle. Elokuva toki pisti Bazinin mielestä vieläkin paremmaksi ja vei koko projektin päätepiteeseensä, sillä sehän esitti todellisuuden ja ihmiset elävinä. Kuolema voitettu – mission accomplished!

Vaikka Bazin oli varmasti sinänsä syvällisissä filosofisissa perusteluissaan vilpiton, kyynikko voisi väittää, että hän tuli tarjonneeksi samalla strategiamallin tuleville radikaaleille taideteoreetikoille. Jos jokin uusi ilmaisumuoto ei täytä perinteisen taiteen kriteereitä, mutta se halutaan siitä huolimatta sisällyttää taiteiden kaanoniin, määritellään nuo kriteerit vain uusiksi!

Bazin esitti radikaaleja näkemyksiään vasta 1900-luvun puolivälissä, mutta vielä vuosisadan alkupuolella elokuvan tie taiteen parnassolle osoittautui pitkäksi ja kivikkoiseksi. Film d’art -liikkeen projekti – ja sen jäljittely muissa maissa – sai toki keski- ja yläluokkaisenkkin yleisön jossain määrin arvostamaan myös elokuvaa mutta siitä huolimatta uudella ilmaisumuodolla oli vaikeuksia löytää identiteettinsä itsenäisenä taidemuotona. Esimerkiksi englannin kielessä elokuvaa tarkoittava sana oli vielä 1910-luvulla ’photoplay’, valonäytelmä – siis teatteria, jota tehtiin elävillä valokuvilla. Oman identiteetin löytämiseksi elokuva

joutui siis tekemään hajurakoa etenkin teatteriin ja näyttämötaiteeseen! Ja sitä projektia jatkui pitkään!

On myönnettävä, että aloittelevana lukiolaisena elokuvanharrastajana kummastelin itse 1960-luvulla elokuvakritiikin ”teatterinvastaisuutta”. Kriittikeissä elokuvan teatterinomaisuus näytti vähentävän sen taiteellista arvoa: teatteri oli tässä yhteydessä kirosana jopa niillekin elokuva-arvostelijoille, jotka samaan aikaan toimivat myös teatterikriitikoina! Itselleni oli pitkään epäselvää, mitä teatterinomaisuus elokuvan yhteydessä edes tarkoitti: vasta useamman vuoden filmihulluilun jälkeen aloin uumoilla, että se todennäköisesti viittasi puhtaasti elokuvallisten keinojen – kameratyön, leikkauksen – sekä tilavaihdosten liian vähäiseen käyttöön. Mutta edelleen itseäni askarrutti kysymys: miksi?

Nyt oletan, että tuo vihamielisyys juontui 1950-luvun *Cahiers du Cinéma* -lehden auteur-teoreetikoista, joilla oli merkittävä vaikutus etenkin 1960-luvun nuoreen vihaiseen kriitikopolveen. François Truffaut ja muut auteuristit huomasivat, että Films d’art -liikkeen aloittama perinne oli voimissaan Ranskassa vielä 1950-luvullakin: elokuvia ei arvotettu itsenäisenä taiteena vaan muiden taidemuotojen pohjalta. Jos yksittäinen elokuva perustui johonkin taidepiirien arvostamaan näytelmään tai romaaniin, niitä kuvittava elokuvaikin sai kuin huomaamatta taiteen leiman. Ei ihme, että auteur-kriitikot sanoutuivat irti näistä kuvitetuista klassikoista ja vaativat elokuvantekijöiltä alkuperäisaiheiden käyttöä.

Jos kriitikot ovatkin suhtautuneet elokuvan teatterinomaisuuteen vihamielisesti, suhde kirjalliseen ilmaisuun on ollut mutkikkaampi. Siinäpä toinen asia, jota nuorena elokuvaharrastajana ihmettelin! Jos elokuvaa ylipäättään sai pitää jonkin edeltävän ilmaisu- tai taidemuodon kaltaisena, proosakirjallisuus voitiin usein hyväksyä esikuvaksi ilman suurempaa debattia. Miksi kirjallisuus kelpasi mutta teatteri ei? Aristoteleen perinteen hengessä tarinoiden kerronta on tavattu jakaa kahteen kategoriaan: kertomiseen ja näyttämiseen, joista edellistä edustaa selvimmin proosakirjallisuus, jälkimmäistä puolestaan teatteri. Samalla kun elokuva on siis tehnyt hajurakoa näyttämisen perinteeseen, se on halunnut lyödä hynttyyt yhteen kerronnan kanssa. Teatterista irtaantuminen saattaa selittyä edellä mainitulla auteur-kritiikin vihanpidolla, mutta miksi kirjallisuus siis kelpasi?

Ilmeisin syyppä oli etenkin 1960-lukulaisen radikaalikritiikin palvoma Sergei Eisenstein, jonka tunnettu – joskaan ei toki kritiikitön – Griffith-ihailu vaikutti osaltaan erityisesti hänen 1920-luvun elokuviinsa ja teorioihinsa elokuvan kielestä ja olemuksesta. D. W. Griffithin, jota monet pitävät Hollywood-estetiikan ”isänä”, tiedetään 1910-luvulla todenneen, että hän piti ohjaustöissään esikuvanaan Charles Dickensia, laajoista romaaneistaan tunnettua 1800-luvun brittikirjailijaa. Varsinainen ”syyllinen” olikin siis Griffith, joka tuli tahtomattaan naulanneeksi pysyvän teesin fiktiivisen elokuvailmaisun tyylistä, muodosta ja verbaalisen fiktion jäljittelystä. Kannattaa kuitenkin muistaa, että Eisenstein näki monen muun radikaalin teo-

reetikon tapaan mykkäelokuvan kuvakielessä uuden aikakauden ilmaisumuodon, joka oli monessa suhteessa rikkaampaa ja tehokkaampaa kuin verbaalinen kieli, ja hän piti elokuvaa siis oikeastaan kirjallisuutta ”parempana”. Yhtäkaikki kirjalliseen ilmaisuun elokuvaa siis jo varhain verrattiin.

Tämä elokuvan ja kirjallisuuden epäsäätyinen liitto johtikin sitten monikymmenvuotiseen teoretisointiin ja debattiin elokuvan kielenkaltaisuudesta teoreetikoiden (ja teoreetikko-ohjaajien) keskuudessa. Jo 1920-luvulta lähtien nämä kehittivät ajoittain yksityiskohtaisiakin analogioita verbaalisen ja elokuvallisen ilmaisun välille. Tämä teoretisointi oli suurelta osin tarpeetonta ajanhaaskausta ja usein terveen järjen vastaistakin, mutta suuntasi toisaalta analyyttisen kiinnostuksen elokuvan keinoihin myös akateemisissa piireissä. Lopulta 1960–1970-lukujen elokuvasemiotiikka totesi kielianalogian elokuvan osalta käytännössä mahdottomaksi, ja etenkin kognitiivisen elokuvateorian piirissä onkin 1980-luvulta lähtien pyritty kehittämään nimenomaan fiktioelokuvan ilmaisuun ja erityisluonteeseen keskittyvää kerronnan teoriaa. Tämän projektin keulahahmo on itseoikeutetusti ollut amerikkalainen neoformalisti David Bordwell ja Suomessa sittemmin professori Henry Bacon.

Vaikka elokuva on siis ollut eräänlainen altavastaja perinteisten taiteiden rinnalla, kannattaa muistaa että valokuva ja elokuva pakottivat vanhoja taiteita hakemaan myös uusia ilmaisukeinoja. Melko yleisesti uskotaan, että viemällä kuvataiteelta maailman jäljentämisen funktion valokuva ”aiheutti” impressionismin,

ekspressionismin ja kuvan muut modernistiset ismit. Myös elokuvailmaisuus vaikutti kuvataiteeseen, mutta erityisesti sen vaikutus näkyi kirjallisuudessa.

Koska elokuva osoittautui niin ylivertaiseksi ulkoisen maailman visualisoijana, kirjallisuus hakeutui sinne, missä elokuva ei ollut yhtä vahva: ihmisen sisäiseen maailmaan. Kirjallisuuden tajunnanvirtatekniikka, sisäinen puhe ja muut psyykkisen todellisuuden kartoittamisen keinot syntyivät todennäköisesti vastareaktioina elokuvalle. Teatterin puolella Bertolt Brechtin tiedetään saaneen 1930-luvulla vaikutteita etenkin Eisensteinin elokuvista ja montaaiteorioista eppiseen teatteriinsa, ja nykyisinhän elokuvallisuus on vakiintunut osa lähes jokaista teatteriesitystä.

Ovatko taiteet toistensa ystäviä vai vihollisia? Historiallisesti tarkastellen ehkä enemmänkin kilpailijoita, joista on vähitellen muotoutunut nykypäivän monimuotoinen taidekenttä. Siinä rajat ovat liudentuneet, yhteiselo sujuu eikä kamppailu eri taidemuotojen paremmuudesta ole enää aivan ykkösasia.

Lähdeluettelo

Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura – Suomen elokuva-arkisto.

Bazin, André (1967) *What Is Cinema?* Trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press.

Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.

Cook, David A. (2004) *A History of Narrative Film*. New York & London: W.W. Norton & Company.

Eisenstein, Sergei (1978) *Elokuvan muoto*. Suom. Antero Tiusanen et al. Helsinki: Love Kirjat.

Sontag, Susan (1984) *Valokuvauksesta*. Suom. Kanerva Cederström ja Pekka Virtanen. Helsinki: Love Kirjat.

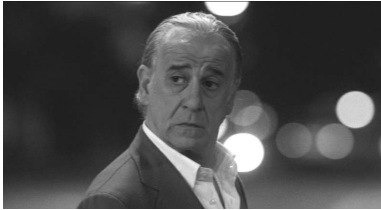
Mistä puhumme kun puhumme kauneudesta?

Juha Herkman

Italialainen elokuvaohjaaja Paolo Sorrentino (s. 1970) on tällä vuosituhanella nostettu eurooppalaisen elokuvan kärkihahmoksi. Etenkin elokuvien *Il Divo* (2008), *This Must Be the Place* (2011), *Suuri kauneus* (*La grande bellezza*, 2013) ja *Youth* (2015) myötä Sorrentino tunnetaan eri puolilla maailmaa. Sorrentinon elokuvat rakentavat yleisesti viittauksia toisiin teoksiin ja kommentoivat muiden taidemuotojen edustajia. Yllä mainituista etenkin *Suuri kauneus* rakentuu vuoropuhelussa eri taiteenlajien kanssa. *Suuri kauneus* muodostaakin eräänlaisen estetiikan oppitunnin, joka voitti sekä parhaan ulkomaisen elokuvan Oscar ja Golden Globe -palkinnot että kaikki Euroopan elokuva-akatemian pääpalkinnot vuonna 2013.

Suuri kauneus kertoo Roomassa asuvasta kulttuuri-kriitikosta Jep Gambardellasta (Toni Servillo), joka viettää elokuvan alussa railakkaita 65-vuotisjuhliiaan.

Juhlissa riekkuu koko Rooman kulttuurikerma, sillä Jep on omien sanojensa mukaan ”seurapiirien kuningas”, joka tuntee kaikki. Muina aikoina Jep kirjoittaa kulttuurilehteen ja kiertele Rooman katuja kuin Baudelairen flanööri Pariisia. Jep ei kuitenkaan katoa väkijoukkoon, koska hän vaeltelee pääosin lähes autiossa Roomassa vasta kun muut nukkuvat. Rakennukset, taidearteet, luonto ja vastaan tulevat ihmiset näyttävät yöllä eri tavoin kauniilta. Jep janoaa kauneutta, mutta tuntuu siltä kuin hän ei aidosti näkisi tai kokisi sitä.



Kuva 1: Jep Gambardella
Rooman öisellä kadulla.

Jepin ja muun kulttuurieliitin elämä on sietämättömän kepeää ja glamoröösiä. Yksissä illanistujaisissa Jep lopettaa analyysinsä erästä tärkeilevästä naishahmosta psykologisesti syväluotaavaan toteamukseen: ”Voimme vain vitsailla ja pitää toisillemme hieman seuraa.” Aitoja tunteita on vaikea erottaa epäaidoista. Mikään ei oikein tunnu miltään. Ei ole tavoiteltavaa. Ainoastaan Jepin ikätoveri Romà tuntuu edelleen uskovan rakkauteen, oikeudenmukaisuuteen ja totuuteen, mutta hän näyttäytyy seurapiirin ressukkana, joka tavoittelee turhaan kauniin nuoren näyttelijättären rakkautta ja taiteellista menestystä draamakirjailijana.

Elokuvan kuluessa paljastuu, että Jep on kokenut nuorena onnettoman rakkauden. Kaunotar on jättänyt

Jepin, ja hän on purkanut tunteensa kirjoittamalla Bancarella-palkinnon saaneen teoksen *Ihmiskoneisto*. Menestyneen esikoisteoksen tuoma asema ja varallisuus ovat mahdollistaneet Jepin nousun seurapiirien kuninkaaksi, mutta uutta kirjaa hän ei ole 40 vuoteen kyennyt kirjoittamaan. Taiteellinen kunnianhimo on kadonnut flaneeraamisen kyynisyyteen. 65-vuotisjuhlien jälkeen Jepin sydän alkaa kuitenkin erinäisten sattumusten myötä jälleen avautua kauneudelle.

Suurta kaunetta on oikeutetusti verrattu Federico Fellinin *Ihanaan elämään* (*La dolce vita*, 1960), jossa Marcello Mastroiannin esittämä toimittaja etsii itseään Roomassa. Molemmissa elokuvissa kaupunki nousee itsessään yhdeksi pääosan esittäjäksi. Rinnastuskohtia voi löytää myös Fellinin elokuvaan *8 1/2* (*Otto e mezzo*, 1963). Siinä Mastroianni esittää Fellinin *alter egoa*, elokuvaohjaaja Guido Anselmia, joka ympärillään pörräävän kulttuurieliitin paineessa yrittää löytää uudelleen inspiraation takkuilevan tieteiselokuvansa tekemiseen. Sorrentinon tapa vaihtaa *Suuressa kauneudessa* tunnelma yllättävillä leikkauksilla rajusta rauhalliseen ja päinvastoin, tuo puolestaan mieleen Pedro Almodóvarin. Etenkin Jepin bakkanaaliset 65-vuotisjuhlat kuvataan hyvin ”almodóvarmaisesti”.



Kuva 2: Jepin 65-vuotisjuhlat on kuvattu almodóvarmaisesti.

Elokuvallisten silmäniskujen lisäksi *Suuri kauneus* on täynnä viittauksia muihin taiteenlajeihin. Itse asiassa tämä ”seitsemännen taiteen” merkkipaalu rakentuu vuoropuhelussa muiden taiteiden kanssa. Osansa elokuvassa saavat niin kuva- kuin veistotaide sekä kirjallisuus ja musiikki. Erityisen näkyvässä roolissa ovat myös performanssitaide ja arkkitehtuuri. Jepin vaellus kauneuden maailmassa ikään kuin vaatii erilaisten estetiikan muotojen mukaan ottamista.



Kuva 3: Galleristin kodissa ihailaan kuvataidetta.

Roomalaisten palatsien ja luksusasuntojen seinillä roikkuu sekä taidehistoriallisia aarteita että uudempia luomuksia, joihin kamera ja elokuvan hahmot keskittävät ajoittain katseensa. Myös monissa elokuvan sykähdyttävän kauniissa kuvakompositioissa on selviä viittauksia tunnettuihin maalauksiin. Elokuva innoittanee joukon tadehistorian opinnäytteitä, jos ei ole jo niin tehnyt. Rooman johtavan taidegalleristin hienostojuhlisiin sijoittuvassa kohtauksessa hieman toisella kymmenellä oleva tyttö tekee puutarhaan levitetylle suurelle kankaalle maalauksen juhlayleisön ihaillessa performanssia. Hän heittelee ensin raivokkaasti maalia suoraan purkeista ja lopulta viimeistelee teoksen käsillään. Ylpeät vanhemmat hykertelevät vieressä, mutta maalin peittämä nyreä tyttö haluaisi lähinnä leikkiä galleristin lapsien kanssa.

Kuvat 4–5: Tytön
maalaisperformanssi
galleristin juhlissa.



Musiikkia elokuvassa viljellään myös diegeettisesti. Aivan elokuvan alussa torinolainen naiskuoro laulaa kaunista kirkkolaulua (David Langin *I Lie*) Fontana dell'Acqua Paolan holvikaareissa. Teema toistuu myöhemmin kohtauksissa, joissa kauneutta lähestytään uskonnollisen tai pyhän kokemuksen kautta. Jepin omia esteettisiä kokemuksia säestää toistuvasti Kronos Quartetin esittämä ja Vladimir Martynovin säveltämä koskettava viuluteema (*The Beatitudes*). Biletyskohtauksissa erilaiset dj:t ja muusikkoryhmät esittävät teknosävytteistä mutta paikoin melko kokeellista tanssipoppia, muun muassa version Eurythmicsin pop-klasikosta ”There Must Be An Angel”.



Kuva 6: Diegeettistä musiikkia galleristin juhlissa.

Kirjallisuuteen elokuvassa viitataan runsaasti – onhan päähenkilö itsekin kirjailija. Jep kommentoi tapahtumia lainaamalla tilanteeseen sattuvasti milloin Flaubertia, milloin Moraviaa, Proustia, Bretonia, Turgenevia tai Dostojevskiä. Elokuva alkaa Louis-Ferdinand Célinen teoksesta *Niin kaunas kuin yötä riittää* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932) poimitulla sitaatilla ”Matkamme alkaa elämästä ja päättyy kuolemaan. Koko elämämme on harhaa. Matkamme on kuin romaani.” Sitaatti kiinnittää Jepin vaelluksen Rooman öisillä kaduilla eksistentiaalisin kysymyksiin.

Kenties näkyvimmin *Suuri kauneus* keskusteleekin performanssitaitteen ja arkkitehtuurin kanssa. Niiden avulla avautuu eksistentiaalinen juopa menneisyyden ja nykyisyyden välillä. Elokuvassa on useita performansseja kuvaavia kohtauksia, mutta nykyisyyteen kiinnittyvä hetken taide näyttää lähinnä ontolta pyristelyltä. Erityisesti Marina Abramovicin hengessä tehty käsitetaiteilija ”Talia Conceptin” performanssi, jossa hän juoksee alasti antiikin aikaisen akveduktin kivipilariin, osoitetaan Jepin haastattelussa tekotaiteelliseksi roskaksi. Myös galleristin juhlien performanssit – veitsen heitto ja tytön maalausperformanssi – näyttävät pinnallisilta. Oikeastaan pariin otteeseen elokuvassa esiintyvät stripparit edustavat performanssin aidointa muotoa.



Kuvat 7–8: Talia Conceptin performanssitaidetta.

Performanssin onttoisuus tulee selvästi esille galleristin juhlissa, joista Jep ja hänen seuralaisensa sriptease-tanssija Ramona poistuvat pikkutyön maalausesityksen lopussa, koska se tuntuu Ramonasta lapsen hyväksikäytöltä. Jep ja Ramona lähtevät Stefano-nimisen miehen matkaan. Stefano kantaa salkussaan vanhoja avaimia, joilla pääsee Rooman salaisiin puutarhoihin ja palatseihin. Kierroksellaan kolmikko törmää mitä kauneimpiin taidearteisiin.



Kuva 9: Rooman palatsien taidearteita.

Nykyhetkeen kiinnittyvät tekotaiteelliset performanssit asettuvat vastakkain menneisyyden arkkitehtuurin, veistosten ja maalausten kanssa, jotka herättävät suuria esteettisiä elämyksiä. Jepille Rooman menneisyys edustaa kauneutta. Asetelma paalutetaan jo elokuvan alussa, jossa zoomataan italialaisen vallankumoustaistelijan Giuseppe Garibaldin muistomerkin jalustaan. Siinä lukee ”ROMA O MORTE”. Hetken päästä kuva siirtyy japanilaiseen turistiin, joka selvästi liikuttuneena alkaa tähdätä järjestelmäkamerallaan kukkulan alla siintävää ikuista kaupunkia. Yhtäkkiä turisti lysähtää maahan ilmeisesti sairauskohtauksen saaneena.



Kuvat 10–11: Ikuinen kaupunki ja kuolema.

Jepin vaellus Rooman kaduilla muistuttaa alun Céline-sitaattia ja turistikohtausta. Hän on matkalla, joka päättyy kuolemaan. Elämä on vain harhaa. Havainnon kiteyttää Jepille hänen vanha taikuriystävänsä, joka

harjoittelee antiikin raunioissa kirahvin kadottamista. Kun Jep pyytää taikuria kadottamaan myös hänet, taikuri vastaa, että jos hän oikeasti osaisi taikoa, hän ei tekisi tällaisia temppuja. Kirahvin katoaminen ”on vain harhaa”.

Kuva 12: Kirahvin kadottaminen on vain harhaa.



Kaksi tapahtumaa alkaa havahduttaa Jepiä: todellisen kuoleman ja pyhän kohtaaminen. Kun Jepin seurapiireihin kuuluvan Bartolin lesken itsetuhoinen Andrea-poika ajaa autolla kuolemaan, Jepin julkisivu romahtaa hautajaisissa. Hieman myöhemmin kuolee hänen nuoruudenystävänsä 42-vuotias stripparitytär Ramona, jonka kanssa Jep on löytänyt yllättävän sielunkumppanuuden. Pariskunta makoilee Jepin vuoteessa ja katselee valkoista kattoa. Juuri ennen viimeisiä henkähäilyksiään Ramona valehtelee Jepille, että myös hän näkee makuuhuoneen katossa sinisenä välkehtivän meren, josta on tullut Jepin kauneusfantasian symboli.

Kuolema johdattaa Jepin pyhän äärelle. Kirkkoa instituutiona ei elokuvassa käsitellä kuitenkaan kovin mairittelevasti. Esimerkiksi seuraavaksi paaviksi povattu kardinaali Bellucci puuduttaa seuralaisensa loputtomilla kokkaustarinoillaan. Myös Roomaan Afrikasta saapuva pyhimys, 104-vuotias sisar Maria, on ensivaikutelmaltaan kuoleman portteja kolkutteleva seniili höperö, joka saa aikaan hämmästyttävän kulttipalvon-

nan. Köyhyyslupauksen tehnyt ja hädänalaisten auttamiselle elämänsä omistanut vanhus osoittautuu kuitenkin viisaaksi.

Sisar Maria on nuorempana lukenut Jepin esikoisteoksen ja haluaa illastaa tämän seurassa. Askeesiin tottunut pyhimys nukahtaa Jepin kivilattialle. Varhain aamulla Jep, sisar ja hänen avustajansa kohtaavat Colosseumille antavalla Jepin terassilla uskomattoman näyn: parvi muuttomatalla olevia flamingoja lepää terassin kaiteella. Sisar kysyy Jepiltä, miksei tämä ole kirjoittanut toista kirjaa. Jep vastaa: ”Etsin suurta kauheutta, mutten koskaan löytänyt sitä.” Sisar kommentoi edellisiltään viitaten: ”Tiedätkö miksi syön vain juuria? Koska juuret ovat tärkeitä.” Sisar toteaa tuntevansa kaikki maailman linnut syntymänimeltä ja puhalttaa ilkkurisesti kämmeniinsä. Flamingot lehahtavat lentoon.



Kuvat 13–14: 104-vuotias pyhimys sisar Maria puhuu linnuille.

Elokuvan lopussa Jep poistuu 40 vuoteen ensimmäisen kerran Roomasta ja istuu sinisenä kimmeltävän meren keskellä laivassa. Taustalla näkyy saari, jossa hän on kokenut nuorena romanssin. Nuoruudenrakkaus Elisa De Santis on kuollut, ja tämän aviomies Alfredo Monti on tullut avautumaan Jepille. Hän oli kuoleman jälkeen lukenut Elisan päiväkirjaa, josta oli käynyt ilmi, että Elisa oli koko ikänsä rakastanut Jepiä, vaikka oli jättänyt tämän 8.9.1970 ja ollut 35 vuotta naimisissa Alfredon kanssa. Murtunut Alfredo haki Jepistä turvaa, mutta löysi pian uuden naisystävän.

Kuva 15: Jep palaa nuoruutensa rakkauden saarelle.



Saarella Jep kohtaa unikuovansa, täydellisen nuoruudenrakkauden. Hän on jälleen valmis kirjoittamaan. Ristiin leikatussa kohtauksessa sisar Maria kiipeää vaivalloisesti polvillaan Scala Santan pyhiä portaita. Hänen kasvoillaan loistaa autuas hymy. Jumalallinen kauneus on ympärillä luonnossa, ihmisissä, meissä, jos vain annamme sen tulla tykö.



Kuva 16: Sisar Maria tavoittaa pyhyden.

