



Jari Sedergren

Skandaali elokuvassa

Teksti on ilmestynyt alun perin Historiallisen Yhdistyksen julkaisemassa Historiallisia Papereita -sarjassa vuonna 2001. Teksti on julkaistu sarjan 9. osassa, 'Esitelmäsikermä vuodelta 2000'. ISSN 1456–8055

elokuva, kokemus, postmoderni, taide

Esitelmä Historiallinen Yhdistys ry:n seminaarissa "Skandaali! – kulttuurikiistat aikakautensa ilmentäjinä", torstaina 12. lokakuuta 2000, Helsinki.

* * *

Tieteellinen sormiharjoitelma tai alluusiokokoelma skandaali-termin ympärillä näyttää avaavan monia teitä elokuvan ja skandaalin suhteiden selvittelylle. *Skandalon* on kreikkaa ja tarkoittaa alun perin kompastuskiveä, estettä. Nykysuomessa skandaalin sanotaan tarkoittavan häpeää tuottavaa tapahtumaa tai tilannetta, mutta myös tilanteeseen liittyvää yleistä paheksuntaa.

Yhdistämällä vanhaa ja uutta sekä sekoittamalla cocktailiin tuoretta yhteiskuntatieteiden teoreettista kieltä, skandaalin voi sanoa merkitsevän ensinnäkin julkista häpeällisyyden tilaa, jonka jokin konkreettinen kompastuskivi, on aiheuttanut. Mutta skandaali merkitsee samalla tuota häpeällistä tilaa paheksuvaa diskurssia, siis sellaista useimmiten eettistä ja moraalista diskurssia, jonka tuo häpeällinen tila tuottaa.

Tuon kaltaista diskurssia voidaan varmasti nimittää arkikielisesti kiistaksi tai vaikkapa kulttuurikahakaksi, kulttuurikiistaksi tai äärimmäisiin metaforiin taipuvaisten ihmisten parissa jopa kulttuurisodaksi.

Julkisena häpeän tilana ja siihen liittyvänä eettisenä tai moraalisenä diskurssina skandaali avaa elokuvaan monia näkökulmia. Vaikka en tässä pyri olemaan erityisen systemaattinen, ajattelin lähestyä elokuvan skandaaleita elokuvatuotkimukselle tyypillisellä tavalla kolmesta rakenteellisesta näkökulmasta.

Kun elokuvasta puhuu, on ainakin jossakin mielessä puhuttava elokuvasta katsojanäkökulmasta, käsiteltävä elokuvan sisältöä eli ääntä, tekstejä ja kuvaa sekä tietenkin myös elokuvan tuotantoa. Mistään näkökulmasta ei puutu skandaaleita, pieniä tai suuria.

Aloittakaamme postmodernista katsojaminästä. Elokuvat ovat aina olleet monen muun vaikutuksensa ohella tunneteknologiaa, tunteiden tuottamiseen tähtäävää toimintaa. Tunteiden herättyä itsekontrolli voi hyvinkin pettää. Elokuvateatterin tilassa katsoja voi kokea oman olemisensa häpeällisenä, tuntea olevansa väärässä paikassa tai toimivansa häpeällisen väärin. Toisin sanoen, katsoja voi aiheuttaa monin eri tavoin skandaalin – edes poliittiset provokaatiot, joihin julkisuus reagoi, eivät ole poissuljettuja – tai katsoja voi myös tuntea aiheuttavansa skandaalin, tahtoen tai tahtomattaan. Jos joku on onnistunut

näiltä tunteilta välttymään, hän on varmaan pitänyt toisten käytöstä häpeällisenä edes joskus. (Kurosawa: *Köyhien pikajuna* -näyte).

Tällaisten kokemusten avulla – jos vain katsojakokemuksesta kertovaa aineistoa olisi ylipäättään enemmän saatavilla – voitaisiin esimerkiksi historiantutkimuksessa käsitellä ihmisten eskatologisia tuntemuksia kuten uskomuksia, toiveita, pelkoja, toisin sanoen aineksia, joiden avulla esimerkiksi sosiaalista muutosta voitaisiin tarkastella muutenkin kuin aina tärkeän tiedon ja epistemologian eli tiedon perusteiden kautta. Siinä mielessä elokuvakokemukset ja elokuvat itse vertautuvat sellaisiin historiantutkimuksessa käyttökelpoisiin materiaaleihin kuin kirjeisiin ja esimerkiksi fiktiivisiin romaaneihin.

Yleisemminkin elokuvien katsomiseen ja elokuvakokemukseen kohdistunut historiallinen tarkastelu on osoittanut elokuvan olevan muutakin kuin "ennen muuta katsojia nojatuolissa", kuten Alfred Hitchcock nykyään yleisesti hyväksytyn näkökannan ilmaisi. Varhaisena vuosikymmeninä elokuvakokemus näyttää olleen paremminkin kollektiivinen kuin yksilöllinen kokemus, se oli sosiaalinen tapahtuma, jossa katsojat olivat aktiivisia myös toisiin katsojiin päin, katsomossa seurusteltiin, kommentoitiin ja reagoitiin valkokankaan tapahtumiin.

Katsoja ei suinkaan ole ollut aina toimeton nojatuolinsa yksinäisyydessä, paheksumassa naapurien kuiskauksia ja arvioimassa mielestään väärää reagoitetta kuten räväkkää pelon peittävää naurua kaikkein raaimmissa väkivaltakohtauksissa sekä häiriintymässä karamellipaperin rapinasta ja satunnaisesta alkoholista ja suklaan tuoksuista.

Eri tyyppisiä häpeän tilanteita *kokemuksina* ja *elämyksinä* voimme aavistella myös elokuvateattereiden ulkopuolella. Jos jokin niin häpeän ja seksuaalisuuden yhdistelmä on ilmiselvää koko elokuvan skandaalihistorian ajan. Ajatelkaamme vain vaivihkaa pornoteatteriin trenchcoatien liepeet pystyssä livahtavia julkisuutta karttavia miehiä tai kohtaamme sellaista julkisuuteen pyrkivää joukkoa, kuten raivokkaasti iskulauseita huutavia ja kylttejään heristeleviä naisia vastustamassa naisten hyväksikäyttöä seksiteollisuudessa. Ne eivät ole ulkona myöskään julkisen sanan käsityksestä elokuvan ja skandaalin diskursseista.

Määrällisesti tarkastellen nykyajan skandaalina voi pitää sitä, että yksin Yhdysvalloissa valmistetaan vuosittain yli 8000 pitkää pornoelokuvaa. Sen rinnalla 400 pitkää näytelmäelokuvaa tuossa yhdessä elokuvan suurvallassa tuntuu varsin vähäiseltä. Elokuvan historian ainaisena sivujuonteena toimiva sensuuri-instituutio ei tällaista epäsuhtaa ratkaise, vaikkei nykyisenä kontrollin aikakautena tietynlaista sensuuria sinänsä pidetä epätoivottavana, vaan nykyisenä Internetin aikakautena paluu kantilaiseen itsehillintään tai porvarillisten perhearvojen kontrolliin näyttäisi olevan käsillä.

Toinen nykypäivän skandaali on se, että elokuvan historian ja nykypäivän tilan tarkastelu on julkisuudessa niin kapeaa ja ahdasta. Mitä me tiedämme elokuvan todellisen suurvallasta, tuhannen vuosittaisen elokuvan Intiasta ja sen elokuvasta? Tai tiesittekö, että 1930-luvulla Indonesiassa tehtiin enemmän elokuvia vuosittain kuin Englannissa? Miten tunnustetut elokuvahistoriat sen noteeraavat? Sen sijaan kansalliseen ja siitä juonnettuun kansainvälisyyteen pitäytyviä elokuvahistorioita, kansallisia filmografioita ja muita kansallisia arvoja korostavia – elokuvaa pidetään kansallisen muistin aarrearkkuna – näkemyksiä kyllä riittää. Kuitenkin elokuva on ollut jo sata vuotta aidosti kansainvälinen, monopoliyrityksistä huolimatta melkomoisen globaali ilmiö tarkasteltiinpa sitä sitten tekijöiden, esittäjien tai tuottamisen ja levittämisen näkökulmista.

Tuo Kurosawan elokuva otti huomion keskipisteeseen japanilaisen yhteiskunnan skandaalimaiset olosuhteet, ja kohdisti elokuvalla tyypillisesti tarkastelunsa ihmisiin, jotka tässä tapauksessa viettivät koko elämänsä slummissa. Kurosawan aihetta on pidettävä yhteiskuntakriittisenä, ja hän käsittelee aihettaan

tavalla, joka tuo katsojien tietoisuuteen ihmisten skandaalimaiset elinolosuhteet, vaikka käsitteleeekin itse ihmisiä, poikkeuksellisiakin ihmisiä, empaattisesti.

Kurosawa ei ole ilmiselvässä yhteiskuntakriittisyydessään harvinainen elokuvantekijä. Varsin monilla elokuvilla on selvästi taipumus olla muutakin kuin mitä perinteinen taidekäsitys pitää sisällään.

Perinteisen taidekäsityksen mukaan taide – jota tutkitaan tällöin nimenomaan ja vain esteettisenä objektina – kommunikoi itsenäisesti yhteiskuntansa kanssa, tavoitteenaan taiteen sisäinen autonomia. Elokuvissa on tietenkin vaikea kuvata olemista "yhteiskunnan ulkopuolella", mutta yrityksiä on toki tehty. Eräs selvimmistä symboleista on aina ollut sirkus. Sirkus on ollut maailma, jossa skandaalit ovat arkipäivää, mutta jolla on yhtymäkohtansa sekä taiteeseen että yhteiskuntaan. Ennen muuta sirkus tarjoaa maailman, jossa realismi ja ei-realismi kohtaavat, ja siinäkin sirkus muistuttaa suuresti elokuvaa itseään. Sirkuselokuvien erikoisuus havaittiin varsin usein myös sensuurissa, joka herkistyi varsin usein niiden yhteiskuntavaarallisuudesta. (Katsotaan *Freaks*.)

Yhteiskuntatieteellisessä keskustelussa taidetta ei ehkä ennen postmodernin taiteen ideaaleja -- viittaa tässä esimerkiksi Zygmunt Baumanin – pidetty minään autonomisena saarekkeena. Päinvastoin, varsin varhain kulttuuria alettiin jakaa korkeaan ja matalaan, taidetta elitistiseen ja populaariin. Tämä on myös monen kulttuurikiistan perimmäinen jakolinja, ei vähiten elokuvaa koskevan kiistelyn. Suomessa esimerkkejä on se 1920-luvulla alkanut ja siitä lähtien kansallisen elokuvan käsitteeseen kytketty pyrkimys nostaa elokuva taiteeksi muiden kansallisesti arvostettujen taiteiden ja tietenkin samalla kansallisesti verovaroin tuettujen taiteiden rinnalle.

Keinona elokuvateollisuus näki tässä samastumisen nationalistisiin arvoihin, joita näytelmän kontrollia ja rajoja tutkinut Erkki Sevänen on kutsunut valkoisen Suomen arvoiksi. Erityisen suosittu keino oli kansalliskirjallisuuden filmaaminen suurelokuviksi. Vaikka elokuvayhtiöiden johdossa ja käsikirjoittajina oli arvostettuja kirjailijoita – esimerkiksi V. A. Koskenniemi, Mika Waltari ja Maila Talvio – kulttuurieliitti vierasti elokuvia ja piti, kuten Hannu Salmi on todennut, skandaalina ja pyhäinhäväistyksenä jo sitä mahdollisuutta että *Kalevala* filmatisoitaisiin 1930-luvulla. Tämä matalan ja korkean kulttuurin ristiriita toistui Suomessa, kun suuret elokuvayhtiöt hakivat yleisömenestystä kevyillä, tietoisesti korkeakulttuuria vastaan asetetuilla rillumarei-elokuvilla 1950-luvulla. (Siitä voitte lukea enemmän Matti Peltosen Suomen Historialliselle Seuralle toimittamasta teoksesta *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikabakoita 1950-luvun Suomessa*.)

Näkemyksistä, että elokuva kuului matalakulttuurin ei ollut harvinainen. Mielikuvissa ja esimerkiksi Charlie Chaplinin henkilön kautta elokuva yhdistyy selvästi sirkuksen, markkinoiden, tanssitalien, kabareiden varieteen ja muiden maksullisten hyvin moraalisesti epäilyttävään ja vaaralliseenkin elokuvaan.

Silti eliitit olivat aluksi kiinnostuneita elokuvista: paikallishistoriallinen tutkimus elokuvasta Turussa korostaa, että elokuvia esitettiin "kaupungin parhaimmissa ja komeimmissa tiloissa, joissa tavallisimmin pidettiin arvostettuja juhlia, konsertteja ja teatteriesityksiä".

Mutta rajanvetoa voidaan tehdä myös toisin päin. Alempi keskiluokka ja työpaikkansa vakiinnuttaneet palkkatyöläiset saattoivat hyvinkin tuntea aikansa korkeakulttuuria hyvin. Jo viime vuosisadan alussa klassikkoromaanien kansanpainokset möivät hyvin, oopperalaulajat, näytelmät ja muut aikansa kulttuuri-instituutiot kukoistivat. Matalan ja korkean välistä eroa ei kannata liioitella, mutta se on syytä pitää mielessä, että taiteeseen ja kulttuuriin kytkeytyi monin eri tavoin sekä yksilöllisiä että kollektiivisia toimia. Taideteoria ja elokuvateoria ei sen sijaan harpannut eteenpäin ennen 1920-lukua. Siitä lähtien elokuvateoria oli elimellinen osa marxilaissävytteistä yhteiskuntakritiikkiä, joka tarkasteli elokuvaa ja sen vaikutusta massayhteiskunnassa. Myös poliittinen jako marxilaisiin ja nationalistisiin ajattelutapoihin oli selvä myös jos asiaa katsoo esimerkiksi sensuurin näkökulmasta.

Kulttuurihistoriallinen lähtökohta elokuvan skandaaleille oli nykymittapuulla katsottuna vaatimaton. Viktoriaanisen moraalin aikakaudella skandaaliksi riitti valkokankaalle heijastettu suudelma, josta tuli kulttuurikiistan myötä reaalin ja julkinen, sillä mikään sensuuri ei ole tarpeeksi vahva kieltämään saatikka hävittämään symbolista.

1920-luvulla, Fatty Arbucklen tapauksen myötä – Arbucklen orgiabileistä löytyi vuonna 1921 seksuaalisesti raa'asti pahoinpidelty nainen joka myös kuoli pahoinpitelyynsä -- elokuvan tähti-instituutio, skandaalit ja sensuurivaatimukset rakentuivat symbioosiksi. Arbuckle todettiin myöhemmin oikeudessa syyttömäksi, mutta moraalisesti hänet oli tuomittu ja leimattu loppuiäkseen, mitä osoittaa sekin, että tapausta käsitellään yhä dokumenttielokuviissa ja elokuvan historiateoksissa varsin yksityiskohtaisesti. Leimaamisen ja moralisoinnin vaara on yhä olemassa: kuka tahansa voi joutua kiusaamisen kohteeksi loppuelämäkseen jonkin julkisen esiintymisen vuoksi.

Fatty Arbucklen tapaus oli sysäys amerikkalaisen elokuvateollisuuden itsesensuurielimen, ns. Hayesin toimiston, perustamiseen. Elokuviin sensuurielin, ns. Creelin toimisto, oli toki ollut olemassa aiemminkin, ensimmäisen maailmansodan sotasensuurina, mutta se oli lakkautettu pian sodan jälkeen. Nyt erityisesti kirkon piirissä toiminut kansalaisjärjestötoiminta pakotti elokuvateollisuuden järjestämään itsesensuurin, ehkä ennen kuin painostus olisi johtanut valtiollisiin instituutioihin. Yhdysvaltain sensuurijärjestelmä toimii nykyisin oikeustapauseriaatteella liittovaltiotasolla. Euroopassa sensuurijärjestelmiä on lievennetty, esimerkiksi uusi laki Suomessa sallii elokuvien sensuurin vain lasten suojelemiseksi: siinä mielessä 1910-luvun keskustelu on palannut taas ajankohtaiseksi aiheeksi kuten Markku Nenosen väitöskirja elokuviasensuurin varhaisvaiheista osoittaa.

Elokuvaa koskeva ajatus sensuurista oli syntynyt jo 1800-luvun lopun kulttuurikiistoissa, uskonnollisten näytelmien sensuroinnista kiistellessä. Tietysti eliitin huoleen oli syytäkin. Elokuvatyöntekijöillä oli vahva ajatus taiteen radikaalista tehtävästä, jonka marxilaisteoreetikot mieluusti allekirjoittivat. Lyhyesti sanottuna, elokuvan piti likvidoida kulttuurin perinnearvot. Ranskalainen elokuvaohjaaja Abel Gance sanoi 1927:

"Shakespeare, Rembrandt, Beethoven tulevat filmatuiksi -- kaikki legendat, kaikki mytologiat ja myytit, kaikki uskontojen perustajat ja jopa kaikki uskonnot odottavat uudelleensyntymistä filmattuina, sankarien tungeksiessa ja porteilla".

Tätä likvidointia edisti elokuvan kaupallisuus, joka oli kasvanut 1910-luvun tähtijärjestelmän ja Hollywoodin ja Wall Streetin rahoittajien liiton myötä valtaviin mittasuhteisiin. Elokuva oli hyvää bisnestä, varsinkin kun ensimmäinen maailmansota tuhosi eurooppalaisten vahvimmat asemat. Kulttuurinen merkitys oli siinä, että kaupallisen kulttuurin edustajat saattoivat nyt hyödyntää niitä aihepiirejä, jotka olivat aiemmin vastustaneet kapitalistista taloutta ja modernia kulttuuria.

E erityisen voimakasta elokuvien vastustus oli kirkollisissa piireissä: selvän jumalanpilkan lisäksi elokuva oli ensin "rikoksen koulu" nuorisolle, joka on aina vaarassa turmeltua ja sitten siveettömyyden lähde. *Siveettömyys* ja sitä vähän luokkakantasempi moraalikäsite *säädyllyisyys*, eettisesti väärät toimintatavat kuten *rikokset* ja *väkivalta* eli sensuurin kielellä raaistavuus olivat elokuvien jokapäiväisiä aiheita, ja siten kritikoitavissa. Kun tähän lisää elokuvan yhteiskuntavaarallisuuden poliittisessa mielessä, olemmekin voineet kartoittaa elokuvan skandaalimaisuuden ydinalueet. Ne voidaan lukea helposti ulos myös vuonna 1935 voimaan tulleesta, äärimmäisen yksityiskohtaisesta elokuviasensuurisäännöstöstä, joka oli voimassa vuoteen 1946 saakka.

(Östlingin dokumentteja.) Olen varannut tähän näytteitä Tom Östlingin dokumenttielokuvasta *Rovioiden ritarit* suomalaisesta elokuvasensuurista vuosilta 1930-luvulta 1960-luvulle. Uskoakseni se voi toimia johdantona professori Armisen esitykselle.