

# Rikos puolalaisessa elokuvasa

J a r n o H ä n n i n e n

Seuraavassa artikkelissa käsittelen rikoksen esiintymistä pitkissä puolalaisissa näytelmäelokuviissa vuosien 1902–2006 välisenä aikana.<sup>1</sup> Tarkoitus on selvittää yleisellä tasolla millaisissa muodoissa rikos eri aikakausina esiintyi ja miksi. Tämä tutkimus sai alkunsa 2000-luvun alussa, kun minua alkoi askarruttaa, miksi niin monet puolalaiset nykyelokuvat käsittelevät rikoksen tematiikka. Aiheeseen paremmin tutustuessani tulin siihen tulokseen, että rikoksen osuuden kartoittaminen myös aikaisemmassa puolalaisessa elokuvassa olisi tarpeen oikean kontekstin löytymisen kannalta. Tämän takia tutkimuksen rajaus kattaa puolalaisen elokuvan historian aina 1900-luvun alun mykkäelokuvista vuoteen 2006 asti.

Rikokseksi tässä työssä ei ole laskettu sotaelokuvissa tapahtuvia rikoksia, poliittisia rikoksia tai itsemurhia. Henkirikosten määrä olisi tiettyinä aikakausina noussut huomattavasti, jos olisin laskenut mukaan jokaisen sotaelokuvan. Pääasiassa tästä syystä olen jättänyt kyseiset elokuvat pois tutkimuksen piiristä. Toisaalta tätä vastaan voi argumentoida sillä, että sotaelokuvat sisältävät usein myös muita rikoksia. Mielestäni näiden muiden rikosten laskeminen mukaan olisi johtanut epäselviin tapauksiin. Esimerkiksi

sotaelokuvassa x on raiskaus, mutta samaisen elokuvan henkirikosta ei tarvitse laskea, koska tämä on sotaelokuva. Näin ollen olen selvyuden takia tehnyt linjauksen jättää sotaelokuvat kokonaan tutkimuksen ulkopuolelle.

Niin ikään olen rajannut poliittiset rikokset tutkimuksen ulkopuolelle. Poliittisilla rikoksilla tarkoitan tässä sellaisia tapauksia, joissa jokin elokuvan henkilöistä joutuu esimerkiksi vankilaan tai vaikeuksiin yhteiskunnallisten mielipiteidensä takia tai yhteiskunnan vastaisiksi luokiteltujen tekojensa seurauksena. Tässä yhteydessä täytyy tosin huomioida, että esimerkiksi varkaus, huijaus, väärennös, salakuljetus, tuhopoltto jne. on laskettu tässä tutkimuksessa rikoksiksi, vaikka niiden taustalle onkin joissakin elokuvissa laitettu poliittisia vaikuttimia.

Tutkimuksen perustana toimii kokoamani puolalaisen elokuvan filmografia 1902–2006 ja sen pohjalta tekemäni tilastot ja taulukot. Yhteensä 1606 nimikettä käsittävä filmografia sisältää tiedot elokuvan säilyvyydestä, perustumisesta kirjalliseen alkuperäisteokseen, ohjausdebyyteistä, elokuvan lajityypistä, elokuvan sisältämästä rikoksesta ja rikoksen tyyppistä.

Filmografian kokoamisessa käytin kolmea lähdettä. *Leksykon polskich filmów fabularnych* (3. painos 2001), Stanisław Janickin kirjaa *Polskie filmy fabularne 1902–1988* (1990) ja *Film Polski* -tietokantaa. Itse elokuvien ohella pääasiallisia lähteitä ovat olleet Marek Haltofín *Kino Polskie* (2004), Władysław Jewsiewickin teokset: *Polska kinematografia w okresie filmu niemego* ja *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego*, kuusiosainen, vuodet 1895–1972 kattava, *Historia filmu polskiego*

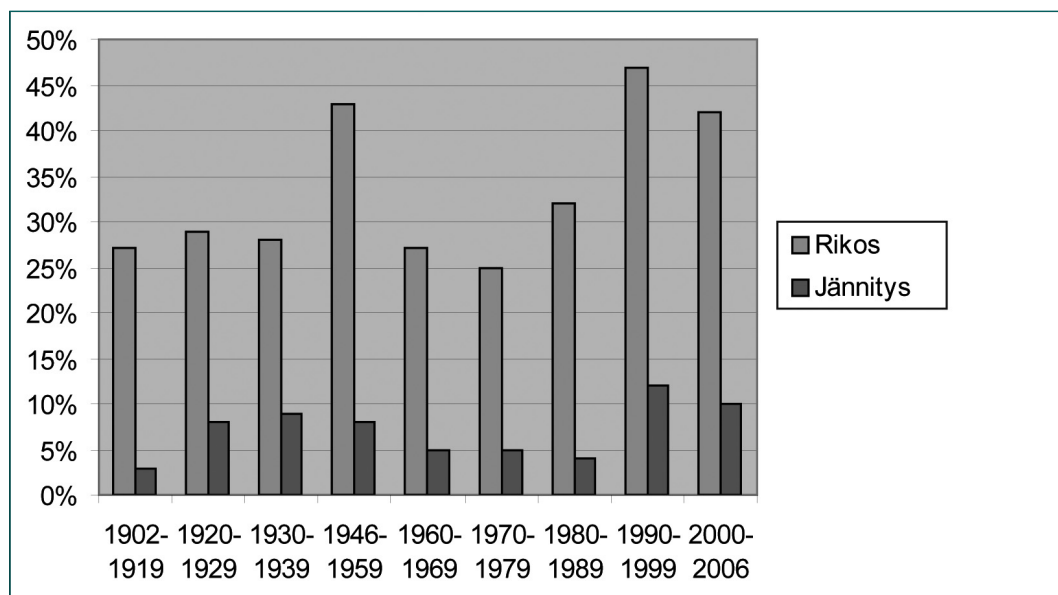
ja Varsovassa toimivan *Filmoteka Narodowa*n lehdistökansiot.

Elokuvan historiaa voi tarkastella monista näkökulmista. Katsantokannasta riippuen näitä näkökulmia luetellaan yleensä noin neljä tai viisi. Esimerkiksi Kristin Thompson ja David Bordwell esittävät teoksessaan *Film History – An Introduction* viisi erilaista tapaa kirjoittaa elokuvan historiaa. Biograafinen elokuvahistoria tarkastelee jonkun yksittäisen elokuvantekijän elämää. Teollinen tai ekonomisen elokuvahistoria keskittyy liiketalouden käytäntöihin. Esteettisessä elokuvahistoriassa keskitytään elokuvan taiteellisiin ominaisuuksiin, kuten muotoon, tyyliin tai genreen. Teknologinen elokuvahistoria kartoittaa käytettyjen materiaalien ja koneiden historiaa. Sosiaalinen/kulttuurinen/poliittinen elokuvahistoria tarkastelee elokuvan roolia yhteiskunnassa. Thompson ja Bordwell ehdottavat, että elokuvan historiaa tulisi lähestyä ennen kaikkea kysymysten kautta. Näin ollen edellä esiteltyjä näkökulmia ei tule ajatella toisiaan poissulkevinä. Esimerkiksi Thompson ja Bordwell mainitsevat teoksensa *Film History – An Introduction* sisältävän kaikkia näitä viittä näkökulmaa, mutta erityisasemaan niistä

kohoavat esteettinen ja teollinen elokuvahistoria. (Thompson & Bordwell 2003, 5, 9; Nummelin 2005, 16.)

Artikkelini sijoittuu pääasiallisesti ekonominen elokuvahistorian ja sosiaalisen/kulttuurisen/poliittisen elokuvahistorian piiriin. Lähtökohtana on ollut se, että etenkin taloudelliset ja poliittiset tekijät määräävät elokuvatuotannon kokonaisuuteen. Valitettavasti tämän tutkimuksen puitteissa ei ole ollut mahdollista nähdä kaikkia 1606 elokuvaa. Näin ollen olen joutunut turvautumaan sekundaarisiin materiaaleihin, eli elokuvista kirjoitettuihin teksteihin enkä itse elokuviin. Vuosien 1902–2006 välisestä puolalaisten näytelmäelokuvien säilyneestä kokonaistuotannosta olen nähnyt noin 24 %.<sup>2</sup>

Tutkimuksen edetessä tulin huomaamaan, kuinka edellä mainitun filmografian kokoaminen oli aiheen kannalta täysin välttämätön teko. Yleisiä linjoja hahmottavaa perustutkimusta ei aiheesta ollut saatavilla. Ne muutamat yksittäiset tutkimukset, jotka tulivat lähimmäksi tämän tutkimuksen kysymyksenasettelua kuten esimerkiksi Arkadiusz Gajewskin (2008), Michel Stevensonin (2001) ja Katarzyna Wajdan (2005), olivat kuitenkin rajaukseltaan niin tiukasti



Taulukko 1. Rikoksen ja rikos- ja jännityselokuvien määrä kokonaistuotannossa 1902–2006

genressä kiinni, että niiden tarjoama tieto kokonaisuuden kannalta oli toisinaan jokseenkin kyseenalaista. Näin ollen varsinaiseksi metodiksi kehittyi kootun filmografian hyödyntäminen. Sen sijaan, että olisin ollut eri elokuvahistorioitsijoiden mainitsemien elokuvien varassa, saatoin konkreettisesti laskea kuinka monta ja millaista elokuvaa Puolassa kunakin aikakautena tehtiin.

Taulukosta 1 voimme nähdä, että toisen maailmansodan jälkeinen kausi (1946–1959) ja 1990- ja 2000-luku erottuvat selkeästi muista kausista. Pääosin keskityn kuitenkin 1990- ja 2000-luvun rikosbuumin analysointiin, koska vuosien 1946–1959 rikosbuumin olemus on hieman ongelmallinen. Palaan näihin syihin vielä tarkemmin käsitellessäni kyseisten vuosien elokuvaa.

Yleisellä tasolla tarkasteltaessa rikosta on esiintynyt keskimäärin noin kolmasosassa puolalaisista näytelmäelokuvista. En kuitenkaan menisi väittämään, että rikos on jotenkin erityisen olennainen osa puolalaisen elokuvan historiaa. Kyse on jokseenkin marginaalisesta ilmiöstä. Tämän takia olen katsonut tärkeäksi esitellä kunkin vuosikymmenen kohdalla sen ajan suosituimpia ja näkyvimpiä ilmiöitä, jotta rikoksen esiintyminen asettautuisi oikeisiin mittasuhteisiin.

Mielestäni tällaisen tutkimuksen puolustus on siinä, että rikoksen esiintymistä tarkastelemalla saamme näkyviin sellaisia ilmiöitä, joista perinteinen esteettispainotteinen elokuvahistoria on vaiennut. Puolalaisessa elokuvatutkimuksessa on pitkään ollut vallalla vahva esteettispainotteinen traditio. Tämä on niin ikään heijastunut puolalaisen elokuvan tuntemukseen Suomessa. Puolalaista elokuvaa tunnetaan lähinnä vain muutamien kansainvälistä mainetta niittäneiden ohjaajien teosten kautta. 2000-luvun kuluessa puolalainen tutkimus on kuitenkin siirtänyt painopistettä myös vähemmän esteettisesti arvokkaiden elokuvien puolelle. Esimerkkejä tästä ovat vaikkapa jo edellä mainittu Arkadiusz Gajewskin *Polski film sensacyjny-kryminalny (1960–1980)* (2008) tai komediaa käsittelevä Monika Talarczyk-Gubała *PRL się śmieje!*

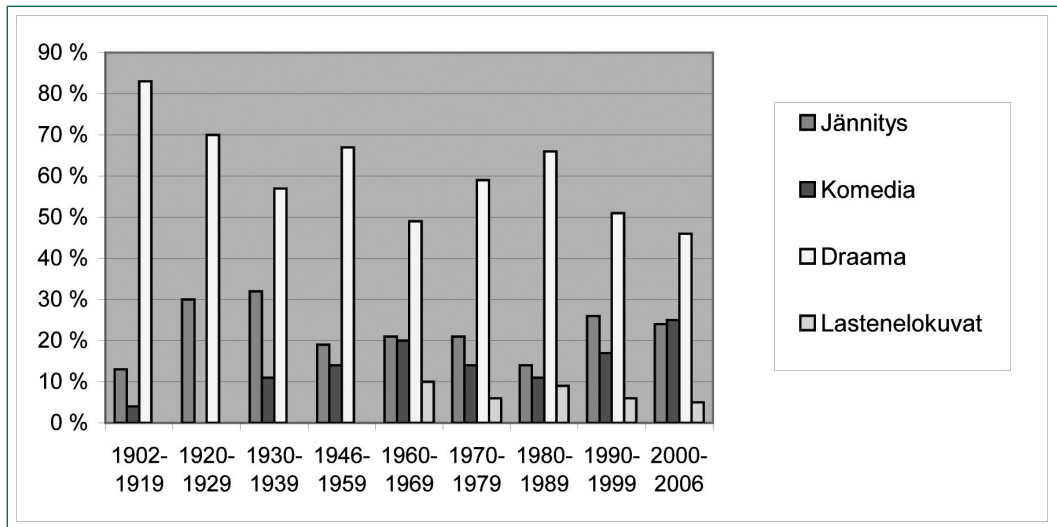
*Polska komedia filmowa lat 1945–1989* (2007). Niin ikään maininnan arvoinen on Tadeusz Lubelskin kirjoittama *Historia kina polskiego – Twórcy, filmy konteksty* (2009), jossa Puolan elokuvahistorian yleisesitykseen on liitetty aikaisemmista poiketen kiitettävässä määrin myös populaarielokuvan analyysiä.

Palatkaamme hetkeksi vielä taulukkoon numero yksi. Jos tarkastelemme varsinaisten rikos- tai jännityselokuvien yleisyyttä niin huomaamme, ettei kyseinen lajityyppi muodosta mitenkään merkittävää osaa kokonaistuotannosta. Suurin osa rikoksista tapahtuu erilaisissa draamoissa.

Toisaalta täytyy kuitenkin huomata, että on jokseenkin anakronistista puhua esimerkiksi 1910-luvulla tehtyjen elokuvien lajityypeistä. Rick Altmanin mukaan lajiterminologia on perusluonteeltaan retrospektiivistä. Näin ollen lajiterminologian avulla voi pikemmin selvittää oman aikamme tulkintatapoja kuin selvittää miten aikalaiset elokuvan mielsivät. Tästä syystä lajiterminologiaa on mieluummin ajateltava jatkuvan prosessin tuotteena kuin muuttumattomana ilmiönä. Esimerkiksi melodraamaan on eri aikoina liitetty erilaisia mieltymyksiä. Nykyisin sillä usein tarkoitetaan naisille suunnattua tunnepitoista ja psykologista materiaalia sisältävää elokuvaa. 1910- ja 1920-luvuilla melodraama puolestaan miellettiin pikemmin miesten kuin naisten genreksi. (Altman 2002, 67, 75, 93–94.) Rikoksen ja melodraaman yhteydet ovat varsin näkyvät mykkäelokuvan kaudella. Palaan tähän vielä vähän tarkemmin, mutta sitä ennen haluaisin esittää muutaman puolalaisen mykkäelokuvan tutkimukseen ja olemukseen kiinteästi liittyvän seikan.

## Mykkä historia

Puolan elokuvahistorian pioneeri Władysław Jewsiewicki oli sitä mieltä, ettei vuosien 1902–1939 välisestä puolalaisesta elokuvasta säilyneen materiaalin valossa voi tehdä tyydyttäviä johtopäätöksiä. Hyvin pitkälle noiden vuosien historiantutkimus lepääkin elokuvakritiikin ja muiden



Taulukko 2. Lajityyppijakauma rikosta käsittelevissä elokuvissa

säilyneiden elokuvakirjoitusten varassa. (Jewsiewicki 1966, 9.) Laskettaessa mukaan myös osittain säilyneet elokuvat vuosien 1902–1919 tuotannosta on säilynyt vain noin 8 %. Uudempi tuotanto on paremmin säilynyttä, ja esimerkiksi 1920-luvun tuotannosta on säilynyt noin 18 % ja 1930-luvun tuotannosta jo noin 77 %.

Mykkäkauden puolalainen elokuvateollisuus keskittyi pääasiassa Varsovaan, koska sieltä löytyivät niin elokuvien tekemiseen tarvittavat tekniset laitteistot kuin pääomatkin. Varsovalaisten elokuvateattereiden omistajat olivat ensimmäisiä, jotka ryhtyivät tekemään elokuvia. Heille oli yksinkertaisesti halvempaa tehdä oma elokuva kuin vuokrata sellainen ulkomailta. (Jewsiewicki 1966, 31–33, 44–45.)

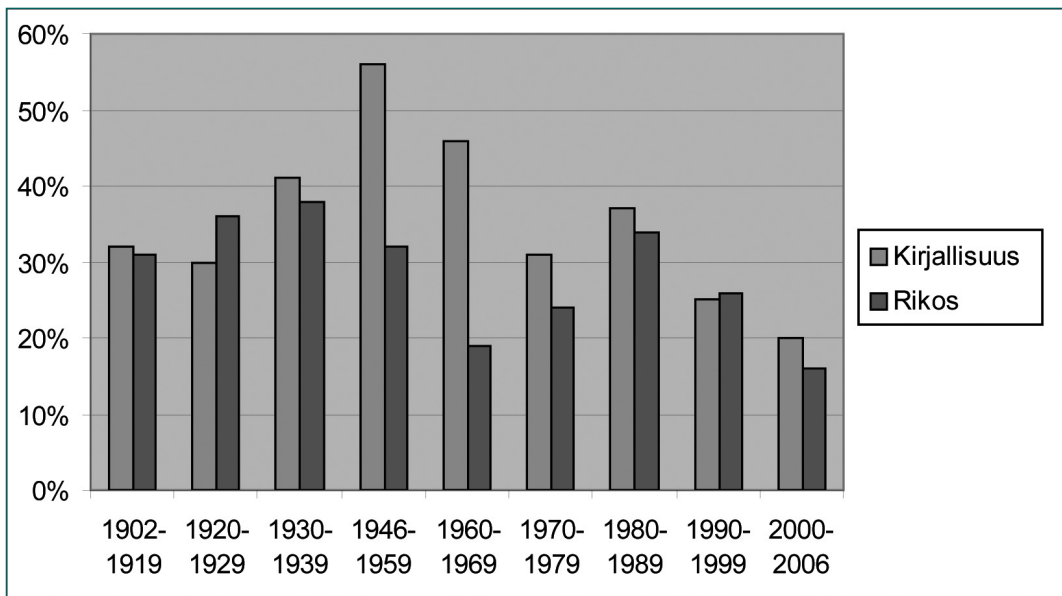
Rikoksen kannalta leimallista mykkäelokuvan kaudelle (1902–1929) oli se, että rikos oli kiinteä osa melodraaman konventioita. Niinpä kaiken kaikkiaan lähes 80 % aikakauden draamoista sisälsi rikoksen tematiikkaa. Yleisin rikos oli henkirikos. Sen osuus yksinään oli noin 70 % kaikesta rikoksesta.

Edellä esitetyn lajityyppiongelman takia tähän taulukkoon kannattaa suhtautua lähinnä viitteellisesti. Se, mitä siitä mielestäni kuitenkin voi nähdä, on kuinka tutkielman määritelmän mukainen rikos on etupäässä esiintynyt draa-

moissa, ei niinkään muissa lajityypeissä.

Vuonna 1911 valmistui Antoni Bednarczykin (1872–1941) Stefan Żeromskin (1864–1925) vuonna 1908 ilmestyneestä kirjasta *Synnin tarinat (Dzieje grzechu)* tekemä filmatisointi. Tämä elokuva oli merkittävä ainakin siinä mielessä, että se oli Puolan elokuvahistorian ensimmäinen kirjallisuusfilmatisointi. Lisäksi se liittyy siinä esiintyvien murhien ja muun rikostematiikan ansiosta kiinteästi tämän tutkimuksen piiriin, tai näin ainakin voimme olettaa, koska itse elokuvasta ei ole säilynyt juuri muuta kuin maininta, että se oli kohtuullisen uskollinen adaptaatio (Dzieje grzechu 2012). *Synnin tarinoiden* jälkeen myös muut elokuvatekijät perustivat mykkäkauden rikosta käsittelevät melodraamansa jokseenkin usein kirjallisen alkuperäisteoksen pohjalle, kuten voimme nähdä taulukosta numero kolme.

Taulukosta 3 voi niin ikään nähdä kuinka kirjallisuusfilmatisoinneista muodostui olennainen osa puolalaista elokuvaa. Mielenkiintoista on myös tarkastella, kuinka kirjallisuuden ja elokuvan väliset yhteydet ovat vaihdelleet eri kausina. Huippunsa ne saavuttavat 1950-luvulla, mutta sen jälkeen ne alkavat erota toisistaan hitaasti mutta varmasti. Niin ikään rikoksen osuus pysyy aika näkyvänä pitkin matkaa ja niinpä palaankin vielä kirjallisuusfilmatisointien ja rikoksen yhte-



Taulukko 3. Kirjallisuusfilmatisointien määrä kokonaistuotannossa ja rikoksen määrä kirjallisuusfilmatisoinneissa

yksiin kunkin aikakauden kohdalla tarkemmin.

Puolan itsenäistyminen vuonna 1918 vaikutti siihen, että elokuvatuotannon hallitsevaksi ominaisuudeksi tulivat patrioottiset elokuvat. Lisäksi vuonna 1920 käyty Puolan kannalta voitokas sota Puolan ja Neuvosto-Venäjän välillä toi lisää aineistoa patrioottisten elokuvien tekoon. Elokuvan propaganda-arvo koettiin siinä määrin tärkeäksi, että jopa valtio rahoitti muutamia sotaa käsitteleviä tai muuten valtion etujen mukaisia elokuvia. Enemmistö näistä elokuvista oli venäläis- tai neuvostoliittolaisvastaisia. Saksalaisia vastaan suunnatut elokuvat olivat harvinaisempia. (Jewsiewicki 1966, 92–93, 126–131; Banaszkiwicz & Witczak 1966, 155–156; Haltof 2004a, 25–26.)

Edellä oli jo puhetta kuinka mykkäelokuvan historiankirjoitus perustuu pääosin kirjalliseen lähdeaineistoon. Sen pohjalta on useimmista elokuvista onnistuttu rakentamaan jonkinlainen juoniselostus. Kun näitä lukee järjestelmällisesti aina vuosi kerrallaan, alkavat toistuvat elementit varsin nopeasti hahmottua. Eroksen ja thanatoksen yhdistelmät esiintyvät filmistä toiseen. Niinpä haluankin tässä yhteydessä tuoda esiin valtion

rahoittaman ja Jan Kucharskin (1893–1964) ohjaaman elokuvan *D’Elmoro – Taistelu aarteesta* (*D’Elmoro – Walka o skarby*, 1922). Sen juoni nimittäin havainnollistaa mielestäni hyvin, millaisia konventioita rikoksen esittämisessä mykkäelokuvan aikakautena usein käytettiin. Lisäksi tämän kadonneen elokuvan juonitiivistys toimikoon esimerkkinä myös siitä, millaisen materiaalin varassa mykkäelokuvaa tutkiva joutuu pitkälti operoimaan. Kovin vakuuttavia johtopäätöksiä ei eri lähteiden pohjalta kootusta muutaman rivin juoniselostuksesta voi tehdä. Tämä on kuitenkin hyvin usein muutamien tekijä- ja teknisten tietojen ohella kaikki, mitä jostakin elokuvasta on säilynyt. Niinpä elokuvassa *D’Elmoro – Taistelu aarteesta* nimeämättömän valtion agentti murhaa professori Orskin ja saa näin häneltä haltuunsa suunnitelmat Puolan teollistamiseksi. Agentti tulee kuitenkin katumaapäälle kun tutustuu Orskin kauniiseen tyttäreeseen. Agentti palauttaa varastamansa paperit ja tekee itsemurhan. (*D’Elmoro – Walka o skarby* 2011.) Samanlaiset rakkauden ja kuoleman yhdistelmät esiintyvät mykkäfilmistä toiseen.

## Äänielokuvaa ja komediaa

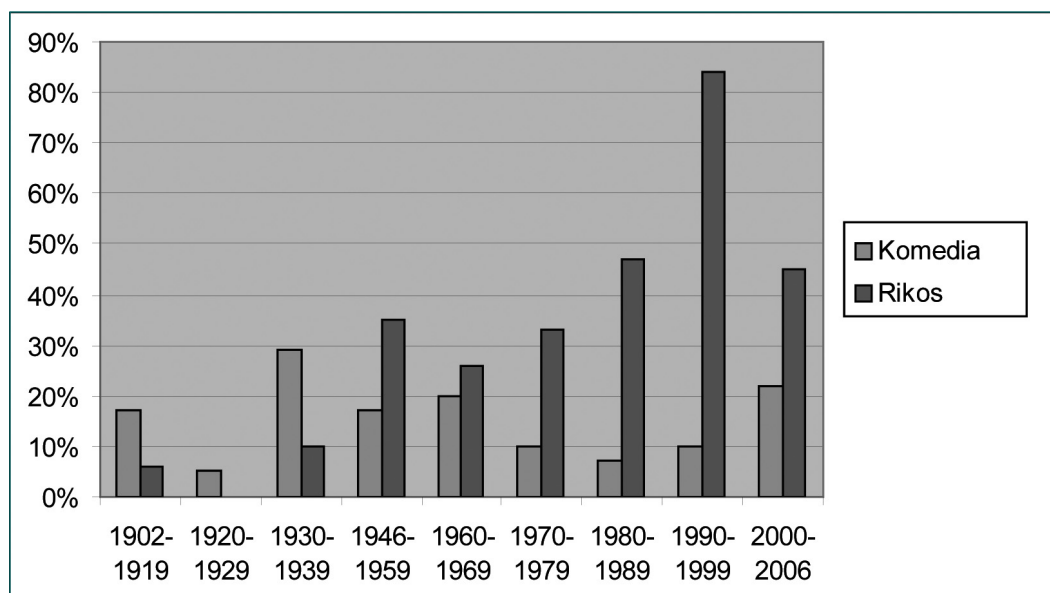
1930-luvun alussa Puolan elokuvateollisuus oli haasteen edessä. Sen piti siirtyä äänielokuvaan. Muutos ei tapahtunut kuitenkaan hetkessä, sillä vielä vuonna 1938 Puolassa oli muutama elokuvateatteri, joka esitti vain mykkäelokuvia. Myös maailmantalouden huono tilanne ja valtion tiukka veropolitiikka hidastivat elokuvateollisuuden kasvua. (Haltof 2004a, 37.)

Kuitenkin 1930-lukua voidaan pitää edelliisiin vuosikymmeniin verrattuna vakiintumisen kautena puolalaiselle elokuvateollisuudelle. Tärkein muutos oli se, että elokuvien parissa työskentelevät alkoivat järjestäytyä yhdistyksiksi. Vuonna 1934 perustettiin *Rada Naczelna Przemysłu Filmowego w Polsce*, eli Elokuvateollisuuden pääneuvosto Puolassa, joka vastasi esimerkiksi Saksan *Reichfilmkammeria*. Sen tehtävä oli edistää ja edustaa puolalaista elokuvateollisuutta niin kotimaassa kuin ulkomaillakin. Esimerkiksi vuoden 1936 jälkeen ei käytännössä ollut mahdollista tehdä Puolassa elokuvaa ilman *Rada Naczelna Przemysłu Filmowego w Polsce* alaisuudessa toimivan *Związek Producentów Filmowych*, eli Elokuvatuottajien yhdistyksen

lupaa. (Jewsiewicki 1966, 82–85.) Tämän järjestäytymisen vaikutukset näkyvät selvästi debyyttien määrissä. Ne putoavat noin puoleen edellisten vuosikymmenten tasoista.<sup>3</sup>

Eräs 1930-luvun puolalaisen elokuvan leimallisimmista piirteistä oli noin vuosien 1933–1937 välille ajoittunut komedioiden kukoistuskausi. Huippuvuotena 1935 komediat muodostivat reilut 80 % kokonaistuotannosta. Näiden musiikkipainotteisten ja varsovakeskeisten komedioiden nousun syyksi voidaan mainita kolme seikkaa. Ensinnäkin ne olivat suhteessa halvempia valmistaa kuin melodraamat. Toiseksi ne hyödynsivät mainiosti äänielokuvan mahdollisuuksia. Kolmanneksi laman alla elävät katsojat halusivat nähdä patrioottisten melodraamojen sijasta jotain kevyttä. (Jewsiewicki 1967, 32–33; Armatys & Armatys 1988, 210, 213; Haltof 2004a, 37–48.)

Kuten taulukosta 4 käy selville katosi komedia 1920-luvun puolalaisesta elokuvasta lähes kokonaan. Voimme myös nähdä, että rikos ei muodostunut 1930-luvun komedioissa mitenkään näkyväksi elementiksi. Yleensä kyseessä oli lähinnä varkaus kuten esimerkiksi Michał Waszyński (1904–1965) ohjaamassa elokuvassa *Mitä mieheni tekee öisin... Co mój mąż robi w*



Taulukko 4. Komedioiden määrä kokonaistuotannossa ja rikoksen osuus komedioissa



*nocy* (*Co mój mąż robi w nocy...*, 1934) tai muun rikostematiikan tuominen juoneen mukaan, kuten esimerkiksi vankilamiljöön ja rikoskirjallisuus Mieczysław Krawiczin ohjaamassa elokuvassa (1893–1944) *Robert ja Bertrand* (*Robert i Bertrand*, 1938). (*Co mój mąż robi w nocy...* 2012; Robert i Bertrand 2012.)

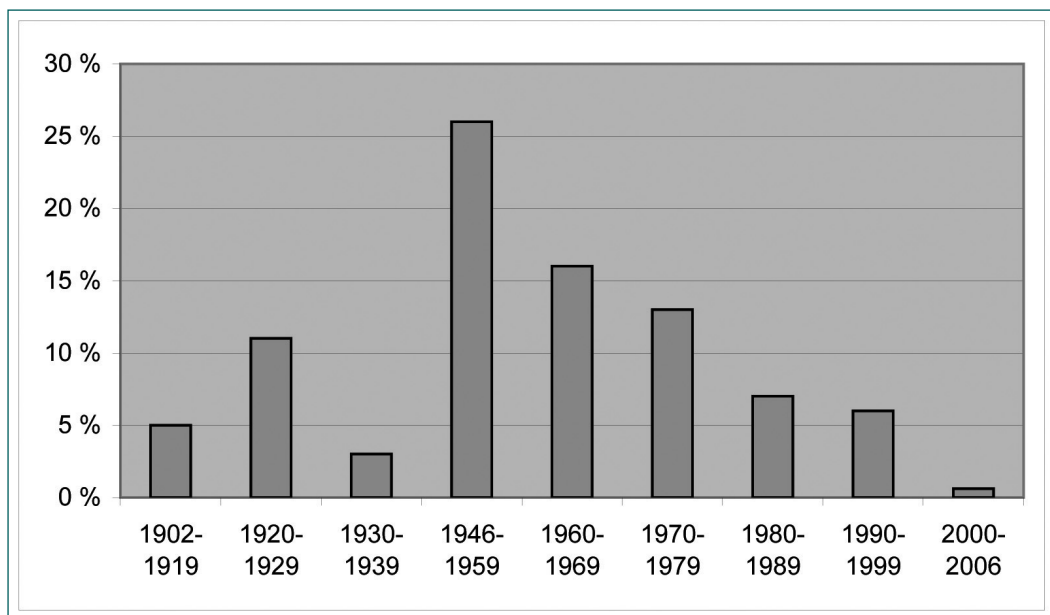
Vuosikymmenen tasolla yleisin rikos on edelleen henkirikos. Tähän vaikutti se, että vuosikymmenen loppupuoliskolla melodraamat nousivat uudelleen suosioon. Taloudellinen tilanne oli jo sen verran parantunut, että saatettiin tehdä muitakin kuin halpoja komedioita. Lisäksi kiristynyt maailmanpoliittinen tilanne lisäsi patrioottisten elokuvien tarvetta. Tätä ilmiötä ruokki myös se, että historiallisille ja patrioottisille elokuville sai 1930-luvun lopulla eniten veroalennuksia. (Jewsiewicki 1967, 122–124, 135–136.)

Melodraamojen perustuminen kirjallisuuteen säilyi niin ikään suosittuna. Rikoksen kannalta näkyvimpänä ilmiönä voidaan pitää elokuvien perustumista populääriin aikalaiskirjallisuuteen. Etenkin suosittuja olivat Tadeusz Dołęga-Mostowiczin (1898–1939) romaaneihin

perustuvat filmatisoinnit kuten esimerkiksi murhan tematiikkaa käsitelleet *Prokuraattori Alicja Horn* (*Prokurator Alicja Horn*, 1933) ja *Tohtori Murek* (*Doktor Murek*, 1939) tai *Puoskari Znachor* (*Znachor*, 1937), joka kertoi ryöstön seurauksena muistinsa menettävästä ja tätä kautta yhteiskunnan pohjalle putoavasta kirurgista. (Lubelski 2009, 92–98; Prokurator Alicja Horn 2012; Doktor Murek 2012.)

## Kansallistettu elokuva

Toisen maailmansodan aikana Puolassa ei tehty näytelmäelokuvia. Vuonna 1945 puolalainen elokuva kansallistettiin. Tämä tarkoitti sitä, että elokuvien poliittinen merkitys meni taloudellisen edelle. Edward Zajičekin (1997a, 288) mukaan kansallistetun elokuvan 45 vuotta kestäneen historian aikana ei kertaankaan tapahtunut niin, että ideologisesti ja poliittisesti korrektiin käsikirjoituksen filmaamiseen ei olisi ollut varoja. Varsinkin heti sodan jälkeen elokuvan propaganda-arvo oli varsin korkea. Tilanne muuttui oikeastaan vasta 1970-luvulla, jolloin televisiosta tuli valtion pääasiallinen propa-



Taulukko 5. Sotaelokuvien määrät kokonaistuotannossa

gandakanava. Tätä tarkoitusta varten Puolassa siirryttiin vuonna 1971 värilähetyksiin. Väritelevision piti houkuttaa kansalaisia sanoman ääreen ja samalla antaa vaikutelma kasvavasta hyvinvoinnista. (Gajewski 2008, 28.) Osaksi tästä syystä elokuville 1970-luvun alussa koitaneet hieman vapaammat ajat heijastuivat myös rikoksen kuvaamiseen aikaisempaa rohkeamman tematiikan valinnassa, mutta tästä myöhemmin lisää 1970-luvun yhteydessä.

Kansallistetun elokuvan alkuvuodet olivat kuitenkin hyvin vaikeat, koska lähes kaikki piti rakentaa alusta alkaen. Niinpä 1940-luvun loppuun mennessä sai ensi-iltansa vain seitsemän näytelmäelokuvaa. Ensimmäinen niistä oli Leonard Buczkowskin (1900–1967) ohjaama *Kiellettyjä lauluja* (*Zakazane piosenki*) vuodelta 1947. Käyty sota heijastui voimakkaasti elokuvien aiheisiin. Näistä seitsemästä elokuvasta viisi käsitteli sotaa ja loput kaksi sodan vaikutusta nykyaikaan. (Haltof 2004a, 64–67; Mruklik 1974, 145–146.) Kokonaiskuvan kannalta tulee huomioida, että toista maailmansotaa käsittelevistä sotaelokuvista tulee näkyvä osa puolalaista elokuvaa lähes kolmeksi vuosikymmeneksi. Vasta 1980-luvulla sotaelokuvien määrä putoaa alle 10 % kokonaistuotannosta (ks. Taulukko 5).

Vuonna 1949 julistettiin puolalaisen elokuvan hallitsevaksi dogmiksi sosialistinen realismi. Tämän tyylisuunnan ydinkauden katsotaan kestävän vuoteen 1956 asti. Varsinaista loppua on kuitenkin hankala määritellä, sillä sosialistiselle realismille tyypilliset asetelmat ja aiheet esiintyvät puolalaisissa elokuvissa myös tuon vuoden jälkeen. Tyypillisin teema sosialistisen realismin elokuville oli luokkataistelu. Usein tämä oli yhdistetty sukupolvien väliseen konfliktiin. Nuoret olivat luontevasti uuden systeemin puolestapuhujia ja vanhemmat jarruttivat kehitystä. Kaiken kaikkiaan sosialistinen realismi oli omiaan tekemään aikakauden elokuvista hyvin kaavamaisia. Tätä kritisoitiin paljon jo aikanaan. (Haltof 2004a: 75–77, 79, 83, 85.)

Aikakauden elokuvien suhteen onkin jälkeenpäin puhuttu niin sanotusta *szpiegomania*stä, eli vakoilijamaniaasta. Yleisin asetelma oli seuraava:

länneestä tuli vakoilija, joka teki pahoja tai halusi muuten vaikeuttaa sosialismin rakentamista. Tällaisiin elokuviin voidaan laskea kuuluvan ainakin Stanisław Urbanowiczin (1907–1959) *Takaa-ajo* (*Pościg*, 1954), Maria Kanewskan (1911–2005) *Varsovan lähellä* (*Niedalego Warszawy*, 1954) ja Jan Koecherin (1908–1981) *Ura* (*Kariera*, 1955). (LPFF 2001, 312–313, 483, 627.)

Kuten taulukosta numero yksi kävi ilmi, vuosien 1946–1959 välinen aikakausi erottautui rikoksen määrässä selvästi edellisistä aikakausista. Tämän voidaan katsoa johtuvan lähinnä siitä, että edellä kuvatun kaltaiset rikokset olivat kiinteä osa sosialistisen realismin konventiota. Toisaalta tilastoja kärjistää myös se, että elokuvia tuotettiin varsin vähän. Vuosien 1946–1959 välisen tuotannon kokonaismäärä jäi hieman alle puoleen 1930-luvun kokonaistuotannosta.

Kuten taulukosta numero kolme kävi ilmi, kirjallisuusfilmatisoinnit olivat vuosien 1946–1959 välisenä aikakautena näkyvä osa puolalaista elokuvaa. Sosialistisen realismin keskeisinä vuosina rikosta käsittelevistä elokuvista melkein puolet perustui kirjalliseen alkuperäisteokseen. Tilanne lienee selitettävissä lähinnä sillä, että sosialistisen realismin vallitessa myös kyseisen dogmin mukaisen proosan filmatisoinneille oli selvä tilaus (Lubelski 2009, 160–161).

Sosialistisen realismin pääkauden loppuun ja samalla niin sanotun puolalaisen koulukunnan syntymiseen vaikuttivat etenkin vallan vaihtuminen ja elokuvien tuotantosysteemissä tapahtuneet muutokset. Marek Haltofin mukaan stalinismin ajan loppuminen ja Władysław Gomułkan astuminen valtaan vuonna 1956 saivat Puolassa aikaan toiveikkaan ilmapiirin. Aikaisemmin tabuina pidettyjä asioita saatettiin nyt tuoda vapaammin esiin. Elokuvatuotannon rakenteessa muutokset olivat tapahtuneet jo vuotta aikaisemmin, eli 1955. Silloin luotiin niin sanottu *zespół*-, eli työryhmä-systeemi. Jokaisella työryhmällä oli suhteellisesti enemmän vapautta projektien suhteen kuin aikaisemmin. Lisäksi työryhmien kautta nuoret elokuvatekijät pääsivät helpommin alalle. (Haltof 2004a, 93,



96–97.) Oikeastaan voisi sanoa, että puolalaisessa elokuvassa toteutettiin silloin varsinainen sukupolvenvaihdos. Debyyttien määrä nouseekin lähes kaksinkertaiseksi muihin kommunismin aikakauden vuosikymmeniin verrattuna.

Zespól-systeemi oli Puolassa käytössä koko kommunistisen ajanjakson. Hyvin pitkälle sen rakenne oli yhteydessä poliittisiin muutoksiin. Niiden seurauksena uusia työryhmiä luotiin ja vanhoja hajotettiin. Vastaavasti myös elokuvantekijöiden oikeuksia joko rajoitettiin tai lisättiin. Edward Zajiček (1992, 134, 202, 220) luettelee-kin kaikkiaan kahdeksan erilaista työryhmäjakoa vuosien 1947–1980 välillä.

Rikoksen kannalta huomattava uusi piirre 1950-luvulla oli nuorisorikollisuuden kuvausten ilmestyminen. Tämän suunnan voidaan katsoa alkavan Aleksander Fordin (1908–1980) elokuvasta *Barska-kadun pojat* (*Piątka z ulicy Barskiej*, 1954) (Haltof 2004a: 85–86), joka kuitenkin oli vielä kaikin puolin puhdasta sosialistista realismia. Toisenlaisten nuorisorikollisuudesta kertovien elokuvien yleistyminen tapahtui kuitenkin vasta vuoden 1956 jälkeen vapaampien olojen koittaessa. Vuonna 1957 valmistuivat Julian Dziedzinan (1930–2007), Paweł Komorowskin (1930–2011) ja Walentyna Uszyckan (1923–2006) yhdessä ohjaama *Yön loppu* (*Koniec nocy*) ja Jerzy Zarzyckin (1911–1971) *Hukatut tunteet* (*Zagubione uczucia*), joista jälkimmäisen on nähty olevan fiktion puolella tehty vastine *czarna-serian*, eli mustan sarjan dokumenttien rikoskuvauksille. Tähän sarjaan kuuluu noin parikymmentä vuosien 1956–1959 välillä tehtyä dokumenttia, jotka käsittelivät aikaisemmin kiellettyjä aiheita kuten muun muassa huliganismia, prostituutiota ja alkoholismia. (Ozimek 1980, 149–152; Haltof 2004a, 101.)

Maailmalla parhaiten tunnetaan puolalaisen koulukunnan kausi (1955–1964). Elokuvahistorioitsijat keskustelevat vieläkin aiheesta, oliko kyseinen koulukunta todella olemassa vai ei. Jos oli, niin miten se olisi määriteltävä? Elokuvien samankaltaisen tematiikan, tyylin vai ohjaajien mukaan? (Haltof 2004a, 93–97.) Termi sinänsä on vakiintunut etenkin puolalaisessa elokuva-

tutkimuksessa ja on mielestäni varsin käyttökelppoinen kuvatessa tuota edelleen ylittämätöntä puolalaisen elokuvan laadullista kukoistuskautta. Esimerkiksi vuosien 1957–1961 välisestä kokonaistuotannosta voidaan kyseiseen suuntaukseen laskea kuuluvaksi noin 20 %, joten aivan marginaalisesta ilmiöstä ei kokonaiskuvankaan kannalta ollut kyse (Lubelski, 2009, 181–226, 246–252; 50 lat polskiej szkoły filmowej 2012).

Puolalaisen koulukunnan tunnettavuuden takia lienee tässä yhteydessä paikallaan määritellä mikä oli sen suhde rikoksen kuvaukseen. Koska etenkin sodan ja sen kokemusten kuvaus oli puolalaiselle koulukunnalle leimallista, ei tämän tutkimuksen määritelmän mukaisen rikoksen osuus ollut siinä mitenkään näkyvää. Lähimmäksi tulevat lähinnä Andrzej Munkin (1920–1961) *Mies ratakoilla* (*Człowiek na torze*, 1956) ja Jerzy Kawalerowiczin (1922–2007) *Varjo* (*Cień*, 1956). Munkin elokuvassa pohditaan, halusiko junan alle jäänyt veturinkuljettaja aiheuttaa onnettomuuden, ja Kawalerowiczilla sodan aikainen roisto on roisto myös nykyisyydessä. Merkittävä on niin ikään oman käden oikeutta käsittelevä jakso Kawalerowiczin elokuvassa *Yöjuna* (*Pociąg*, 1959). Siinä junassa matkustava murhaaja pääsee pakenemaan, mutta takaa-ajajat saavat hänet kiinni ja hakkaavat tajuttomaksi. Liitettynä koko elokuvan kontekstiin jakso kasvaa pohdiskeluksi ihmisen pahuudesta. Vastaviin pohdiskeluihin ei kuitenkaan laajemmin ryhdytty, sillä rikoksen kuvauksessa oli jo tuolloin näkyvissä käänös komedian puoleen.

## Jotain kevyempää

Gomułkan valtakauden alun inspiroivista tunnelmista siirryttiin 1960-luvun alussa askel tiukemman sensuurin suuntaan. Aikakautta on kutsuttu Tadeusz Rózewiczin (s. 1921) lanseeraamalla termillä pieneksi stabilisaatioksi (*mala stabilizacja*). Rajoitusten vuoksi elokuvantekijät käänsivät kameransa lähihistorian asemasta kaukaisempaan historiaan ja viihteeseen. (Haltof 2004a, 135.)

Viihde ei kuitenkaan saanut olla ihan mitä

tahansa, vaan se oli varustettava niin sanotulla kasvattavalla aineksella. Tämä niin ikään lisäsi tekijöiden halua tarttua turvalliseksi koettuihin aiheisiin, eli epookkiin ja kirjallisuusfilmatisointeihin. (Gajewski 2008, 18.)

1960-luvun erääksi näkyvimmistä ilmiöistä kohosikin kirjallisuuteen perustuvat spehtaakelit.

Niistä ensimmäinen oli Aleksander Fordin Henryk Sienkiewiczin (1846–1916) romaanista *Krzyżacy (Ristiritarit)* vuonna 1960 tekemä filmatisointi, joka on edelleen 32 miljoonalla katsojalla Puolan elokuvahistorian katsotuin elokuva.<sup>4</sup> (Gębicka 2006, 241.)

Viihteen suosimisen myötä myös komedioiden määrät lähtevät nousuun. Ilmiön huippu koetaan vuonna 1966, jolloin komediat muodostavat melkein puolet vuoden kokonaistuotannosta. Komedioiden suosio 1960-luvulla on selitettävissä myös vuonna 1960 annetulla päätöksellä, jonka mukaan elokuvantekijät saivat osan elokuvien tuotosta. Tämä johti luonnollisesti tuottojen maksimoimiseksi mahdollisimman halpojen ja samalla yleisöystävällisten elokuvien tuotantoon. (Zajiček 1997b, 109–112, 156.) Tällaisiksi osoitautuivat ennen kaikkea aikalaiskomediat aivan kuten 1930-luvulla.

Toisaalta tulee huomata, että 1930-luvun komedioihin verrattuna 1960-luvun komedioissa rikoksen tematiikka tulee huomattavasti selvemmin esille. Suuntaus oli alkanut jo vuoden 1956 jälkeen, jolloin valmistuivat esimerkiksi Suomessakin levitykseen päässyt Tadeusz Chmielewskin (s. 1927) *Neiti Eeva siveä (Ewa chce spać, 1957)*, jossa kirjava rosvojoukko akatemiointeen on näkyvästi esillä. Vähemmän tunnettu, mutta Puolassa aikoinaan suosittu, oli myös tunnetun virkamiehen herra Anatolin seikkailuista kertova Jan Rybkowskin (1912–1987) ohjaama kolmen elokuvan sarja: *Herra Anatolin hattu (Kapelusz pana Anatola, 1957)*, *Herra Anatol etsii miljoonaa (Pan Anatol szuka miliona, 1958)* ja *Herra Anatolin tutkimukset (Inspekcja Pana Anatola, 1959)*. Kaikissa sarjan elokuvissa herra Anatol törmää erilaisiin varasliigoihin, mutta selviää niistä onnellisten yhteensattumien ja

miliisiin avustuksella. (Lubelski 2009, 222–224; Kapelusz pana Anatola 2012; Pan Anatol szuka miliona 2012; Inspekcja Pana Anatola 2012.)

1960-luvulla samaa linjaa jatkoivat esimerkiksi Tadenusz Chmielewskin *Kaksi ”N” herraa (Dwaj panowie ”N”, 1961)* ja Jerzy Hoffmanin ja Edward Skórzewskin (1930–1991) *Gangstereita ja ihmisystäviä (Gangsterzy i filantropi, 1962)*, joista jälkimmäinen Arkadiusz Gajewskin mukaan vaikutti voimakkaimmin siihen, että rikoskomedioiden valmistus ajettiin parin vuoden kuluessa alas. Ongelmana oli se, että nämä filmit irvailivat myös olosuhteille, jotka aiheuttivat rikoksen syntymisen, eli toisin sanoen välillisesti itse systeemille. Näin ollen rikoksen esittämisen kanavaksi valittiin komedian sijasta draama. (Gajewski 2008, 58–59.)

Vuonna 1962 valmistuikin ensimmäinen sodanjälkeinen autenttisiin faktoihin perustuva rikoselokuva, eli Stanisław Barejan (1929–1987) *Yön kosketus (Dotknięcie nocy)*. Tämä oli uutta siinä mielessä, että sosialisminhan ei pitänyt tuottaa rikosta. Rikos oli sosialismin mukaan kapitalistisen yhteiskunnan ikävä jäännös. Näin ollen rikollinen aines tuli elokuvissa maahan ulkopuolelta tai oli seurausta kapitalismista jääneistä huonoista vaikutteista. (Tuuli 1981, 189.) Näinhän tilanne hyvin pitkälti olikin sosialistisen realismin mukaan tehdyissä elokuvissa. Niitä seuranneissa komedioissa rikolliset puolestaan esitettiin yleisimmin jonkinlaisiksi hölmöiksi, joiden touhuista ei lopulta tullut juuri mitään. Nyt *Yön kosketus* siis esitti rikoksen, joka todella oli tapahtunut. Kyse oli pankin rahakuljetuksen ryöstöstä. Todellisuudessa rikos jäi selvittämättä, mutta elokuvassa näin ei tietenkään tapahtunut. (LPFF 2001, 167–168; Gajewski 2008, 53.)

Barejan *Yön kosketus* aloitti niin sanottujen miliisielokuvien sarjan. Niiden tarkoitus oli miliisiromaaneiden tavoin mainostaa yhteiskuntamuuttoa ja kertoa yksiselitteisesti, ettei rikos Puolassa kannata. Lännessä salapoliisi oli yksilö, joka toimi yksin ja saattoi ihan hyvin joskus erehtyä. Miliisiromaanissa tai miliisielokuvassa etsivä ei puolestaan koskaan toiminut yksin. Vaikka myös yksittäinen miliisi saattoi erehtyä,

hänen takanaan oleva systeemi ei erehtynyt koskaan. Näin ollen systeemi voitti aina. (Barańczak 1983, 105–108, 111–118; Gajewski 2008, 55.)

Miliisiromaanien ja elokuvien väliset yhteydet olivat jokseenkin kiinteät. Useat elokuvat perustuivat joko kirjalliseen alkuperäisteokseen tai sitten miliisiromaanien kirjoittajat laativat suoraan elokuvakäsikirjoituksia. Esimerkiksi salanimellä Joe Alex kirjoittaneen Maciej Słomczyński (1922–1998) käsikirjoitusten pohjalta tehtiin Janusz Nasfeterin (1920–1998) *Rikollinen ja neiti* (*Zbrodniasz i panna*, 1963) ja Ryszard Berin (1933–2004) *Missä on kolmas kuningas* (*Gdzie jest trzeci król*, 1967).

Andrzej Werner on eritellyt 1960-luvulla tehtyjen nykyajassa tapahtuvien elokuvien kaavamaisuuksia. Eräs näkyvimmistä niistä oli elokuvien sijoittuminen työn maailmaan. Työskemaan vaikutus voidaan nähdä myös rikoksen yhteydessä. Varkaus tai muu rikollinen toiminta tapahtuu muutamassa aikakauden elokuvassa kuten esimerkiksi Zbigniew Kuźmiński (1921–2005) ohjaamassa *Sakissa* (*Banda*, 1964) työmaalla tai työyhteisössä. Myöhemmin tällaisista elokuvista on käytetty jokseenkin pejoratiivista nimitystä *produkcjyniak*, eli ”tuottis”, koska niiden on katsottu jatkavan sosialistisen realismin perintöä. Toisaalta tulee huomata, että valtion omaisuuden varastaminen oli oikea ongelma, johon haluttiin elokuvien kautta vaikuttaa. (Werner 1985, 77–78; LPFF 2001, 36–37, 734; Gajewski 2008, 193–195.)

Rikosta käsitteleviin elokuvaan liittyvänä kurioositeettina pitää mainita myös niin sanottujen ”easternien” valmistus. Näissä elokuvissa lännenelokuvien konventioita sovellettiin Puolan maaperälle. Yleisin juonikuvio oli taistelu rikollisliigaa vastaan kuten esimerkiksi Jerzy Hoffmanin ja Edward Skórzewskin ohjaamassa elokuvassa *Laki ja nyrkki* (*Prawo i pięść*, 1964).

Niin ikään rikoksen tematiikka löytää tiensä 1960-luvulla lapsille ja nuorille tarkoitettuihin elokuvaan. Lähinnä kyseessä oli varkauden esittäminen kuten komedioissa, mutta toisinaan saatettiin viitata jopa henkirikokseen kuten Stanisław Jędrykan (s. 1933) elokuvassa *Pahantekijöiden*

*saari* (*Wyspa zloczyńców*, 1965). Pitkälti lasten- ja nuortenelokuvan ja rikoksen välisten kytköskäiden heikentyminen ajoittuu rikoskomedian alarajan yhteyteen. Jos tarkastelemme näitä elokuvia kokonaisuutena huomaamme, että lähes kaikki niistä perustuvat kirjalliseen alkuperäisteokseen. Enimmäkseen filmattiin aikalaikirjailijoiden teoksia, mutta toisinaan tartuttiin myös vähän vanhempaan kirjallisuuteen kuten esimerkiksi Kornel Makuszyński (1884–1953) teoksiin. Hänen 1920- ja 1930-luvuilla kirjoittamiensa romaanien pohjalta tehtiin esimerkiksi Maria Kaniewskan salapoliisi ja rosvojoukko-tematiikka käsitellyt *Saatana seiskaluokalta* (*Szatan z siódmej klasy*, 1960) ja Jan Batoryn (1921–1981) humoristinen moraliteetti *Kaksi poikaa, jotka varastivat kuun* (*O dwóch takich co ukradli księżyc*, 1962). (Wyspa zloczyńców 2012; Szatan z siódmej klasy 2012; O dwóch takich co ukradli księżyc 2012.)

## Kohti autenttisuutta

Vuoden 1968 kuuhunta johti myös elokuvantekijöiden oikeuksien rajoittamiseen. Näin jälkeempäin tarkasteltuna 1970-lukua leimaakin melkoinen soutu ja huopaus tekijöiden oikeuksien suhteen. Vuonna 1970 Edward Gierekin nousua valtaan koittivat hetkeksi vapaammat ajat. Vuonna 1973 lyötiin taas jarrua kolmeksi vuodeksi. Vuodesta 1976 lähtien oli taas vapaampaa vuoden 1981 joulukuussa julistettuun sotatilaan asti. (Haltof 2004a, 135–136, 176–177; Gajewski 2008, 104; Hovi 1993, 202, 207.)

Rajoituksista huolimatta uusi sukupolvi halusi saada äänensä kuuluviin. 1970-luvun alussa syntynyt liikehdintä alkoi hahmottua suuntaukseksi vuosikymmenen puolivälissä ja sai lopulta vuonna 1979 nimen *kino moralnego niepokoju* (1975–1981). Suomeksi suuntausta on kutsuttu nimillä moraalisen vastuun elokuva tai moraalisen huolen elokuva. Dobrochna Dabert on katsonut, että tyyliuunnan elokuvia yhdisti se, että niissä pohdittiin yksilön eettisten ratkaisujen moninaisuutta. Usein tämä tapahtui asettamalla individualismi kollektivismia vastaan. Lisäksi

eräs suuntauksen tyypillisimmistä piireistä oli dokumentaristisen lähestymistavan tuominen fiktioelokuvaan. Tässä se yhdistyi maailmanelokuvan samanaikaisesti suuntauksiin. (Dabert 2003, 7–9, 13, 246, 384; Bagh 1998, 615, 619.)

Ei ollut mitenkään sattuma, että dokumentaarisuus tuli vahvasti fiktion. Elokuvakoulusta valmistuneella nuorella ohjaajalla oli kaksi vaihtoehtoa päästä tekemään pitkiä näytelmäelokuvia. Ensimmäinen tie oli työskennellä vuosikaudet assistenttina ja toinen aloittaa lyhyiden, mutta omien tv-dokumenttien parissa. Jälkimmäinen vaihtoehto oli tulokkaiden joukossa huomattavasti ensimmäistä suosittumpi, joten monella ohjaajalla oli dokumentaristin tausta tullessaan fiktioelokuvan pariin (Gajewski 2008, 63–64.)

Siten autenttisten tapahtumien käyttö ja dokumentaarinen tyyli tulivat osaksi myös rikoksen kuvaamista fiktiossa. Etenkin tämä näkyy Andrzej Trzos-Rastawiekin (s. 1933) elokuvissa *Spitaal* (*Trąd*, 1971) ja *Poliisin arkistosta* (*Zapis zbrodni*, 1974). Osittain piilokameratekniikkaa hyödyntävä *Spitaal* käsittelee prostituutiota harjoittavan liigan toimintaa Wrocławissa. *Poliisin arkistosta* puolestaan kertoo kahdesta alle kaksikymppisestä nuoresta miehestä, jotka tekevät ryöstömurhan ilman selvää motiivia. Gajewskin mukaan *Spitaal*in tekeminen ei olisi ollut mahdollista muutamaa vuotta aikaisemmin, koska se näytti kuinka rikos on läsnä jokapäiväisen elämän keskellä eikä jossain yhteiskunnan laitamilla. Tilanteen kiristyminen on jo osittain havaittavissa elokuvassa *Poliisin arkistosta*, koska siinä rikos ei enää jää rankaisematta kuten *Spitaalissa* vaan ohjaajan tarkoitus oli elokuvallaan nimenomaan pelotella rikoksen pariin hakeutuvia nuoria. (Gajewski 2008, 146–150, 154–157; Tuuli 1981, 190–194.)

Vuosikymmenen alussa vallinneet vapaamat olot synnyttivät myös puolalaisen kauhuelokuvan ensimmäiset teokset, jotka toivat lisäväriä rikoksen kuvaamiseen. Ensimmäinen puolalainen kauhuelokuva oli vuonna 1968 valmistunut Ewa Petalskan (s. 1920) ja Czesław Petelskin (1922–1996) *Kauhun maailma* (*Świat grozy*) ja sitä seurasivat Janusz Majewskin (s.

1931) *Lokis* (*Lokis*, 1971) ja Andrzej Żuławskin (s. 1940) *Paholainen* (*Diabeł*, 1972). Kaikkia kolmea elokuvaa yhdisti se, että ne tapahtuivat menneisyydessä. Kuitenkin Żuławskin *Paholaisessa* esittämä henkirikoksia tiheä hurmoksellinen visio oli vallanpitäjille liikaa ja elokuva joutui hyllylle aina vuoteen 1988 asti. Tämä epäilemättä vaikutti siihen, että seuraavat puolalaiset kauhuelokuvat tehtiin vasta 1980-luvulla sotatilan jälkeen koittaneiden vapaampien olojen yhteydessä. (Świat grozy 2012; Lokis 2012; Diabeł 2012.)

Vuosien 1960–1980 välistä puolalaista rikoselokuvaa tutkinut Arkadiusz Gajewski on nähnyt, että kyseinen aikakausi on jaettavissa kolmeen suuntaukseen. Ensinnäkin vuosina 1960–1965 rikoselokuvissa voidaan nähdä puolalaisen koulukunnan ja mustan sarjan dokumenttien vaikutus ja elokuvia leimaa kadun henki (*duch ulicy*). Vuosien 1966–1975 rikoselokuvia sen sijaan yhdistää realismin henki (*duch realizmu*). Kausi 1976–1980 on puolestaan yhteiskunnallis-poliittisen rikoselokuvan aikaa, koska silloin sai käsitellä sellaisia teemoja, jotka aikaisemmin olivat olleet tabuja. (Gajewski 2008, 178–180). Kuuluisin esimerkki tästä lienee Marek Piwowskin (s. 1935) *Anteeksi lyödäänkö täällä?* (*Przepraszam, czy tu biją?*, 1976), joka tarkasteli moraalisesta näkökulmasta miliisin rikollisten jahtaamiseen käyttämiä metodeja. Elokuvan nimi tulee kohtauksesta, jossa miliisiasemalle tuotu nuorukainen esittää edellä mainitun kysymyksen: ”Anteeksi lyödäänkö täällä?”

Gajewskin tutkimus on paikoittain varsin antoisa, koska hän on käyttänyt etupäässä arkistoissa säilyneitä asiakirjoja. Hänen tutkimuksensa suurin heikkous on siinä, että hän on rajannut sen koskemaan pelkästään nykyajassa tapahtuvia rikoselokuvia. Gajewski (2008, 205) esimerkiksi toteaa, ettei vuosien 1960–1980 välisissä elokuvissa käsitellä lainkaan vauvojen murhaamista. Sellainen kohtaus löytyy kuitenkin vaikkapa Walerian Borowczykin (1923–2006) ohjaamasta elokuvasta *Synnin tarinat* (*Dzieje grzechu*, 1975). 1800- ja 1900-luvun taitteeseen sijoittuva elokuva on vain yksi esimerkki siitä, kuinka

historiallisissa elokuvissa saatettiin vapaammin käsitellä erilaisia aiheita, jotka nykyaikaan sijoituvassa elokuvassa olisivat olleet mahdottomia. 1970-luvulla koetaankin historiallisten elokuvien buumi, joka jatkuu vielä 1980-luvullakin (Talarczyk-Gubała 2007, 143–144).

Kirjallisuuden ja rikoksen yhteydet 1970-luvulla löytyvät ennen kaikkea historiallisista elokuvista. Borowczykin *Synnin tarinoiden* viitoittamaa linjaa jatkoivat muun muassa Zofia Nałkowskan (1884–1954) 1920- ja 1930-luvulla kirjoittamien henkirikoksiin huipentuvien melodraamojen filmatisoinnit kuten Jan Rybkowskin *Raja* (*Granica*, 1977) ja Ignacy Gogolewskin (s. 1931) *Teresa Hennertin romanssi* (*Romans Teresy Hennert*, 1978). (Granica 2012; *Romans Teresy Hennert* 2012.)

Taulukosta numero yksi voimme nähdä, että rikoksen määrä laski hieman 1970-luvulla edelliseen vuosikymmeneen verrattuna. Katson tämän johtuneen ennen kaikkea siitä, että miliisielokuvien valmistus siirtyi pääasiassa television puolelle. Esimerkiksi vuonna 1976 alkoi televisiossa pyöriä sarja nimeltä *07, ilmoittaudu!* (*07, głoś się!*). Siinä Bronisław Cieślakin (s. 1943) esittämä komisario Sławomir Borewicz ratkoi muun muassa salakuljetuksia, varkauksia, kiristyksiä ja murhia. 21 jaksoa käsittänyt sarja jatkui aina vuoteen 1987 asti. (Zero siedem głoś się 2012.)

*07, ilmoittaudu!* -sarjan nimessä on nähtävissä James Bondin, eli agentti 007 vaikutus. James Bondin vaikutus ei kuitenkaan jäänyt vain tähän, sillä se heijastui myös agenttielokuvien sankarin roolin muuttumiseen. 1970-luvulla ei enää jahdata muunmaalaisia agentteja vaan seurataan puolalaisten agenttien toimintaa, kuten muun muassa Paweł Komorowskin elokuvassa *Rouva Zuzan briljantit* (*Brylanty pani Zuzy*, 1972) tai Waldemar Podgórskin (s. 1929) *Reunalla* (*Na krawędzi*, 1973). (Brylanty pani Zuzy 2012; *Na krawędzi* 2012.)

## Videoita ja fantasiaa

Määrällisesti katsottuna 1980-luvun vuodet ovat Puolan elokuvateollisuuden lihavia vuo-

sia. Vuosikymmenen kokonaistuotanto kiipeää ennätyslukemiin, eli 312 elokuvaan. 31.12.1982 päättyneen sotatilan jälkeen valtio alkoi suosia entistä enemmän viihde-elokuvaa, mutta samaan aikaan elokuvan poliittinen kontrolli heikkeni ja aikaisemmin hyllylle joutuneita elokuvia tuotiin levitykseen ja videonauhureiden ja piraattielokuvien yleistymisen myötä katkesi myös sensuurin määräysvalta. (Płazewski 2001, 485; Haltof 2004a, 205, 207; Koniczek 1994, 478.) Näkyvimpänä uutena piirteenä voidaan pitää fantasian lisääntymistä. Olen tässä yhteydessä käsittänyt fantasian niin, että siihen kuuluvat kaikenlaiset mielikuvituksen varaan rakentuvat lajityypit kuten esimerkiksi kauhu- ja tieteiselokuvat.<sup>5</sup> Pääsuuntaukseksi muodostui kuitenkin eräänlainen turvalliseksi luokiteltu elokuva, joka usein löysi muotonsa psykologisista kamaridraamoista tai kotimaisen kirjallisuuden filmatisoinneista. (Haltof 2004a, 205–206, 211–213.) Kirjallisuustilanteen filmatisointien määrä nousee vuosikymmenen puoliväliin asti (1985 50 % kokonaistuotannosta), mutta alkaa sitten taas laskea.

Rikoksen ja kirjallisuuden suhteen tilanne on pitkälti edellisen vuosikymmenen kaltainen. Ensimmäisen ja toisen maailmansodan välillä kirjoitettuja melodraamoja filmataan edelleen kuten esimerkiksi Barbara Sassin (s. 1936) ohjaama Pola Gojawiczyńskan (1896–1963) romaaniin perustuva ankaran kasvuympäristön kuvaus *Tytöt Nowolipekistä* (*Dziewczęta z Nowolipek*, 1985). Vuosikymmenen loppupuolella alkaa harvakseltaan ilmestyä filmatisointeja myös aikalaikirjailijoiden teoksista. Esimerkiksi Andrzej Trzos-Rastawieckin Tadeusz Siejakin (1949–1994) romaanista ohjaama henkirikoksen ympärille rakentuva poliittinen draama *Putoamisen jälkeen* (*Po upadku*, 1989). 1990-luvulta eteenpäin kirjallisuus ja rikos kohtaavat vain jokseenkin satunnaisesti. Yleensä kyseessä oli aikalaikirjallisuuden filmaus kuten esimerkiksi Jerzy Zalewskin (s. 1960) Andrzej Stasiukin (s. 1960) *Valkoinen korppi* romaanista ohjaama henkirikoksen tematiikkaa käsittelevä ystäväpiirin kuvaus *Paskiaiset* (*Gnoje*, 1995). (Dziewczęta z Nowolipek 2012; *Po upadku* 2012, *Gnoje* 2012.)



Edellisestä vuosikymmenestä poiketen 1980-luvulla kauhuelokuvat tulivat jäädäkseen. Hieman yliluonnollisia näkökulmia henkirikoksiin tarjosivat muun muassa Marek Piestrakin (s. 1938) *Naarassusi* (Wilczyca, 1983), Jacek Koprowiczin (s. 1947) *Meedio* (Medium, 1985) ja Grzegorz Warcholin (s. 1947) *Pidän lepa-koista* (Lubię nietoperze, 1986). Fantasian tulo näkyi niin ikään lapsille ja nuorille suunnatuissa rikosta käsittelevissä elokuvissa. Suosittuja olivat esimerkiksi kaksi Zbigniew Nienackin (1929–1994) romaanien pohjalta tehtyä fantasiaa ja salapoliisitematiikkaa hyödyntävää elokuvaa, eli Janusz Kidawan (1931–2012) *Herra Autonen ja uskomaton hovi* (Pan Samochodzik i niesamowity dwór, 1987) ja Kazimierz Tarnasin (s. 1942) *Herra Autonen ja Prahan salaisuudet* (Pan Samochodzik i praskie tajemnice, 1989). (Wilczyca 2012; Medium 2012; Lubię nietoperze 2012; Pan Samochodzik i niesamowity dwór 2012; Pan Samochodzik i praskie tajemnice 2012.)

Uutena rikoksena 1980-luvulla tulevat näkyvästi esiin huumausaineisiin liittyvät rikokset. Suosituin muoto oli käsitellä huumeiden salakuljetusta. Tällaisia elokuvia olivat muun muassa Janusz Kidawan *Taikatulet* (Magiczne ognie, 1984) ja Włodzimierz Olszewskin (1936–2011) *Salakuljettajat* (Przemytnicy, 1985). Toinen suosittu tapa oli käsitellä nuorten huumausainerikoksia kuten esimerkiksi Mieczysław Waśkowskin (1929–2001) *Kasvu-aika* (Czas dojrzewania, 1984), Andrzej Trzos-Rastawieckin ...*Olen vastaan* (...*Jestem przeciw*, 1985) ja Krzysztof Sowińskin (s. 1948) *Pantarej* (Pantarej, 1988). (LPFF 2001, 111–112, 295–296, 405, 564–565, 654.)

Niin ikään rikoksen esittämisen konventiot alkavat uudistua vuosikymmenen mittaan. Esimerkiksi Wojciech Wójcik (s. 1943) teki elokuvat *Yksityinen takaa-ajo* (Prywatne śledztwo, 1987), jossa jahdataan moottoripyörällä liikkuvaa salaperäistä murhaajaa ja *Bermudan kolmio* (Trójkąt Bermudzki, 1988), joka puolestaan käsittelee täydellisen rikoksen suorittamista. Katarzyna Wajdan mukaan nämä kummatkin elokuvat käsittelevät koston ja omankäden oi-

keuden tematiikkaa. Toisin sanoen tässä aletaan olla jo aika kaukana miliisielokuvien systeemin kaikkivoipaisuudesta. Systeemi ei nyt ratkaisekaan kaikkia rikoksia vaan elokuvan henkilöiden on tehtävä se itse. (Wajda 2005, 102–103; LPFF 2001, 649, 842–843.)

Kuolemaa sosialistisen Puolan rikoselokuvissa tutkinut Katarzyna Wajda toteaa, että toisin kuin länsimaissa kuoleman ja väkivallan esittämisellä ei sosialistisen Puolan elokuvissa juuri herkutella. Wajdan mukaan usein näytetään vain pelkkä ruumis tai sitten itse tappaminen tapahtuu kameranäkökentän ulkopuolella. 1980-luvun kuluessa tilanne kuitenkin muuttuu ja tietyllä tavalla huipentuu Jacek Bromskin (s. 1946) ohjaaman elokuvan *Tapa minut kyttyä* (Zabij mnie gline, 1988) loppukohtaukseen, jossa rikollisen ampuminen on näytetty jopa neljästi. Katarzyna Wajdan mukaan Bromskin elokuva sekä päättää miliisielokuvien sarjan että aloittaa uuden verisemmän suuntauksen. (Wajda 2005, 103–104.) Yllättävältä tässä yhteydessä tuntuu kuitenkin se, että Wajda ei mainitse samana vuonna valmistunutta Krzysztof Kieślowskin (1941–1996) elokuvaa *Lyhytelokuva tappamisesta* (Krótki film o zabijaniu), jossa oli ilmeisesti valmistumisaikoinaan elokuvahistorian pisin tappokohtaus (Stok & Kieślowski 2006, 135). Toisaalta Kieślowskin elokuva ei ole yhtä helposti luokiteltavissa selväksi rikoselokuvaksi kuten *Zabij mnie gline*, joten se lienee jäänyt tästä syystä pois hänen tutkimuksensa piiristä.

Ennen Kieślowskia myös muut moraalisen vastuun elokuvan piirissä työskennelleet tekijät olivat käsitelleet rikosta elokuvissaan. Etenkin tässä kunnostautui Agnieszka Holland (s. 1948), jonka *Kuumetta* (Gorączka, 1980) pohti poliittisen terrorismin luonnetta 1800- ja 1900-lukujen vaihteen Puolassa. Lähimmäksi Kieślowskin *Lyhytelokuvaa tappamisesta* raadollisuudessaan ja psykologisessa syvyydessään tuli kuitenkin Hollandin alun perin televisiolle tehty traagisesti päättyvä rakkaustarina *Yksinäinen nainen* (Kobieta samotna, 1981, ensi-ilta 1987).

Tässä yhteydessä täytyy myös muistaa piiraattivideoiden vaikutus elokuvaan. Videoiden



leviäminen ei ollut mikään marginaalinen ilmiö. Kulttuuri- ja taideministeriön arvion mukaan vuonna 1987 Puolassa oli noin 12 miljoonaa videokassetta, jotka sisälsivät noin 3000 eri elokuvaa. Edward Zajičekin mukaan pääosa niistä oli pornoa, kauhua ja neuvostoliittolaisvastaisia seikkailuelokuvia. Lisäksi joukossa oli paljon lapsille tehtyjä elokuvia ja sensuurin kieltämiä kotimaisia ja ulkomaalaisia elokuvia. (Zajiček 1992, 264–265.) Tämän heijastukset ovat nähtävissä etenkin vuosikymmenen viihde-elokuvissa. Esimerkiksi edellä mainitun Jacek Bromskin elokuvan *Tapa minut kyttyä* takaa-ajo ja toimintajaksot ovat kuin suoraan amerikkalaisesta b-tuotannosta.

Kieślowskin *Lyhytelokuva tappamisesta* voidaan nähdä tätä taustaa vasten äärimmäisenä vastakohtana viihteellistyvälle väkivallalle. Elokuvassa tappaminen on esitetty hitaana, tuskallisena ja puistattavan vastenmielisenä tekona. Toisaalta Kieślowskin elokuva ei jää pelkästään tappamisen ja siitä seuraavien tuntemusten kuvauksen tasolle vaan laajenee käsittelemään tappamista myös yhteiskunnan tasolla. Elokuvassa yksilö tappaa ensin toisen yksilön ja lopulta yhteiskunta tappaa rikoksen suorittaneen yksilön.

Kieślowski palasi vielä 1990-luvulla rikoksen tematiikkaan, mutta ei enää vastaavalla syvyydellä kuin tässä elokuvassa. Vaikka *Lyhytelokuva tappamisesta* oli maailmanlaajuisesti menestys, niin sillä ei juurikaan ollut vaikutusta siihen, millaiseksi rikoksen kuvaus Puolalaisessa elokuvassa muodostui. Asiat etenivät pitkälti Bromskin viitoittamaan suuntaan, kuten tuleme seuraavaksi näkemään.

## Gangstereiden Puola

Kesällä 1989 oli Puolassa vaalit, joissa voiton vei Solidaarisuus (*Solidarność*). Tämän on katsottu merkinneen totalitaarisen systeemin loppua Puolassa. Elokuvateollisuuden tämä heijastui niin, että valtion monopoli elokuvan tuotannon ja levityksen sekä sensuurin suhteen koki loppunsa vuonna 1990. Tosin ihan täysin

valtio ei lakannut tukemasta elokuvaa. *Komiteet Kinematografii* (Elokuvan komitea) jakoi tukea elokuvien tuotantoon, käsikirjoittamiseen ja levitykseen. Tämä ei kuitenkaan riittänyt kattamaan kustannuksia kuten ennen. Lisärahoitusta saatiin lähinnä tekemällä yhteistuotantoja muiden maiden kanssa ja 1990-luvun puolivälistä myös televisio osallistui rahoitukseen yhä enemmän. Tosin täytyy huomata, että Puolassa tehtiin elokuvia myös täysin yksityisellä rahalla ilman valtion tukea. (Haltof 2004a, 215–218.)

Oikeastaan 1990-luvun puolalainen elokuva voidaan jakaa kahteen pääsuuntaukseen. Ensimmäinen suuntaus keskittyi lähihistorian kartoittamiseen. Sensuurin poistuttua voitiin sanoa ääneen se, mistä ennen piti vihjailla. Näitä lähihistoriaan sijoitettuja elokuvia tehtiin noin 1990-luvun puoleenväliin saakka. Tämän jälkeen toinen suuntaus, eli nykyisyyteen ja etenkin rikollisuuteen keskittyvät elokuvat alkoivat vallata enemmän alaa. Muutokseen lienee vaikuttanut ainakin se, että yleisö ei juurikaan jaksanut käydä katsomassa näitä lähihistorian läpikäyntejä (Haltof 2004a, 265–266, 270). Vuosikymmenen loppupuolella keksittiin tarttua taas kerran kirjallisuuteen ja muokata siitä spehtaakkeleita. Tällaisia filmejä olivat muun muassa Jerzy Hoffmanin *Tulella ja miekalla* (*Ogniem i mieczem*, 1999), Andrzej Wajdan *Herra Tadeusz* (*Pan Tadeusz*, 1999) ja Jerzy Kawalerowiczin *Quo vadis* (2001).

Ennen spehtaakkeleita suosituiksi nousivat siis erilaiset nykyaikaan sijoittuvat rikosta käsittelevät elokuvat. Ilmiön syntyyn vaikuttivat monet tekijät. Ensinnäkin tuotantosysteemin muuttuminen pakotti kiinnittämään entistä enemmän huomiota elokuvan kaupallisuuteen. Toiseksi yleisö oli tottunut 1980-luvulla piraattivideoiden kautta amerikkalaisiin jännitys- ja rikoselokuviin. Kriitikko Mateusz Werner (1994, 177) totesikin, että 1990-luvun alussa puolalaiset katsoivat mieluiten Puolassa tehtyjä amerikkalaisia elokuvia. Kolmas tekijä on mielestäni Władysław Pasikowskin (s. 1959) Wernerin edellä olevan määritelmän mukaisen elokuvan *Kytät* (*Psy*, 1992) menestys, joka innoitti muita

elokuvantekijöitä kokeilemaan samaa (Stachówna, 2006, 229). Neljänneksi rikoksen kuvauksen yleistymiseen vaikutti osaltaan myös media. Kommunismien aikana rikoksista ei juuri kirjoitettu, mutta nyt systeemin vaihduttua ne valtasivat lehtien etusivut (Haltof 2004b: 138). Täältä ne päätyivät usein myös suoraan valkokankaalle. Viidenneksi laskisin myös muista maista tulleet vaikutteet. Näkyvimpänä tästä on esimerkiksi Quentin Tarantinon (s. 1963) elokuvien vaikutus rikoskomedioihin.

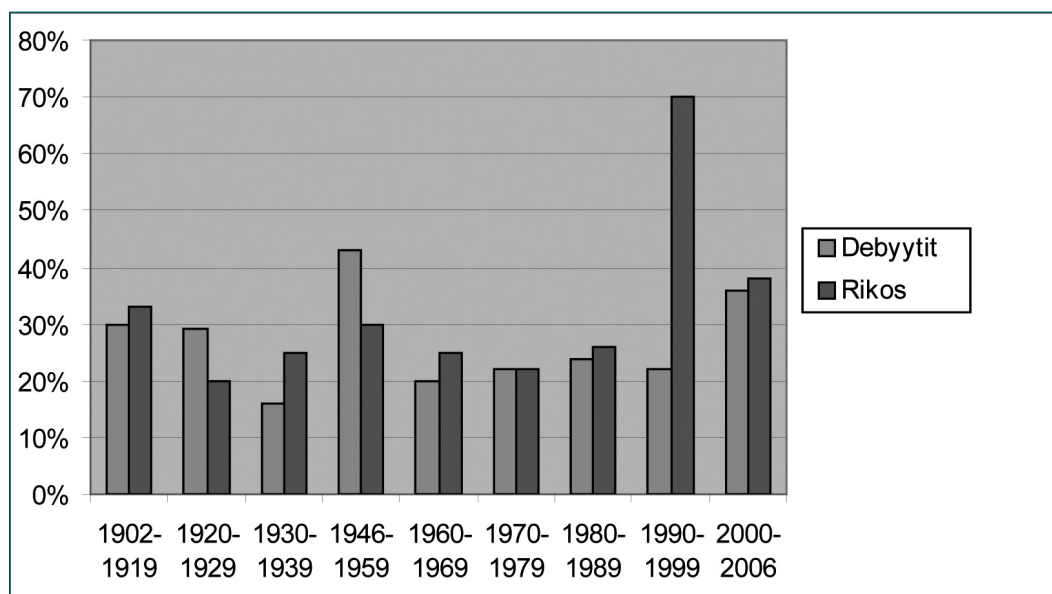
Rikos puolalaisessa 1990-luvun elokuvassa voidaan jakaa kolmeen suuntaukseen: gangsterit, komedia ja ”synkkiset” (*czarnucha*). Ensimmäisen suuntauksen voidaan katsoa alkavan edellä mainitusta Władysław Pasikowskin käsikirjoittamasta ja ohjaamasta elokuvasta *Kytät*. Tämä ensimmäinen Solidaarisuus-liikkeelle irvaileva elokuva kertoi entisten ubekkien (suojelupoliisi) sopeutumisesta vuoden 1989 jälkeiseen tilanteeseen.

Pasikowskin elokuvan jälkeen gangsterit ilmestyivät Puolan valkokankaalle. Näiden elokuvien vaikutus on nähtävissä esimerkiksi Krzysztof Kieślowskin elokuvassa *Kolme väriä: valkoinen* (*Trois couleurs. Blanc*, 1994). Puolas-

sa elokuvan katsottiinkin kuuluvan pitkälti rikoselokuvien joukkoon, koska se kierrätti rikoksen kuvauksessa samaa tematiikkaa, kuvastoa ja näyttelijöitä kuin muut aikakauden puolalaiset rikoselokuvat. Ulkomailla elokuvaa sen sijaan tulkittiin lähinnä poliittisuuden läpi. Marek Haltofin mukaan näissä tulkinnoissa elokuvan nähtiin ilmentävän ennen kaikkea Puolan ja lännen välisiä suhteita. Esimerkiksi elokuvan päähenkilön Karolin impotenssi tulkittiin Puolan ”impotenssiksi” Euroopassa. (Haltof 2004b, 135–136.)

Jonkinlaisen kulminaatiopisteen gangsterielokuvat saavuttivat Jarosław Żamojdan (s. 1960) ohjaamassa elokuvassa *Nuoret sudet* (*Młode wilki*, 1995). Siinä ei ollut enää senkään vertaa pohdiskelevaa otetta kuin Pasikowskin *Kytissä*, vaan se oli puhtaasti nuorille katsojille suunnattua viihdettä.

*Nuoret sudet* oli kuitenkin vielä rikoksen kuvaamisessa jokseenkin tosissaan. Vastareaktiona tällaisille elokuville valmistui vuonna 1997 Juliusz Machulskin ohjaama *Kiler*. Tämä puolalaisille gangsterielokuville irvaileva filmi sai yli 1 600 000 katsojaa ja synnytti samalla varsinaisen rikoskomedioiden tulvan. (Lumiere



Taulukko 6. Debyyttien määrät kokonaistuotannossa ja rikoksen määrä debyyteissä

2011.) Tämä on nähtävissä varsin selvästi taulukossa numero neljä.

Kun rikokselle oli jo tarpeeksi naurettu, tuli siitä vuosikymmenen lopulla vakavampien elokuvien aineistoa. Tätä suuntausta oli jo jossain mielessä ennakoanut Łukasz Wyleżalekin (s. 1953) vuonna 1993 ohjaama *Bileet (Balanga)*. Elokuvat kuten Krzysztof Krauzen (s. 1953) *Velka (Dług, 1999)* tai Witold Adamekin (s. 1945) *Maanantai (Poniedziałek, 1999)* toivat rikoksen arkiselle tasolle pikkurikollisten pariin. Tästä tuli sen verran yleistä, että kriitikot keksivät nimitää näitä elokuvia synkkiksiksi (*czarnuch*). Nimitys tuli siitä, että kyseiset elokuvat näyttivät nyky-Puolan varsin synkässä valossa (Janicka 2007, 11–12).

Yhdistäviä piirteitä 1990-luvun rikosta käsitteleville elokuville oli ennen kaikkea miehisten pääosien korostuminen. Piirre toisin on ollut jo perinteisesti leimallinen puolalaiselle elokuvalle ja toisaalta tämä kuuluu kiinteästi myös gangsterielokuvien konventioihin. (Stevenson 2001, 155–156, 162; Haltof 2004a, 304.) Toinen huomattava piirre oli, että varsinkin debytoivat ohjaajat käsittelivät rikosaiheita, joille oli yleisen menestyksen myötä helpompi järjestää rahoitusta.

1990-luvun lopun speaktaakkeleiden ja rikoskomedioiden jälkeen suosituiksi nousivat ennen kaikkea romanttiset komediat. Tämä vaikutti myös rikoksen määrän laskuun. Toisaalta täytyy kuitenkin todeta, että rikos näkyi vuosien 2000–2006 puolalaisissa näytelmäelokuviissa vielä varsin selvästi. Suosittuja olivat etenkin synkkikset, mutta myös rikoskomedioita ilmestyi tasaiseen tahtiin.

Nykyisin rikoksen kuvaus on pitkälti vielä edellä esitetyn kaltaista. Autenttisten tapahtumien käyttäminen elokuvien pohjana on kuitenkin jokseenkin yleisempää, kuten esimerkiksi Paweł Salan (s. 1958) ohjaamassa elokuvassa *Kissojen äiti Teresa (Matka Teresa od kotów, 2010)* tai Krzysztof Łukaszewiczin (s. 1976) esikoisohjauksessa *Lynkkaus (Lincz, 2011)*. (Matka Teresa od kotów 2012; Lincz 2012.)

Yleisellä tasolla tarkastellen voimme katsoa

nykytilanteen tiettyssä mielessä muistuttavan 1930-lukua. Silloinhan komedioiden jälkeen suosituiksi nousivat patrioottis-historialliset elokuvat. Perusta nousulle on olemassa, sillä puolalaisten elokuvien päärahoittaja *Polski Instytut Sztuki Filmowej* (Puolan elokuvataiteen instituutti) tukee historiallisten elokuvien valmistamista varsin näkyvästi. Heillä on ohjelmassaan aivan erillinen osio historiallisille filmeille (PISF 2011).

Toisaalta ainakaan vielä romanttisten komedioiden suosiossa ei ole tapahtunut sanottavaa romahdusta, melkeinpä päinvastoin. Hieman sarkastisesti voisi todeta, että pisimmän korren tässä vaiheessa vetää se, joka osaa yhdistää historiallisen elokuvan ja romanttisen komedian. Filip Bajon (s. 1947) tässä jo onnistui elokuvallaan *Neitojen valat (Śluby panieńskie, 2010)*, joka oli hieman yli miljoonalla katsojalla vuoden 2010 katsotuin puolalainen elokuva (Lumiere 2011). Saa nähdä innoittaako tämä muita tekijöitä uusiin yrityksiin.

## Rikoselokuva eri aikakausina

Puolan elokuvahistoria voidaan jakaa tuotantojärjestelmien mukaan kolmeen kauteen. Ensimmäinen on vapaa markkinatalous ilman valtion tukea 1902–1939, toinen kansallistettu elokuva 1945–1990 ja kolmas vapaa markkinatalous valtion tukemana vuodesta 1990 eteenpäin. Taulukkoa numero yksi tarkastelemalla voi nähdä, ettei tuotantojärjestelmä sinällään aiheuta rikoksen suhteen mitään automaattista reaktiota, vaan sen vaikutukset ovat havaittavissa lähinnä vain ilmiöiden taustalla. Näin ollen esimerkiksi vapaa markkinatalous ei johda automaattisesti elokuvissa esiintyvien rikosten määrän kasvuun tai kansallistettu elokuva määrän dramaattiseen laskuun.

Katsoisin tämän johtuvan pääosin siitä, että rikos on dramaattisena tekijänä sen verran tehokas, että sitä on tästä syystä hyödynnetty elokuvassa jokseenkin säännöllisesti. Lisäksi rikos elokuvassa on hyvin taipuisa elementti. Sitä on pystytty soveltamaan mitä erilaisimpiin

käyttötarkoituksiin. Keskeisiä ovat olleet etenkin seuraavat funktiot: dramaattinen, propaganda, kasvattava, jännitys, komedia ja realismi.

Artikkelin alussa esitin, että tutkimalla rikosta puolalaisessa elokuvassa saamme näkyviin ilmiöitä, joista perinteinen esteettispainotteinen elokuvahistoria on vaiennut. Seuraava hyvin yleisen tason huomio käy selville kokoamani filmografian pohjalta. Puolalaisessa elokuvassa on havaittavissa selkeä komedian ja draaman vuorottelu. Draama on pääsääntöisesti hallinnut, mutta komediolla on ollut kolme merkittävää kukoistuskautta. 1930-luvun musiikkipainotteiset komediat, 1950-luvun lopulla alkanut ja 1960-luvulla huipentunut aikalaiskomedioiden kausi ja 1990-luvun lopulla alkunsa saava rikoskomedioiden tulva, joka muuttuu pikkuhiljaa 2000-luvun kuluessa romanttisten komedioiden buumiksi. Kausista pitkäkestoisin on ollut tämä viimeisin, jonka vaikutus on nähtävissä puolalaisessa elokuvassa vielä nykyisinkin.

Mykkäelokuvan aikana rikoksen ja melodraaman yhteydet olivat varsin tiiviit. Täytyy kuitenkin muistaa, että kyseisestä aikakaudesta on hyvin hankala tehdä tyydyttäviä johtopäätöksiä säilyneen materiaalin vähyyden takia. Melodraaman ja rikoksen yhteyksiä puolalaisessa elokuvassa voimme sen sijaan tarkastella hieman paremmin 1930-luvun melodraamoista. Aikakauden melodraamoille leimallisena piirteenä voidaan pitää etenkin aikalaiskirjallisuuden filmaamista.

Kansallistetun elokuvan aikana (1945–1990) minkä tahansa ilmiön tarkastelu elokuvassa toimisi lopulta jonkinlaisena yhteiskunnallisena ilmapuntarina, koska koko elokuvan kenttä oli valtion kontrolloimaa aina tuotannosta levitykseen asti. Kuitenkin rikoksen tematiikka on siinä mielessä erityisen otollinen tutkimuksen kohde, koska se oli usein varsin arka aihe. Näin ollen vuoden 1956 jälkeinen vapaampi ilmapiiri näkyy ajankohtaisen rikostematiikan ilmaantumisenä, joka sitten 1960-luvulla olojen taas tiukentuessa muuttuu ensin komediaksi ja lopulta miliisielokuvien muodossa kasvattavaksi draamaksi. Niin ikään 1970-luvulla vapaammat

ja tiukemmat kaudet ovat nähtävissä rikostematiikan vaihteluissa. Täytyy kuitenkin muistaa, että 1970-luvulla huomattava osa rikoksen kuvausta pakeni historiallisiin elokuviin, joissa saatettiin vapaammin käsitellä arkoja aiheita olojen tiukentuessakin.

Mielenkiintoinen on myös 1980-luvulla sotatilaa seurannut vapaampi kausi, jolloin valtio alkoi suosia enemmän viihde-elokuvaa. Nämä elokuvat saivat vuosikymmenen kuluessa lisäpiirteitä piraattivideoiden kautta levinneiden etupäässä amerikkalaisten elokuvien estetiikasta. Tästä alkaneen kehityksen piirteet vain voimistuvat 1990-luvulla vapaan markkinatalouden tarjoamissa puitteissa. 1990-luvun puolalaisessa elokuvassa rikoksen tematiikka oli niin vahvasti läsnä, että kyseisen aikakauden elokuvan yleisen olemuksen ymmärtäminen ei ole mielestäni mahdollista ilman rikoksen tematiikan käsittelyä. Sama pätee osittain myös 2000-luvun ensimmäisiin vuosiin.

Toivottavasti edes jotkut edellä esitetystä ilmiöistä auttavat paremmin ymmärtämään sitä millaisessa tilanteessa Suomessakin tunnetut puolalaiset elokuvat ovat syntyneet. Esimerkiksi puolalaisen koulukunnan aikakausi (1955–1964) osui samaan aikaan komedioiden tuotannon kasvun kanssa. Wajdan tai Kawalerowiczin tuotannosta tätä ei niin selvästi näe, mutta sitä vastoin Andrzej Munkin tuotannossa koomiset sävyt tulevat vahvasti esiin esimerkiksi *Eroicasa (Eroica, 1959)* ja etenkin *Kierosilmäisessä onnessa (Zezowate szczęście, 1960)*.

Rikoksen kuvauksessa voimme toisinaan havaita myös äärimmäistä vastavirtaan kulkemista. *Herra Anatol* -sarjan ollessa suosituimmillaan Jerzy Kawalerowicz tekee *Yöjunan* (1959) ja vastaavasti 1980-luvun viihhteellistyvässä ilmapiirissä valmistuu Krzysztof Kieślowskin *Lyhytelokuva tappamisesta* (1988). Päinvas-taisiakin esimerkkejä löytyy kuten vaikkapa Kieślowskin *Kolme väriä: valkoinen* (1994), jonka rikollisuuden kuvaus on varsin pitkälti aikakauden konventioiden mukaista.

Kansainvälisesti vallitsevilla virtauksilla on myös ollut oma osansa rikoksen esiintymises-

sä. Tämän vaikutus voidaan nähdä jokaisessa aikakaudessa aina mykistä melodraamoista 2000-luvun ”synkkiksiin”. Lopulta minkään maan elokuva ei elä tyhjiössä. Tästä huolimatta ulkomaisten vaikutteiden kartoitus on tässä tutkimuksessa jäänyt jokseenkin vähälle. Niiden tarkempi selvitys edellyttäisi kuitenkin pitkälti uutta tutkimusta.

Vaikka rikos ei muodosta puolalaisessa elokuvassa erityisen merkittävää osaa kokonaisuuden kannalta, sen tarkastelu paljastaa kuitenkin kunkin aikakauden elokuvasta sellaisia piirteitä, joiden olen ainakin itse todennut auttavan myös kokonaiskuvan tarkentamisessa.

## Viitteet

- 1 Vähintään 60 minuutin kesto ei kuitenkaan koske mykkäelokuvan alkuaikoja. Noin vuodesta 1916 lähtien kokonaistuotanto on pääosin yli tunnin mittaista. (Filmy z roku 1916–2011.)
- 2 Läpinäkyvyyden takia annan tässä säilyneen kokonaistuotannon katsomisprosentit aikakausien mukaan. Mukaan on laskettu myös osittain säilyneet elokuvat. 1902–1919 – 14 %, 1920–1929 – 19 %, 1930–1939 – 20 %, 1946–1959 – 40 %, 1960–1969 – 18 %, 1970–1979 – 24 %, 1980–1989 – 16 %, 1990–1999 – 28 %, 2000–2006 – 37 %.
- 3 Debyyttien määrät ovat nähtävissä taulukosta numero kuusi.
- 4 Pitkästi 1960-luvun speaktaakkeleista vastasivat puolalaisen koulukunnan tekijät, eli Andrzej Wajda (s. 1926) *Tuhkaa* (*Popioly*, 1965), Jerzy

- Kawalerowicz *Faaraa* (*Faraon*, 1965), Wojciech J. Has (1925–2000) *Saragossan salaisuus* (*Rękopis znaleziony w Saragossie*, 1964) ja *Nukke* (*Lalka*, 1968) ja Jerzy Hoffman (s. 1932) *Herra Wolodyjowski* (*Pan Wolodyjowski*, 1968). (Haltof 2004a, 125–126, 140–148, 157–158.)
- 5 Ilmiön merkittävydestä kertoo myös se, että vuosikymmenen suurimmat kaupalliset menestykset kuuluvat kummatkin tähän joukkoon. Lapsille suunnattu Krzysztof Gradowski (s. 1943) ohjaama *Herra Kleksin akademia* (*Akademia Pana Kleksa*, 1984) keräsi 14 miljoonaa katsojaa ja vähän varttuneemmalle kansalle suunnattu Juliusz Machulskin (s.1955) *Seksimissio* (*Seksmisja*, 1984) 13 miljoonaa katsojaa. (Haltof 2004a, 206–207; LPFF 2001, 723–724; Akademia Pana Kleksa 2011.)

## Lähteet

### Kirjallisuus

- 50 lat polskiej szkoły filmowej. 7.1.2012. <http://www.polskaskolafilmowa.pl/pl/>
- Altman, Rick (2002), *Elokuva ja genre*. Tampere: Vastapaino.
- Armatys, Barbara & Armatys, Leszek (1988), *Historia filmu polskiego 1930–1939, tom II*. Red. Barbara Armatys, Leszek Armatys, Wiesław Stradomski. Warszawa: Wydawnictwa Artys-

- tyczne i Filmowe.
- Bagh, Peter von (1998), *Elokuvan historia*. Keuruu: Otava.
- Banaszkiewicz, Władysław & Witczak, Witold (1966), *Historia filmu polskiego 1895–1929, tom I*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Barańczak, Stanisław (1983), *W kręgu powieści: nadludzie w niebieskich mundurach. – Czytelnik ubezwłasnowolniony : Perswazja w masowej*



- kulturze literackiej PRL. Paris: Libella, 96–132.
- Dabert, Dobrochna (2003), *Kino moralnego niepokoju*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Gajewski, Arkadiusz (2008), *Polski film sensacyjny-kryminalny (1960–1980)*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO.
- Gębicka, Ewa (2006), *Między państwowym mecenate a rynkiem – Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Haltof, Marek (2004a), *Kino Polskie*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Haltof, Marek (2004b), *The Cinema of Krzysztof Kieślowski – Variations on Destiny and Chance*. London: Wallflower Press.
- Hovi, Kalervo (1994), *Puolan historia*. Helsinki: Otava.
- Janicka, Bożena (2007), Widzu, wróć! – *Kino* 11, 10–15.
- Janicki, Stanisław (1990), *Polskie filmy fabularne 1902–1988*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Jewsiewicki, Władysław (1966), *Polska kinematografia w okresie filmu niemego*. Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe.
- Jewsiewicki, Władysław (1967), *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego*. Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe.
- Koniczek, Ryszard (1994), Kultura filmowa, polityka repertuarowa i produkcyjna. – *Historia filmu polskiego 1968–1972, tom VI*. Red. Rafał Marszałek. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 478–509.
- LPFF = *Leksykon polskich filmów fabularnych* (2001), Pod kierunkiem Jana Słodowskiego opracował zespół pracowników Filмотeki Narodowej w Warszawie. Warszawa: Wydawnictwo Wiedza i Życie.
- Lubelski, Tadeusz (2009), *Historia kina polskiego – Twórcy, filmy konteksty*. Chorzów: Videograf II.
- Lumiere. 25.10.2011. <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php> (elokuvien katsojalukuja sisältävä tietokanta, josta tulokset on saatu kirjoittamalla ohjaajan sukunimi)
- Mruklik, Barbara (1974), Film fabularny. – *Historia filmu polskiego 1939–1956, tom III*. Red. Jerzy Toeplitz. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 144–166.
- Nummelin, Juri (2005), *Valkoinen hehku – johdatus elokuvan historiaan*. Tampere: Vastapaino.
- Ozimek, Stanisław (1980), Filmy fabularne. – *Historia filmu polskiego 1957–1961, tom IV*. Red. Jerzy Toeplitz, Helena Opoczyńska, Stanisław Ozimek. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 11–210.
- PISF Polski Instytut Sztuki Filmowej – Programy Operacyjne PISF. 25.10.2011. <http://www.pisf.pl/pl/dotacje/programy-operacyjne>
- Plaźewski, Jerzy (2001), *Historia filmu*. Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza.
- Stachówna, Grażyna (2006), My, psy, musimy trzymać się razem: „Psy”. – *Historia kina polskiego*. Red. Tadeusz Lubelski, Konrad J. Zarębski. Warszawa: Fundacja Kino, 227–229.
- Stevenson, Michael (2001), „Nie chcę mi się z tobą gadać”: konstrukcje męskości w polskim kinie po roku 1989. – *Gender – film – media*. Red. Elżbieta H. Oleksy, Elżbieta Ostrowska. Kraków: Rabid, 155–168.
- Stok, Danuta & Kieślowski, Krzysztof (2006), *Krzysztof Kieślowski – autobiografia*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Talarczyk-Gubała, Monika (2007), *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945–1989*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO.
- Thompson, Kristin & Bordwell, David (2003), *Film History – An Introduction*. Boston: McGraw-Hill.
- Tuuli, Markku (1981), *Maisema taistelun jälkeen*. Hyvinkää Kirjapaino Oy: Suomen elokuvasäätiö.
- Wajda, Katarzyna (2005), Zbrodnia i kara, zemsta i gra. Śmierć w peerelowskich kryminałach. – *Kino polskie wczoraj i dziś / Kino polskie wobec umierania i śmierci*. Red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, 95–104.
- Werner, Andrzej (1985), Film fabularny. – *Historia filmu polskiego 1962–1967, tom V*. Red. Rafał Marszałek. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 19–117.
- Werner, Mateusz (1994), Psy nienawiści. – *Arka* 51, 176–178.
- Zajiček, Edward (1992), *Poza ekranem – Kinematografia polska 1918–1991*. Warszawa: Filмотeka Narodowa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Zajiček, Edward (1997a), *Praca i film – problemy ekonomiki pracy w produkcji filmowej, tom 1*. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna dział wydawniczy.
- Zajiček, Edward (1997b), *Praca i film – problemy ekonomiki pracy w produkcji filmowej, tom 2*. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna dział wydawniczy.

## Elokuvat

- Akademia Pana Kleksa. 16.10.2011. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/12512>
- Brylanty pani Zuzy. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl>



- ki.pl/fp/index.php/121361
- Co mój mąż robi w nocy... 21.1.2012 <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/22430>
- D'Elmoro – Walka o skarby. 12.10.2011. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/22198>
- Diabeł. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/122587>
- Doktor Murek. 7.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/22601>
- Dzieje grzechu. 7.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/228>
- Dziewczęta z Nowolipiek. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/121416>
- Filmy z roku 1916. 12.10.2011. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/91916>
- Gnoje. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/126493>
- Granica. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/12578>
- Inspekcja Pana Anatola. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/122303>
- Kapelusz pana Anatola 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/122395>
- Lincz. 20.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/1226080>
- Lokis. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/121067>
- Lubię nietoperze. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/121439>
- Matka Teresa od kotów. 20.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/1224035>
- Medium. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/121296>
- Na krawędzi. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/121433>
- O dwóch takich co ukradli księżyc. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/122128>
- Pan Anatol szuka miliona. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/122321>
- Pan Samochodzik i niesamowity dwór. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/122117>
- Pan Samochodzik i praskie tajemnice. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/122762>
- Po upadku. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/123204>
- Prokurator Alicja Horn. 7.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/22417>
- Robert i Bertrand. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/22577>
- Romans Teresy Hennert. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/12599>
- Świat grozy. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/121643>
- Szatan z siódmej klasy. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/122268>
- Wileczyca. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/12281>
- Wyspa złoczyńców. 21.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/121849>
- Zero siedem głoś się. 22.1.2012. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/123488>