

Harri Kilpi

HISTORIAN MELODRAMAATTISET KUVAT

Yhteiskuntaluokkien representaatio ja *Kaukana mielettömästä Maailmasta* (1967)

Englantilaisen pukuelokuvan ja varsinkin niin sanotun perinne-elokuvan (heritage film) tutkimuksessa on harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta¹ keskitytty pitkälti 1980- ja 90-luvuilla tuotettuun materiaaliin. 1960-luvun pukuelokuva-antiin tutustumalla voidaan kuitenkin osoittaa, että suuri osa perinne-elokuvan ideologioista ja tyylillisistä strategioista oli havaittavissa lähes viisitoista vuotta *Tulivaunuja* (*Chariots of Fire*, 1981) aiemmin. Myös luokan problematiikka, stereotyyppit ja yhteydet elokuvan valmistuskontekstin yhteiskuntaan ovat jääneet vähemmälle huomiolle, siitäkin huolimatta, että sosiaalishistorian tutkimus² on nostanut esille luokkarakenteen jatkuvuuden luokattomuus-ideologian ja rakennemuutoksen (eli postmodernisaation³) tuomien murrosten lomassa. Olen pro gradu -työssäni⁴ tutkinut luokan representaatioita englantilaisessa pukuelokuvassa aikavälillä 1945-1970 ja esitän tässä artikkelissa analyysin vuonna 1967 valmistuneesta *Kaukana mielettömästä maailmasta* -elokuvasta (*Far from the Maddening Crowd*, 1967; tästä lähtien *Crowd*), erityisesti luokan näkökulmasta.

Lähden käsityksestä, että kaikki historia on nykyaikaista – ts. nykyaikaisiin todellisuuden hahmottamisen tapoihin sitoutunutta – ja muiden representaation muotojen tapaan (potentiaalisesti⁵) ideologista. Toisaalta ideologisen, toisaalta mahdollisen 'kapinallisen' (subversiivisen) aineksen paljastamiseksi tutkin ohjaaja John Schlesingerin käyttämiä representationaalisia strategioita – esimerkiksi spektaakkeli, melodraama – joita vertaan Thomas Hardyn alkuperäistekstiin. En anna kirjalliselle lähteelle etuoikeutettua asemaa, vaan käsittelen kumpaakin teosta omalakisina taideteoksina, joiden hyviä ja huonoja osuuksia arvioin niiden omista lähtökohdista käsin.⁶ Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että teosten välisestä, kumpaankin suuntaan tapahtuvasta ideologioiden vertailusta luovuttaisiin. Kiinnitän huomiota myös muihin tuotantopäätöksiin, erityisesti näyttelijävalintaan; tulen osoittamaan, kuinka

¹ Ks. Andrew Higson, *Waving the Flag. Constructing a national Cinema in Britain*. Oxford: Clarendon Press 1995, 26-8; Andrew Higson, "The Heritage Film and British Cinema". Teoksessa Andrew Higson (ed.), *Dissolving Views*. London: Cassell 1996, 236-8.

² David Cannadine, *Class in Britain*. New Haven: Yale University Press 1998; Arthur Marwick, *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the US, c. 1958- c. 1974*. Oxford: Oxford University Press 1999; Arthur Marwick, *Class: Image and Reality in Britain, France and the USA since 1930*. London: Macmillan 1990; Arthur Marwick, *British Society since 1945*. London: Penguin 1996.

³ Käytän termiä tässä lähinnä David Harveyn tarkoittamassa, erityisesti talouden

sektoreiden painopiste-siirtymien ja pääoman 'joustavan akkumulaation' mielessä. Ks. David Harvey, *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell 1990, 145-57, 174-9.

⁴ Harri Kilpi, *Classified Histories: The Representation of Class in British Costume Film 1945-70*. Pro gradu -työ, historian laitos, Helsingin yliopisto, 2001. Saatavilla myös Suomen elokuva-arkiston kirjastossa.

⁵ Vähintään tämä modifiointi olisi syytä tehdä ideologia-käsitteen selitysvaiman säilyttämiseksi. Aiheen problematiikasta, ks. Noel Carroll, *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon Press 1998, 360-76.

⁶ Imelda Whelehan, "Adaptations: The Contemporary Dilemma." Teoksessa Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (eds.), *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge 1999, 3-7. Ideologiasta ja historiasta, ks. *ibid.*, 12-4.

⁷ Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press 1992, 9, 47-8, 89-96. Ks. myös Francesco Cassetti, *Theories of Cinema 1945-1995*. Austin: University of Texas Press 1999, 277-8.

⁸ Robert Murphy, *Sixties British Cinema*. London: BFI 1992, 105-7. David Spiers, "John Schlesinger Interviewed by David Spiers". *Screen*, Vol 2:3 (Summer 1970), 17.

⁹ Rank ja ABPC, jotka hallitsivat myös esitysbisnestä, pitkitivät suosittujen elokuvien esitystä lippulaivateattereissa ja maksimoivat näin voittonsa. Toisaalta pienemmät ketjut ja

merkittävästi Julie Christien – ja tämän tähtikuvan – valinta päärooliin vaikuttaa elokuvan luokka- ja genderdiskurssien rakentumiseen. Yhtymäkohdat aikakauden sosiaalishistorialliseen kontekstiin joudun jättämään tilanpuutteen vuoksi vähäisiksi; syvempi sosiaalisen taustan kartoitus löytyy gradustani. Etualalle nousevat sanoma- ja aikakauslehdissä ilmestyneet arvostelut sekä elokuvasta lehdistökirjojen muodossa jaettu promootiomateriaali, joita käsittelen elokuvan tulkintaa ohjaavina diskursiivisina muodostelmina; tässä suhteessa työni sivuaa Janet Staigerin ajatuksia historiallis-materialistisesta vastaanoton tutkimuksesta.⁷ Aluksi luon katsauksen englantilaisen elokuvateollisuuden ja -taiteen yleiseen kehitykseen 1960-luvulla, ja näihin puitteisiin asetan ohjaaja John Schlesingerin *Crowdia* edeltävän tuotannon ennen kuin siirryn varsinaiseen analyysiin.

Englantilainen elokuvateollisuus 1960-luvun puolivälissä

Television jatkuva voittokulku ja kroonisesti pienenevä elokuvayleisö muodostivat elokuvateollisuuden merkittävimmät ongelmat 1960-luvun puolivälissä. Vuosien 1960-5 välillä elokuvateattereiden määrä oli pudonnut kolmanneksen ja katsojamäärät lähes 40 prosenttia. Vuoden 1955 jälkeen televisiolupien määrä oli puolestaan kolminkertaistunut. Vaikka brittiläinen elokuvateollisuus oli rakentunut vertikaalisti integroiduksi duopoliksi, Rank ja ABPC eivät kyenneet kontrolloimaan elokuvien elinkaarta tarpeellisella tehokkuudella. Lisäksi vanhakantaiset näkemykset siitä, minkälaisia elokuvia markkinoille tarvittiin, olivat edelleen voimassa.⁸

Väliaikainen ja lopulta petollinen lääke tilanteeseen löytyi amerikkalaisesta rahoituksesta, joka vuonna 1965 ylsi 15 miljoonaan puntaan ja saavutti huippunsa vuonna 1969 31,1 miljoonalla. Britanniaan kohdistuneen ulkomaisen kiinnostuksen takana oli monia käytännöllisiä syitä. Ensinnäkin, *barring-järjestelmä*⁹ varmisti esitykset siinä määrin, että perusmenot tulivat katetuiksi. Toiseksi, työvoiman hinta oli pienempi kuin Hollywoodissa. Kolmanneksi, Eady-veroa, joka oli alunperin suunniteltu suojaamaan kotimaista elokuvaa,¹⁰ voitiin käyttää hyväksi myös amerikkalaisrahoitteisten elokuvien teossa. Neljänneksi, brittiläisen näyttelijätyön, ohjauksen ja teknologisten alojen taito ja lahjakkuudet olivat kovassa huudossa.¹¹ Kun menestys oli kerran alkanut, loppua ei tuntunut näkyvän. Esimerkiksi United Artists, joka oli tehnyt pioneerityön *Tom Jonesin* (1963) rahoittajana, ilmoitti ennätysvoitoista vuonna 1965, jolloin *Kultasormi* (*Goldfinger*) tuotti suuremmat nettotulot kuin kaksi aikaisempaa Bond-elokuvaa yhteensä.¹²

Elokuvatyylien kehityksestä

Elokuvatutkijoiden keskuudessa vallitsee löyhä konsensus siitä, kuinka 1960-luvun aikana elokuvatarinat, tyylit ja aiheet siirtyivät provinssista etelään ja Lontooseen, (sosiaalisesta) realismista fantasiaan, Beatlesin, Bondin, Hammerin, Svengaavan Lontoon ja sunnuntailehden väriliitteiden "värikkäästi sepitettyihin unimaailmoinhin."¹³ Sarah Street luettelee 42 vuosikymmenen kassamenestystä, joista vain viisi on selkeästi realistisiksi luokiteltavia filmejä.¹⁴ Yhteiskuntaluokkien näkökulmasta painotus siirtyi työväenluokasta ja sen elinoloista ja –ympäristöistä keskiluokkaisemmiksi katsottaviin aiheisiin

ja ympäristöihin. Trendi näkyi myös muissa taiteissa, kuten esimerkiksi teatterissa, jossa ”suuttumuksesta” ja lad-sympatioistaan tunnetut kirjailijat ”muuttuivat keskiluokkaisiksi kolmannen näytelmän aikoihin.”¹⁵

Taide, jossa oli sosiologista terää – esimerkiksi kirjailija Nell Dunn ja ohjaajat Ken Loach ja Toney Garnett – tuotettiin pääasiassa televisiolle, mutta se säilyi kuitenkin melko marginaalisena. Lindsay Anderson, Free Cineman veteraani, teki *Miehen hinta* -elokuvasta (*This Sporting Life*, 1963) armottoman työväenluokkaisen maskuliinisuuden analyysin, mutta joutui leimatuksi viimeiseksi uuden aallon ohjaajaksi filmin epäonnistuttua taloudellisesti. Myös hän siirtyi keski- ja yläluokkaisiin aiheisiin; vuonna 1968 yhteiskunnan epäkohtien metaforat oli haettava yksityisestä koulusta (*public schools*). On todennäköistä, että Andersonin *Jos... (If...)* (1968) menestyi pikemmin nuorekkuuden, seksin ja murrosikäisen väkivallan kuvausten ansiosta kuin syvällisten valtarakenteiden analyysien, brechttiläisten vieraannuttamiskeinojen ja anarkististen taisteluhuutojen ansiosta, vaikka niistä ei varmasti ollut häittävä ottaen huomioon valmistumisvuoden tapahtumat.¹⁶

Myös historiallinen elokuva ja pukuelokuva joutuivat muuttamaan. Suezin kriisin jälkeinen kyyninen ja kriittinen ilmapiiri, CND-mielenosoitukset ja Vietnamin sotaa vastustavat mielenilmaukset laajensivat sodan ja sotahistorian kuvauksen mahdollisuuksia. Elokuvadiskurssi oli yksi monista, joihin muutokset esimerkiksi auktoriteettien, isänmaan ja valtion *epistemessä* vaikuttivat ja joissa uudet ilmaisun keinot ja alueet hyväksyttiin valideina tapoina tuottaa tosia väitteitä sodasta, historiasta ja valtiosta. Ensiksi muutos näkyi vanhanaikaisten speaktaakkeliien hylkäämisinä. Esimerkiksi yläluokkaisen sotilaskastin rohkeus ja rehtiys, joita *Queen's Guards* -elokuva (1961) ylisti, tuomittiin useissa arvosteluissa, joista eräässä huomautettiin, että ”enemmistö nykyään pitää aristokratiaa epätodellisen menneisyyden humoristisena jäänteinä.”¹⁷ Näiden sijaan ilmestyi uudenlainen, kriittisempi ja pessimistisempi kuva armeijasta ja sodasta. Joseph Loseyn *Kuningas ja isänmaa* (*King and Country*, 1964) ulotti luokka-analyysin ensimmäisen maailmansodan juoksuhautoihin ja nosti esiin puutteet, brutaaliudet ja sosiaaliset ennakkoluulot, jotka vinoutuivat kenttäoikeuden toimintaa.

Pukudraaman puolella speaktaakkelitraditio jatkui. *Arabian Lawrence* (*Lawrence of Arabia*, 1962) ja *Tom Jonesin* oscar-koristeista linjaa jatkoi Kunnian mies (*A Man for All Seasons* 1966), Thomas Moresta kertova elokuva, joka oli täynnä nokkelaa dialogia ja Tudor-aristokratian loistoa ja josta tuli vuosikymmenen menestynein pukuelokuva.¹⁸ Oli kyseessä sitten historiallinen tai fiktiivinen kertomus, historiallisen ja pukuelokuvan statusta pönkittivät edelleen kirjallisuussovittukset kuten *Lordi Jim* (*Lord Jim*, 1965) ja *Crowd* sekä Hammer-yhtiön elokuvat, jotka 1960-luvun puoliväliin mennessä yleisesti yhdistettiin historiallisiin miljöihin.¹⁹

John Schlesinger

John Schlesinger (s. 1926) aloitti ohjaajanuransa lyhytelokuvilla, mutta koska menestystä ei syntynyt, hän siirtyi televisioon BBC:n palvelukseen. Vittorio De Sicalta ja muilta neo-realisteilta vaikutteita saaneena hän erikoistui tuottamaan dokumentteja *Tonight*- ja *Monitor*-ohjelmille ja kehitti uuden, tiedustelevan ja empaattisen lähestymistavan, joka erosi selvästi holhoavasta griersonilaisesta, esimerkiksi Edgar Ansteyn *Housing Problems* -dokumenttia

teatterit menettivät tuloja ja ”taiteellisen” elokuvien levittäminen säilyi vaikeana.

¹⁰ Eady-verona nostettiin tietty osuus lipputuloista, jotka kerättiin rahastoon, josta puolestaan jaettiin avustuksia Englannissa toimiville tuottajille suhteessa aikaisempaan menestykseen. Ks. Sarah Street: *British National Cinema*. London: Routledge 1997, 16-7.

¹¹ Murphy, *Sixties*, 112-4, 257; Alexander Walker, *Hollywood England. The British Film Industry in the Sixties*. London: Michael Joseph Ltd 1974, 287.

¹² Walker, *Hollywood England*, 288.

¹³ Roy Armes: *A Critical History of British Cinema*. London: Martin Secker & Warburg, 1979, 249.

¹⁴ Street: *British National Cinema*, 83-4.

¹⁵ Näihin kuuluivat mm. sellaiset vaikutusvaltaiset hämmöt kuten John Osborne, Arnold Wesker, Harold Pinter, Edward Bond ja John Arden. Martin Priestman, ”A Critical Stage: Drama in the 1960s”. Teoksessa Bart Moore-Gilbert and John Seed (eds.), *Cultural Revolution? The Challenge of the Arts in the 1960s*, London: Routledge 1992, 130.

¹⁶ Anthony Aldgate & Jeffrey Richards: *Best of British. Cinema and Society from 1930 to the Present*. London: I.B. Tauris 1999, 204-8, 214.

¹⁷ Quentin Crewe sit. Murphy, *Sixties*, 96.

¹⁸ Murphy, *Sixties*, 269. Vuonna 1966 elokuva palkittiin kuudella oscarilla, ml. paras elokuva.

¹⁹ Sue Harper, ”The Scent of Distant Blood: Hammer Films and History”. Teoksessa Tony Barta (ed.), *Screening the Past. Film and Representation of History*, London: Praeger

1998, 113-5; Peter Hutchings, *Hammer and Beyond. The British Horror Film*. Manchester: Manchester University Press 1993, 130.

²⁰ Phillips, John Schlesinger, 27-32.

²¹ Jonathan Hacker & David Price, *Take 10. Contemporary British Film Directors*. Oxford: Calrendon Press 1991, 390; Walker, *Hollywood England*, 118-9.

²² Ibid., 167.

²³ Armes, *A Critical History*, 246.

²⁴ John Schlesinger, "Blessed Isle or Fool's Paradise". *Films & Filming*, Vol 9:8 (May 1963), 8.

(1935) määrittäneestä tyylistä. Kehitys huipentui *Terminukseen* (1961), joka on dokumentti Waterloon rautatieaseman elämästä ihmishylkiöineen ja itkevine lapsineen.²⁰

Tämä eetos oli sukua Free Cinemalle ja Uudelle Aallolle, jotka 1960-luvun vaihteessa nauttivat huippuhetkiään. Vaikka Schlesingerillä ei ollut Vihaisten Nuorten Miesten ambitiesiä tai Karel Reiszin, Lindsay Andersonin ja Tony Richardsonin sosiologisia intressejä, hänen kokemuksensa dokumenttien teosta sopi hyvin Stan Barstow'n romaanin *Sellaista rakkautta* (*A Kind of Loving*) filmaamiseen. Elokuva, joka kuvattiin paikan päällä ja käyttäen osittain amatöörinäyttelijöitä, osoittautui aikaisempia uuden aallon elokuvia säyseämmäksi, mutta löysi omaperäisen tavan kuvata tavallisia ihmisiä, heidän kyllästymistään, turhautumistaan, katkeroitumistaan ja viime kädessä hyödyttömiä kapinayrityksiään. Näistä piirteistä tuli pessimismin, epäonnistumisen ja kompromissien ohella Schlesingerin elokuvien kantavia teemoja. *A Kind of Loving* (1962) menestyi kohtalaisesti ja vakiinnutti Schlesingerin maineen pystyvänä ohjaajana ja ensimmäisenä, joka "valmistui" ohjaajaksi television kautta.²¹

Hänen seuraava kokopitkensä *Uneksija Billy* (*Billy Liar!*, 1963) pohjautui myös kirjaan, tällä kertaa Keith Waterhousen näytelmään. Keskittyen bradfordilaisen valkokaalustyöläisen Billyn todellisiin ja kuvitteellisiin maailmoihin elokuva ilmentää – autenttisista tiili-ja-laasti-maisemista huolimatta – liikettä sosiaalisesta yksilölliseen, realismista ajoittaiseen surrealismiin sekä provinssista Lontooseen: Billyn tyttöystävä Liz (Julie Christie) on lähössä pääkaupunkiin ja pyytää Billyä mukaan. Tämä epäilee liian kauan – tyypillinen, schlesingeriläinen, inhimillinen epäonnistuminen – ja Alexander Walkerin tulkinnan mukaisesti "Julie Christien muassa brittielokuva matkustaa junalla etelään."²² Sanalla sanoen, *Billy Liar!* indikoi samankaltaisia narratiivien ja tyylien siirtymiä kuin samana vuonna valmistunut *Tom Jones* pukudraaman puolella.

Yleisesti ottaen negatiivisessa arviossaan Roy Armes väittää Schlesingerin "uran kertovan taipumuksesta sopeutua kunkin hetken muoteihin, mitä on vaikea sovittaa yhteen hänen suuren ohjaajan maineensa kanssa."²³ Jätän lukijan arvioitavaksi onko "muotienvastaisuus" suuren ohjaajan välttämätön ehto; mielenkiintoisempaa on, että Schlesingerin työt todella vaikuttavat seuraavan melko tarkasti kuusikymmenluvun trendien vaihtelua, mikä tekee ne erittäin kiinnostaviksi kontekstuaalisesta näkökulmasta katsottuna. Kahden kirjallisuussovituksen jälkeen hän suree brittiläisen elokuvan tilaa:

Lähestulkoon jokainen Britanniassa tehty elokuva perustuu lainatulle idealle, jollekin, joka on ollut menestyksekkäs jossain toisessa mediassa... Aina joutuu kohtaamaan esteen, jonka muodostaa uskollisuuden pakko jonkun toisen alkuperäistä ajatusta kohtaan, ellei itse ole käsikirjoittaja. Näyttää siltä, että kykenemme vain harvoin tuottamaan idean täysin elokuvan ehdoilla, mikä on masentava ajatus.

Tämän jälkeen hän kuvaa tulevaisuuden projektiaan:

Sekä Joseph Janni [tuottaja] että minä yritämme tällä hetkellä työstää omaperäistä ideaa filmiä varten, mutta se on pitkä, hidas prosessi, sillä on vaikeaa aloittaa tyhjästä – olemme niin tottuneita tekemään niin.²⁴

Tämä on viittaus heidän seuraavaan elokuvaansa *Kultaseni* (*Darling*,

1965), jonka lopullisen käsikirjoituksen teki Frederic Raphael. Julie Christie ylsi läpilyöntisuoritukseen Dianan roolissa tässä kuuluisassa ja hyvin menestyksekkäässä elokuvassa ja nousi ajan ikonien joukkoon: uusi, moderni, vapautunut nainen, joka vaihtaa miehiä mielensä mukaan – ja joutuu mak-samaa siitä. Pалаan *Kultaseni*-elokuvaan myöhemmin. Tämän ajankuva-filmin jälkeen Schlesinger tuntui jälleen aistivan muutoksen:

Kun päivä toisensa jälkeen, kela kelan perään kohtasimme kyseenalaisen elämän jota nämä ihmiset [*Kultaseni*-elokuvan hahmot] viettivät, tuumimme: ”Eikö olisi aika palata johonkin romanttisempaan ja johonkin toiseen aikaan, jolloin ihmiset olivat niskaan asti napitettuja?”

Vastaus oli Thomas Hardyn (1840-1928) klassikon *Far from the Madding Crowd* (1874, ei suom.) sovitus. Kirjailijaksi kouluttautuneen muurarin romaaneissa näkyy toisaalta englantilaisen maalaiselämän katoaminen teollistumisen jaloissa, toisaalta gender- ja luokkarajoja rikkova, aikanaan skandaalimaiseksi katsottu ihmiskuvaus, josta paistaa myös pessimismi: luonnonvoimien määräämää kohtaloa on lähestulkoon mahdotonta välttää. *Crowd* oli toinen romaani, joka sijoittui Hardyn Lounais-Englannin alueelle kehittämään, osittain kuvitteelliseen Wessexiin. Erityisesti maalauksellisten ja antikvaaristen piirteidensä ansiosta romaani liittyi sulavasti samaan aikaan nousseeseen nostalgiaan, viktoriaanaa ja uskansasanomaisuutta kohtaan tunnettuun mielenkiintoon ja retromuotien uuteen tulemiseen. Tendenssi näkyy myös Schlesingerin ajatuksissa:

Mielestämme oli korkea aika poistua Svengaavasta Lontoosta ja katsoa näitä todella kauniita ihmisiä – näitä ihmisiä, jotka istuivat piirissä laulujaan laulellen, [syöden] sadonkorjuupäivällisiään ja jotka hyväksyivät sen mitä elämä heille antoi.²⁵

Kuin kaikuna tälle ajatuksen juoksulle *Daily Express* päätti *Crowdin* arvostelun seuraavasti: ”Nostalgia näyttää minusta olevan tuloillaan. Toivotan sen avosylin tervetulleeksi.”²⁶

Vaikka Schlesinger valitsi aiheita, jotka eivät olleet suoranaisesti sosiaalisia tai poliittisia ja vaikka hänen lähestymistapansa korosti henkilöiden ja tilanteiden yksilöllisiä ja essentialistisia ominaisuuksia, hänen elokuviensa kulttuurinen, sosiaalinen ja historiallinen merkitys ankkuroituu siihen tosi-seikkaan, että ne olivat toisaalta läheisesti sidoksissa valmistumisaikansa kulttuurisiin preferensseihin ja että niissä toisaalta esiintyi näyttelijöitä, jotka yleisö hyvin tunsi muista konteksteista. Nämä kontekstit ja preferenssit tunkeutuvat jatkuvasti elokuvien – myös ensisilmäyksellä kaukaiselta tuntuvan *Crowdin* – sisältöön, vaikuttaen niiden vastaanottoon, ideologiaan ja tulkin-taan.

Luokan representaatio ja *Far from the Madding Crowd*

Luokka ja topografia, speaktaakkeli ja yksilö

Elokuvan miljööt ja fyysiset elementit voidaan jakaa neljään alueeseen: kaupunkimaisema, kartano (the country house), maanviljelymaisemat sekä luonto vähiten muokatussa muodossaan. Jotkut näistä alueista kytkeytyvät luokkaan suoraan, jotkut tuottavat ideologiansa luokan poissaolon kautta.

²⁵ Spiers, ”Interview”, 10

²⁶ *Daily Express*
17.10.1967, 5.

²⁷ Tarinan synopsis löytyy tekstin lopusta, krediittien yhteydestä.

²⁸ Kuuluisimmat lomakohteet - Bourne-moath, Eastbourne, Torquay, Brighton - olivat kaikki etelärannikolla. Nämä olivat nimenomaan keski- luokan suosimia kaupunkia, työväen lomakohteet olivat teollisissa pohjoisissa, kuten Blackpool ja Skegness. Martin Pugh, *State and Society. British Political and Social history 1870-1992*. London: Edward Arnold 1994, 68-9; Iain Chambers, *Popular Culture. Metropolitan Experience*. London: Methuen 1986, 33.

²⁹ Amy Sargeant, "Making and selling heritage culture: style and authenticity in historical fictions on film and television". Teoksessa Justine Ashby and Andrew Higson (eds.), *British Cinema, Past and Present*. London: Routledge 2000, 304-5.

³⁰ Paul Greenhalgh, "Morris after Morris", Teoksessa Linda Parry (ed.), *William Morris*. New York: Harry N. Adams Inc. Publishers 1996, 363-5. Hänen taiteensa oli vuonna 1952 voimakkaasti esillä fin-de-siecle - teemanäyttelyssä, joka johti viktoriaanisten gallerioiden perustamiseen Victoria and Albert -museossa 60-luvulla - jälleen oire nostalgialta ja retromuodista. Ks. Clive Wainwright, "Morris in Context". Teoksessa Linda Parry (ed.), *William Morris*. New York: Harry N. Adams Inc. Publishers 1996, 353.

Kaupunki- ja kylämaisemat ja julkiset rakennukset eivät näyttele suurta osaa elokuvassa, joka keskittyy maalaiselämään.²⁷ Huolimatta kohtausten lyhydestä Weatherbury ja Casterbridge ehtivät kuitenkin tulla kuvatuiksi paikkoina, joita määrittelee selkeä ja jäykkä luokkarakenne. Gabrielin kaupunkikokemus tiivistyy työmarkkinoiden raa'aksi todellisuudeksi, jossa työnantajien ja työttömien väliset erot virittyvät niin aksenttien ja vaatetuksen kuin itsevarmojen ja alamaisten katseiden muodostamisissa kontrasteissa. Muuten kaupunkinäkyimiä hallitsee köyhä, mutta iloluontoinen maalaisproletariaatti, joka kuvaukseltaan muistuttaa Pieter Brueghelin ja William Hogarthin talonpoikia. Kun Troy ja Bathsheba lähtevät romanttiselle karkumatkalleen, heidän kohteensa on (tosielämän) Weymouth. Elokuvassa kaupunkiepisode näytetään, kun taas Hardy antoi sankarittarensa kertoa tapahtumista jälkeensä haluten tällä korostaa tapahtuman abstraktia, henkistä puolta. Schlesinger kuvaa Weymouthin arkkityypiseksi merenrannan lomakaupungiksi, jota jo viktoriaaninen keskiluokka suosi.²⁸ Tähän luokkaan kuuluvat asusteet ja tavat sekä silmäänpiistävä tarkennuksen syvyysuuntainen siirto Troysta ja Bathshebasta etualalla seisovaan vanhempaan pariskuntaan eivät pönkitä ainoastaan päähenkilöiden tunteellisia siteitä vaan myös heidän yhteistä sosiaalista asemaansa, keskiluokkaa. Palaan vielä myöhemmin tämän kameratyön muihin tulkintoihin.

Toisenlainen kameratyö puolestaan yhdistää arkkitehtuurin, luokan ja moraalin. Pitkä, hidas tiltaus laskeutuu alas raunioitunutta muuria tarkentuakseen Troyn ja muutaman muun (aksenttien mukaan keski- tai yläluokkaiseen) hahmoon, jotka lyövät vetoa kukkotappelusta. Rauniot heijastavat häpeää ja salailua, joka yhdistetään uhkapelin paheeseen, ja se puolestaan liitetään perinteisesti rikkaisiin ja yläluokkaan. Kameran sijainti ja alaspäin suuntautuva liike muodostavat moraalisesti ylemmydentuntoisen aseman ja kutsuvat katsojan samastumaan siihen. Kohtauksen käsitteellinen lasti ei siis sisällä vain Troyn toiminnan paheksuntaa vaan myös häneen ja muihin vedonlyöjiin liittyvän stigmaattisen luokkaleiman.

1980- ja 90-luvun elokuvissa tutuksi tulleella tavalla²⁹ kartano on voimakkaasti läsnä kautta *Crowdin*. Vaikka Everdenein talo ei olekaan suurellinen yrjönaikainen aristokraattilinna, kantaa se useita vankan aseman ja varallisuuden merkkejä: kolme kerrosta, kolme risaliittia ja kahdeksan savupiippua virittävät maalaiskeskiluokan arkkitehtuurin mittasuhteet. Tätä luokkaviestiä vahvistaa sisustus, jonka huipentaa vaatimaton, mutta koristeellinen arts and crafts -tyyli. Erityisesti lasimaalaukset ja monimutkaisesti kaiverretut ikkunan puitteet muistuttavat William Morrisin töitä. Hänen tyyliensä ja filosofiansa kiehtoivat Viktorian ja Edwardin ajan englantilaisia "Wanhan Englannin" ilmapiirillään, joka oli täysin vastakohtainen nopeasti muuttuvalle modernille maailmalle.³⁰ Morris ja muut viktoriaanien edustajat herätettiin uudelleen henkiin 60-luvun jälkipuolen nostalgia-aallon aikaan osana yritystä paeta maailmaa, joka oli hyvää vauhti kulkemassa kohti taloudellisesti ja sosiaalisesti epävarmempaa postmodernia aikaa. Robert Hewisonin mukaan lisääntynyt kiinnostus ja kaipaus kartanoa kohtaan heijastaa ajalle ominaista pettymyksen tunnetta ja kovenevaa todellisuutta. Vain harvat saattoivat vetäytyä esi-isien koteihin tai Quinlan Terryn suunnittelemiin uusklassisiin kartanoihin;³¹ useimmilla asunto-ongelmat syvenivät, kun tyytymättömyys systeemirakentamisen uusiin jersalemeihin kasvoi kaiken aikaa, kulminoituakseen Ronan Pointin onnettomuuteen vuonna 1968.³²

Kartanosta tekevät tärkeän siihen liitetyt ja mytisoidut arvot. Hewison lukee näihin arvoihin esimerkiksi hierarkian tajun ja jämerän individualismin omistajien osalta ja sosiaaliselle järjestykselle alistumisen ja kunnioituksen osoittamisen niiden osalta, jotka palvelevat ja kannattavat tätä järjestelmää ja siihen sijoittuvia omistajia.³³ Juuri nämä ominaisuudet löytyvät Boldwoodin asunnosta. Elokuvan lehdistökirjan mukaan hän on ”kartanon herra,”³⁴ jonka materiaaliset indeksit yleisö huomasi helposti: ”Ja jos hänen suurenmoisesti sisustetusta talostaan voi jotain päätellä, Boldwood on varakas.”³⁵

Jalopuinen, mahdollisesti mahonkinen takka klassisine alluusioneen ja raskaat hopea-aterimet ovat virheettömiä ikonisia merkkejä, mutta myös omistajan persoonan indeksejä, jotka merkitsevät jämerää, mutta kylmää individualismia. Tämä omaisuus ei houkuttele katsojaa samastumiseen tai muodin jäljittelyyn kuten Bathsheba Everdenen talo. Kuitenkin molemmat talot representoivat vaurautta, joka on välttämätön edellytys niiden omistajien vapaa-ajalle ja romanttisille seikkailuille ja kivuille, joihin nuikemmissa oloissa elävillä ei ollut mahdollisuutta. Hardy, jonka tapaan kuului ylittää sovinnaisina pidettyjä luokka- ja moraalirajoja,³⁶ kiteytti yllä kuvatun varallisuuseron dialogissa, jossa palvelija Liddy sanoo Batsheballle:

”That’s wicked of you – to wish to be worse off than you are.”

”No it isn’t. I have never been free from trouble since I have lived here, and this party is likely to bring me more. Now fetch my black silk dress and see how it fits upon me.”³⁷

Sama sisältö on sijoitettu elokuvaan implisiittisemmin, osaksi kuvausta, jossa kartanon vihjataan olevan luonnollinen ympäristö romanttisiin seikkailuihin kykeneville. Tätä luontoon vetoavaa, ahistoriallista oletusta tukee kaikkien muiden asumismuotojen representaatioiden puuttuminen.

Gabrielin vankkurit, jotka ensi näkemältä näyttäisivät vaihtoehtoiselta asumismuodolta, voidaan tulkita osaksi myyttisen pastoraalin ”ilahduttavia maalaismaisemia,” jotka ”rytmittävät henkilökohtaisia draamoja.”³⁸ Hardyn muka-sankarilliset alluusioidet ja ajoittainen anti-pastoralismi ovat kenties liian hienovaraisia mielekkäästi sovitettaviksi,³⁹ mutta tämän myönnytyksen jälkeenkin Schlesingerin maalaiselämän ja maanviljelyn kuvaus idealisoituu myyttiseksi folkloreksi. Vaikka Bathsheba ja Boldwood nähdään pariin otteeseen tekemässä työtä, suurimmaksi osaksi he johtavat renkiensä (’hands’) toimintaa. ”Olemme olleet onnekkaita,” Gabriel sanoo pelastettuaan lampaat. Bathsheba vastaa: ”Ei, minä olen ollut onnekas,” mikä viittaa kahteen, mutta ei toisiaan poissulkevaan tulkintaan: hän on onnekas, koska hänellä on Gabriel, tai hän on onnekas omistajana, koska hän kerää voiton. Kummassakin tapauksessa konnotaatiot yhdistävät lauseen ja tilan Bathsheban luokkasemaan maanomistajana ja työnantajana.

Hardyn näkemys luonnosta kesyttämättömänä voimana puuttuu suurimmasta osasta elokuvaa, jossa vertauskuvalliset ja symboliset funktiot karsiutuvat useimmista luonnon kuvauksista, jolloin kyseiset kohtaukset pelkistyvät spektaakkeleiksi, itseisarvokkiksi maisemiksi. Tämä näkyy lehdistöarvosteluissa, jotka ylistävät maisemakuvausta ’häikäiseväksi’, ’lumoavaksi’, ’tyrmääväksi’, ’kauniiksi’, ’hämmästyttäväksi’, sekä ’paratiisiksi ilman sähkötolppia’⁴⁰ *Sun* tarjoaa tiivistetyimmän esityksen:

Wessex... [esitetään] ajoittain henkeäsalpaavia tunteita herättävinä kuvasarjoina ihmisistä ja eläimistä luonnon keskellä, kukkuloiden tinkimättömissä puitteissa, merimaisemissa ja mukavilla maatiloilla.⁴¹

³¹ Robert Hewison, *The Heritage Industry. Britain in the Climate of Decline*. London: Methuen 1987, 71, 74-6.

³² Kansanedustaja Barbara Castle viittasi modernistisiin asutusratkaisuihin ”mahdollisuutena rakentaa uusi Jerusalem.” Vuonna 1968 Ronan Point, itälonoolainen kerrasto sortui osittain kaasuräjähdyksen johdosta. Onnettomuudessa kuoli 33 ihmistä. Marwick, *British Society, 174-181*; Rapahel Samuel *Theatres of Memory. Volume 1: Past and Present in Contemporary Culture*. London: Verso 1999, 67.

³³ Hewison, *Heritage Industry*, 53.

³⁴ *Far from the Madding Crowd*, The Medium Pressbook, BFI National Library Collections.

³⁵ *Sunday Express* 24.7.1967, 24.

³⁶ Morgan, Rosemarie: ”Introduction”. Teoksessa Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd*. London: Penguin, 1996, xix.

³⁷ Hardy, *Far from the Madding Crowd*, 314.

³⁸ Patrick Gibbs, *Daily Telegraph* 20 Oct 1967, 14.

³⁹ Morgan, ”Introduction”, xviii-ix.

⁴⁰ Viimeinen fraasi, joka viittaa Hardyn modernisaation ja teknologian vastaiseen asenteeseen, kuuluu alkuperäisessä muodossaan: ”...like Paradise after the expulsion of the pylons...” Alexander Walker, ”What’s a swinging 1967 girl doing in Hardy’s Dorset?” *Evening Standard*, 19.10.1967, 10

⁴¹ Sun 17.10.1967, 4.

⁴² Ks. Christian Metz'in suuri syntagmaatiikka, joka on selostettu esimerkiksi teoksessa James Monaco, *How to Read a Film. Movies, Media, Multimedia*. Oxford: Oxford University Press 2000, 220-224.

⁴³ *Sight & Sound* Winter 1967/8, 39.

⁴⁴ Andrew Higson, "Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the 'Kitchen Sink' Film". Teoksessa Andrew Higson (ed.), *Dissolving Views*. London: Cassell 1996, 140-3, 148-9. Higsonin kohde on uusi aalto, mutta hänen kehittelemänsä speктаakkelin idea on sovellettavissa myös pukudraamaan.

⁴⁵ Samuel, *Theatres of Memory*, 145, 171.

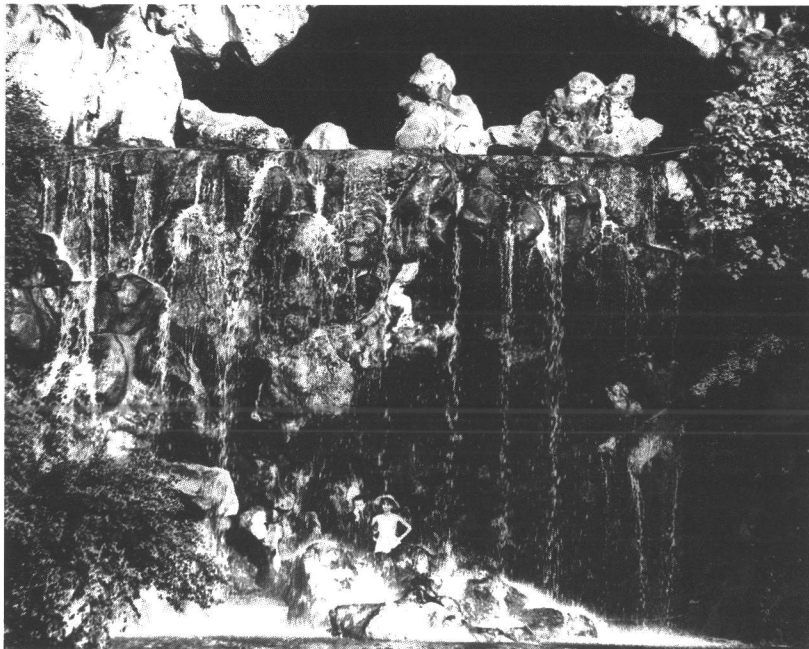
⁴⁶ *Far from the Madding Crowd*, The Small Pressbook, BFI National Library Collections.

⁴⁷ Roland Barthes, *Mythologies*. London: Paladin Books 1986, 138-43.

⁴⁸ John Cawelti, "The Evolution in Social Melodrama". Teoksessa Marcia Landy (ed.), *Imitations of Life. A Reader in Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press 1991, 40-1.

⁴⁹ Noël Carroll, "The Moral Ecology of Melodrama: The Family Plot and *Magnificent Obsession*". Teoksessa Landy (ed.), *Imitations of Life*, 188.

⁵⁰ Hardy, *Far from the Madding Crowd*, 265-6.



Maisema speктаakkelinä. Kuva: SEA.

Nicholas Roegin kameratyö 70mm:n filmikoolla saa oikeutetut kiitokset speктаakkelimaisemista, joista ensimmäinen nähdään alkutekstien aikana, kun majesteettinen kamera panoroi 360 astetta mereltä kallioille ja nummimaisille kedoille. Hitaat panoroinnit ja tilitaukset, staattiset ja tilavat laajat yleiskuvat sekä sulkeissyntagmat⁴² ovat peruskielioppi, jolla "Hardyn maa... elokuvan todellinen subjekti" tuodaan näkyviin ja jolla "korostetaan tarinan arkadista luonnetta."⁴³ Useimmiten kameratyö ja mise-en-scène eivät tuo esiin Hardyn näkemystä luonnosta pelottavana ja armottoman välinpitämättömänä, eivätkä sen enempää luontoon ladattuja, hahmoja peilaavia vertauskuvia. Sen sijaan elokuvan rakenteeseen kuuluu joukko hämmentävän kauniita, mutta vain vähän narratiivista lisäarvoa antavia kohtauksia. Maisemista tulee itseisarvottomasti kiehtovia, visuaalisia nautintoja, speктаakkeleita. Estetisoiva käsittely "estää pääsyn sosiaaliselle ja historialliselle" ja joissain tapauksissa jopa narratiiviselle tasolle ja palauttaa kohtaukset eräänlaiseksi kulttuuriseksi turismiksi⁴⁴ – elokuvalliseksi paralleeliksi suositaan samaan aikaan kasvattaneille "heritage"-luontopoluille.⁴⁵

Ylä- ja keskiluokan merkit ja 'luonnollinen järjestys'

Lehdistökirja tarjoaa arkkityyppisen esimerkin yrityksestä rajoittaa ja ohjata elokuvan vastaanottoon kytkeytyviä kriittisiä diskursseja. Yhtenä huomion kohteena on maisemakuvauksesta vedettävien johtopäätösten ohjaaminen tiettyyn suuntaan:

Maisema on kaunis, mutta myös alakuloinen ja pelottava. Hardyn luonto – jota Dorset tehokkaasti kuvastaa – ei ole hyväntahtoinen. Se ei ole pahantahtoinen. Se on yksinkertaisesti välinpitämätön. Elämällä ei ole sille mitään merkitystä ja ihmiselo on sille vain yksi elämänmuoto.⁴⁶

Tämä pitää paikkansa romaanin, mutta ei niinkään elokuvan kohdalla. Kuten olen osoittanut, maisemat tapaavat olla speaktaakkeleita. Pari kohtausta kuitenkin yltyä lehdistökirjassa kuvatun kaltaiseen tehoon. Eräissä laajoissa yleiskuviissa ihmiset kuten Bathsheba ja Gabriel tuntuvat hukkuvan ympäröivän luonnon suuruuteen ja alistuvan sen kohtaloja määräävälle vallalle. Boldwoodin yöllinen vaellus pitkin kuun valaisemaa harjua luo feedback-yhteyden hahmon ja tämän ympäristön välille: toisaalta henkilön tunnetila heijastuu luonnosta, toisaalta luonnon kielteisyys ja kolkkous ohjaavat ja ennakoivat henkilön kohtaloa. Boldwoodin henkilökohtainen ja sosiaalinen historia, mukaan luettuna sen hierarkkiset aspektit, saa toissijaisen aseman ja tulee Boldwoodin muun hahmon ohessa naturalisoiduksi myyttille tyypillisellä tavalla.⁴⁷

Katso myös ss. 8-9, 33, 175, 181, 209.

⁵¹ Rita Costabile, "Hardy in Soft Focus". Teoksessa Micahel Klein & Gillian Pyker (eds.), *The English Novel and the Movies*. New York: Frederick Urger Publishing Co. 1981, 156-9, 162.

⁵² *Far from the Madding Crowd*, The Small Pressbook, BFI National Library Collections.

Kirjallisuuden melodramaattisessa traditiossa tämän kaltainen myytinteko liittyy uskonnollisen moralismin laskuun ihmistoimijoiden perusdeterminoijana ja populaarin yhteiskuntateorian ja "uuden luonnon determinismin" nousuun toiminnan ohjaajana.⁴⁸ Elokuvatutkimuksessa saman tyyppisen rakenteen on paikantanut Noël Carroll, joka on nimittänyt sen "melodraaman moraaliseksi ekologiaksi." Analysoidessaan Douglas Sirkin elokuvaa *Lääkärin omatunto* (*Magnificent Obsession*, 1954) hän osoittaa, että se rakentaa "näkökulman, josta moraalialia käsitellään osana maailmankaikkeuden perusrakennetta"⁴⁹ – johtopäätös, jota voidaan soveltaa "Hardyn maahan", myyttiseen Dorsetiin ja Wessexiin. Esimerkiksi löydettyään Fannyn ja tämän Troyn kanssa saaman aviottoman lapsen ruumisarkusta Bathsheba nukkuu seuraavan yön soisessa metsässä, jota Hardy kuvailee äärimmäisen negatiivisin termein korostaakseen sankarittaren tuntemaa kauhua, inhoa, pettymystä ja yksinäisyyttä.⁵⁰ Elokuvasa aurinko paistaa tavalliseen lehtoon, jossa ei näy jälkeäkään kadotetusta viattomuudesta eikä illuusioista ja Hardyn pastoraalin tummasta, kyynisestä puolesta. Rita Costabile, joka lähestyy elokuvaa kirjallisesta näkökulmasta, huomauttaa, että Schlesingerin versiosta puuttuvat Hardyn diegesikselle tärkeät moraalisen ekologian metaforat.⁵¹ Myyttikritiikin näkökulmasta katsottuna tällainen moite voisi ensi näkemältä tuntua positiiviselta ominaisuudelta: tarina, hahmot ja ideologiat eivät ole täysin sidottuja ympäristöihinsä; ne eivät siis ole *läpikotaisin* naturalisoituja.

Kaiken kaikkiaan elokuva kuitenkin esittää vanhan sosiaalisen järjestyksen – ja samalla myös tiukemman luokkarakenteen – nostalgisessa ja eksplisiittisen suopeassa valossa. Katkelma lehdistökirjasta, joka korostaa tätä tendenssiä, kannattaa siterata kokonaisuudessaan:

Yhteiskuntajärjestys oli staattinen. Kukaan ei kuvitellut nousevansa sen aseman yläpuolelle, jonka oletti Johdatuksen hänelle säättäneen. Maanviljelijät olivat aina olleet maanviljelijöitä ja odottivat vastaisuudessaakin olevansa maanviljelijöitä. Mallastajan [maltster] vanha isoisä oli ollut mallastaja ja odotti pojanpoikansa olevan mallastaja hänen jälkeensä. Kaikki tämä on vierasta modernille elämälle ja sen "sairaalloselle kiireelle ja pirstaleisille tavoitteille," kun taas romaani ja elokuva kiinnittävät huomion vanhan sosiaalisen järjestyksen hyveisiin. Näissä nöyryissä elämissä oli turvallisuutta, joka on meille nykyään tuntematon. Täällä Wessexissä näemme Länsimaisen ihmisen viimeistä kertaa luonnon erottamattomana osana, yhtä lailla maaperän hedelmänä kuin vilja tai kuin sieni, joka tuhoaa viljan.⁵²

Tässä luonnon determinismi ("luonnon erottamaton osa") liitetään yhteiskunnallisesti konservatiiviseen ideologiaan, joka on puettu nostalgiseen

⁵³ *Morning Star*
21.10.1967, 3.

⁵⁴ Cawelti, "The
Evolution of Social
Melodrama", 41.

⁵⁵ Hardy, *Far from the
Madding Crowd*, 144-8.



Boldwood (Peter
Finch): ilkeä
kapitalisti. Kuva: SEA.

kehotukseen ("vanhan sosiaalisen järjestyksen hyveet"). Ankarimman luennan mukaan kehotukseen sisältyvä väite on suoranainen valhe; esimerkiksi elokuvassa kuvatut työmarkkinat, joissa harvalukuinen työnantajien ja omistajien luokka kontrastoituu voimattoman oloiseen työläisluokkaan, ovat kaukana kaikesta, mitä voisi kutsua turvallisuudeksi työllistymisen suhteen. Silti useat lehtiarvostelut hyväksyivät tämän väitteen ja tuottivat sen uudelleen, eräässä tapauksessa lähes kirjaimellisesti.⁵³ Edelleen, "nöyrät elämät" kuuluvat elokuvan neljälle päähenkilölle, joiden materiaallinen hyvinvointi on edellä jo osoitettu. Heidän elämänsä ja erityisesti käyttöksensä liittyy monin sитеin lehdistökirjassa mainittuun sosiaaliseen järjestykseen.

Boldwoodia luonnehtivat ominaisuudet – räätälöidyt vaatteet, silinteri, kävelykeppi, hienostunut aksentti, hevosen käyttö – rakentavat hänestä sosiaalisesti korkea-arvoisimman henkilön. Vain häntä puhutellaan herraksi (sir), mikä luo hänen ympärilleen korostuneen luokkatietoisuuden ilmapiirin. Periaatteessa hän edustaa myöhäis-viktoriaanista "dekantin aristokraatin" versiota, "ilkeää kapitalistia,"⁵⁴ joka yrittää vietellä ja jopa ostaa Bathsheban. Hänessä on kuitenkin aikaisemmasta stereotyypistä periytyviä anakronistisia sävyjä, jotka näkyvät erityisen selvästi hänen idealistisessa ja lopulta goottilaisen pakkomielleisessä romanttisuudessaan. Suhteessa muihin hahmoihin hänen luokkaidentiteettinsä on liian absoluuttinen ja jäykkä ja vaatii kersantti Troyn vastapainokseen.

Sekä romaanissa että elokuvassa Frank Troy kantaa merkkejä keskiluokkaisesta koulutuksesta, joka useimmiten näkyy kaunopuheisuutena ja nokkeluutena viettelytilanteissa.⁵⁵ Muuten hänessä ilmenee sosiaalisesti löyhän, ulkopuolisen, vaeltajan piirteitä, jotka helposti yhdistetään liikkuvaan armeijaelämään. Ominaisuuksia korostetaan esittämällä Troy kirkkaissa väreissä ja



Troy (Terence Stamp) ja Bathsheba (Julie Christie).
Kuva: SEA.

⁵⁶ Marwick, *The Sixties*, 474-5; Walker, *Hollywood England*, 159.

⁵⁷ Kirjailija Angela Carter kirjoitti 'Kuusikytluvun tyylistä' vuonna 1967: "Tämän päivän vaatteet näyttävät joskus keinotekoisilta ja kummallisilta; joka tapauksessa, äskettäin vapautuneen nuorison häkellyttävä dandyismi paljastaa eräänlaisen kiitävän entropian logiikan. Muunneltavuus on voimansa tunnossa." Sit. Hanif Kureishi & Jon Savage, *Faber Book of Pop*. London: Faber & Faber 1995, 316.

⁵⁸ *Far from the Madding Crowd*, The Small Pressbook, BFI National Library Collections.

usein yöllä. Hänen hahmonsä muistuttaa Tom Jonesia ja tämän vaiheita, nyt vain ulkopuolisen tulo ja siitä syntyvä häiriö nähdään yhteisön näkökulmasta. Troyn sosiaalista liikkuvuutta ja luokattomuutta vain vahvistaa osaa esittävä Terence Stamp. Tässä yhteydessä on palattava *Crowdin* konteksteihin ja todettava, että vaikka englantilaisen elokuvan luokkaparadigma painotti keskiluokan näkökulmaa, ei työväenluokka kadonnut täysin. Osa siitä säilyi työväenluokkamuodiksi (working-class *chic*) muuntautuneena, jonka ominaisuuksia olivat rentous, viileä välinpitämättömyys, kynnisyys ja maskuliinisuus. Tämä muoti sai kenties parhaimmat ilmauksensa *Alfiessa* tai 007:n arkisemmassa vastineessa Harry Palmerissa (esimerkiksi *Salaisen agentin kansio*, *The Ipcress File*, 1965). Kumpaakin esitti Michael Caine, alias Maurice Micklewhite, joka oli, monen muun 60-luvun miehähden tavoin, kotoisin työväenluokkaisista oloista.⁵⁶ Luokkaleima sekoittui siten henkilökohtaiseen imagoon ja elämäntyyliin, ei niinkään taloudellisiin realiteetteihin. Se osa elokuvatarjonnasta, joka säilytti "sosiaalisen realismin" tai "päivän polttavuuden" nimilaput, oli itse asiassa suurimmaksi osaksi katsausta metropolin tapoihin, muoteihin ja elämäntyyliin, joista kaikista oli tulossa kulutusvalintoja ja jotka olivat kasvavassa määrin keskenään vaihdettavia ja yhä nopeammin kierrätettyjä.⁵⁷

Terence Stamp, yksi svengaavan Lontoon kuuluisimmista ja kuvatuimmista kasvoista, oli myös yllä kuvatun elämäntyylin ruumiillistuma. Työväenluokkainen Stamp oli noussut Stepney Greenistä, East Endistä West Endin Mayfairiin elokuvarooliensa ansiosta; "todiste" luokattomuudesta, jota lehdistökirja mielellään hyödynsi:

Cockney-kakara, joka nyt asuu kuuluisuuksien seurassa, kaveeraa rikkaimpien kanssa ja hylkää enemmän filmejä kuin hyväksyy niitä, näytteli viimeksi Julie Christien kanssa *Far from the Madding Crowdissa*, joka filmattiin ei-svengaavassa Dorsetin kreivikunnassa Lounais-Englannissa.⁵⁸

Ero Troyn ja Stampin yhtä poikkeuksellisten hahmojen ja toisaalta 1870-luvun ja 1960-luvun välillä hämärtyy ja muuttaa parit keskenään vaihdettaviksi: toisaalta staattinen luokkatausta jää sosiaalisen liikkuvuuden ikonin

⁵⁹ Hardy, *Far from the Madding Crowd*, loppuviite 1, ss 354-5; loppuviite 3, s. 358.

⁶⁰ *Variety*, 27.9.1967.

⁶¹ Thomas Gray, "Elegy Written in a Country Churchyard". Teoksessa Edward Leeson (ed.) *The New Golden Treasury of English Verse*. London: Papermac 1994, 246.

⁶² Phillips, John Schlesinger, 50, 82.

⁶³ *Daily Telegraph* 20.10.1967, 14.

⁶⁴ *Daily Mail* 17.10.1967, 14.

⁶⁵ *Sight & Sound Winter 1967/668*, 39.

varjoon, toisaalta svengaava yhteiskunta ylevöitetään armeijan maskuliinisilla koodistoilla. Stampin valitseminen Troyn ja Peter Finchin valitseminen Boldwoodin rooliin tekee hahmojen taistelusta sukupolvien välisen (Finch oli 23 vuotta Stampia vanhempi) ja myös kahden keskiluokkatyyppin välisen: liberaali-boheemi Troy vastaan pidättyvämpi yrittäjähenkinen Boldwood. Kenties elokuvan kaupalliseksi haitaksi Troysa ruumiillistuva 60-luvulle tyypillinen mies-*pin up* eliminoidaan melodraaman ekologian mukaisesti: Troy on liian selvästi Boldwoodin antiteesi, minkä johdosta he nujertavat toinen toisensa.

Gabriel Oak (Alan Bates) aloittaa itsenäisenä lammaspaimenena, mutta joutuu onnettomuuden seurauksena palkolliseksi Everdenen tilalle. Kuten *Tilaa huipulla* -elokuvassa (*Room at the Top*, 1958), työväenluokkainen kiipeää ylöspäin sekä taitojensa avulla että kosiskelemalla keskiluokkaista naista. Karkea viktoriaaninen pastoraali yhtyy työväenluokka-chiciin, sosiaaliseen liikkuvuuteen ja menestykseen, jotka olivat tuttuja trendejä 60-luvulta ja Batesin omalta uralta. Toisin kuin *Tilaa huipulla* -elokuvan Joe Lampton Gabriel ei käytä hyväksi emäntänsä heikkoja hetkiä vaan stoalaisesti hyväksyy 'darcyn' aseman houkuttelevampien 'wickhamien' varjossa. Gabrielin alamaisuus ja vakaa rakkaus palkitaan kun Bathsheba viimein suostuu menemään hänen kanssaan naimisiin – lopputulos, joka oli luultavasti kirjoitettu jo parin raamatullisiin nimiin.⁵⁹ Elokuva loppuu melko onnellisissa tunnelmissa ja on itse asiassa lähempänä Austenia tai Fieldingiä kuin Hardyn pessimismisiä tai muiden Schlesingerin elokuvien – esimerkiksi *Kultaseni* – katkeria kompromisseja. Vanhakantaisessa rakkaus voittaa kaiken – ratkaisussa on kuitenkin mielenkiintoista epätavallinen roolien vaihto. Siinä missä Sophie Western joutui odottamaan Tom Jonesin paluuta, joutuu Gabriel odottamaan Bathsheban seikkailujen päättymistä. (Käsittelen tähän ratkaisuun liittyviä gender- ja luokkamerkityksiä tuonnempana.) Yllä käsiteltyjä poikkeamia lukuun ottamatta voidaan *Variety*n tapaan todeta, että ”kertomusta kansoittavat perusklišeille rakentuvat hahmot, jotka näyttävät lähes väistämättömän arvattavan tarinan.”⁶⁰

'Dokumentaarinen' maalauksellisuus ja työläiset

Far from the madding crowd's ignoble strife
Their sober wishes never learned to stray;
Along the cool sequestered vale of life
They kept the noiseless tenor of their ways.⁶¹

Useat arvostelut ylistivät lähes dokumentaarista, Schlesingerille tuttua ja läheistä⁶² tapaa, jolla maanviljelyskäytännöt, talonpoikaiskulttuuri ja maaseudun folklore oli kuvattu:

...ilahduttavat maalaismaisemat rytmittävät henkilökohtaisia draamoja⁶³
Wessexiläisen talonpoikaisuuden eepos... sadonkorjuujuhlineen, kansantansseineen,
lauuluineen ja viuluineen, koomisine yhtyeineen ja markkinoilla ilakointeineen.⁶⁴
Kamera zoomaa pois lampaista, jotka laiduntavat kultasänkiselällä pellolla, ja yhtäkkiä
lampaat, koirat ja paimen nähdään wordsworthiläisessä perspektiivissä.⁶⁵

”Eeppinen” ja ”wordsworthiläinen” työväenluokan kuvaus ei ole kuitenkaan

näin viatonta ja jalon yksinkertaista. Kohtaukset, joissa kuvataan heinäkuhilaita, lampaiden pesemistä, merkitsemistä ja keritsemistä, höyrypuimakoneen toimintaa, työtä ja hupia riihissä, sadonkorjuujuhlia ja markkinoita ilmenevät irrallisina raporteina siitä, ”kuinka työt tehdään” ja ”kuinka asiat toimivat ja ovat,” mikä ympäröi kuvatut tapahtumat objektiivisuuden sädekehällä. Vieläkin epäilyttävämpi on tapa jolla dokumentaarinen tyyli lainaa auktoriteettinsa myyttisemmille maalaisyhteisön kuvauksille, ja siten oikeuttaa ja leimaa myös ne luotettaviksi, ”totuudenmukaisiksi” representatioiksi.

Näiden toissijaisten, myyttisten representaatioiden tyyli – maalaisyhteisö ja –elämä – on kuitenkin hyvin erilainen kuin ensisijaisten dokumentaaristen representaatioiden. Hardy varasi raamatulliset ja klassiset alluusiot, olivatpa ne visuaalisia tai tekstuaalisia, päähenkilöilleen.⁶⁶ Johtuen osittain elokuva-mediumin luonteesta, Schlesinger joutui hakemaan alluusionsa maisema- ja genremaalauksesta. *Sight & Soundin* James Price löysi todennäköisimmät viittauskohteet:

Kyseessä on silmiinpistävän maalauskellinen elokuva, jonka viittaukset ulottuvat Hogarthista... Corot'hon ja jopa... Breugheliin: nämä alluusiot korostavat yhdessä kylvöön, lammasten pesuun ja sadonkorjuuseen liittyvien kuvien kanssa tarinan arkadista luonnetta ja luovat sekä ajattomuuden tunteen että ajan, josta kaupunkilaisyleisö on täysin irrallaan.⁶⁷

Tähän katkelmaan sisältyy monta arvokasta huomiota. Ensiksi, maalaisyhteisöä esitetään tietoisesti, taiteen koodeihin tehtyjen viittausten kautta, mikä heti asettaa kuvien luotettavuuden kyseenalaiseksi. Toiseksi, ottaen huomioon viittauksiksi valikoidun taiteen tyylin, muodostuu lopputulokseksi idyllinen, nostalginen, arkadinen pastoraali, jonka taloudellisista ja sosiaalisista ongel-

⁶⁶ Morgan, ”Introduction”, xxii-vi.

⁶⁷ *Sight & Sound Winter 1967/668*, 39.



Arkadinen pastoraali: Gabriel (Alan Bates) ja Bathsheba (Julie Christie).
Kuva: SEA

⁶⁸ *New Statesman*
20.10.1967.

⁶⁹ *Sight & Sound* Winter
1967/668, 40. Kursiivi
minun. Vrt. yllä:
analyysi speaktaakkeli-
ta.

⁷⁰ Gareth Steadman
Jones, *Languages of
Class. Studies in English
Working Class History
1832-1982*. Cam-
bridge: Cambridge
University Press 1983,
255; Harold Perkin,
*The Rise of Professional
Society. England since
1880*. London:
Routledge 1996, 510-6

⁷¹ Fordin työntekijän
lausunto, lainattu
Marwick, *Class: Image
and Reality*, 330.

mista puhdistettu onnela on räikeässä ristiriidassa esimerkiksi työmarkkina-kohtausten kanssa. Kolmanneksi, kuten bruegeliläiseen Arkadiaan tai hogarthilaiseen ”Wanhaan Iloiseen Englantiin” (Merry Olde Englande) kuuluu, maatyöläiset esitetään yhtenäisenä massana, hupaisan, patinoituneen tableau’n integroituna osana: ”Tunnelmallinen ja hyvin hauska paikallisten ja junttien kuoro tuottaa toiminnan savisen, shakespearelaisen pohjavireen.”⁶⁸

Koomisuus määrittää työläistä. Esimerkiksi Bathsheban maksaessa palkkoja, katsoja kohtaa humorististen hahmojen paraatin: Cain sai nimensä Raamattuun liittyvän tietämättömyyden ansiosta, yksi änkyttää, toinen on vaimonsa lieassa, toisaalta löytyvät jäykkäniskaiset kaksoiset, toisaalta vanha juoppo Joseph Poograss. Päivälliskohtauksen, sadonkorjuujuhlan tai sirkuskäynnin aikana tällaiset hahmot järjestetään ryhmiin ja asetelmiin, jonka kaltaisia löytyy myös edellä mainittujen taiteilijoiden maalausfolkloreista.

Poikkeus säännöstä on Fannyn tapaus, joka voidaan kuitenkin selittää myös eräänlaisena ylivedettynä dickensiläisenä kurjuusmekanismina, joka puolestaan toimii osana päähenkilöiden geometrista melodraamakonetta. Tapauksen mielenkiintoisin aspekti on Troyn uudenlainen näkemys Bathsheban vauraudesta hänen nähtyään Fannyn köyhyden. Porvarisolohuoneen kotoisa rihkama on leikattu ilmestymään välittömästi Fannyn kurjuuden jälkeen, mikä lyhyesti korostaa suhteettomia sosiaalisia kontrasteja, jotka olivat ilmeiset myös viktoriaanisella maaseudulla. Kameran subjektiivinen (Troy) käyttö kuitenkin viittaa toiseen, narratiivisesti harmonisempaan tulkintaan, jonka mukaan Troy näkee Bathsheban vaurauden vain oman syyllisyydentuntonsa lievittämisen työkaluna. Kuten sanottua, näitä kohtauksia lukuun ottamatta työväenluokka pysyy lestissään, säilyttäen ”hiljaisen elämäntilinsä” (noiseless tenor of their ways). Heidän työnsä ja asemansa jää helposti huomaamatta, koska ”tässä huolellisessa, speaktaakkelimaisessa ja poikkeuksellisen kauniissa elokuvassa huomiomme on yleensä muualla.”⁶⁹

On syytä muistaa, että samoissa lehdissä, joissa *Crowdin* nostalgiaa ja ”tunnelmallisia ja hyvin hauskoja paikallisia” kehuttiin, kirjoitettiin laajasti myös teollisuuden ja teollisuustyön suhteita riivaavista ongelmista. Mellakat poliisin ja lakkoilevien työläisten välillä Barbicanin rakennustyömaalla Lontoossa, rautateiden jatkuvat palkkakiistat ja ensimmäinen kuuluisista ahtaajien lakoista indikoivat sosiaalisia ja taloudellisia ongelmia, jotka useimmin kanavoituivat toiminnaksi ammattiliittokorporatismiin kautta.⁷⁰ Suurin osa ruumiillisesta työstä oli kaukana myyttisen Wessexin onnelasta. Liukuhihnatyö Fordin tehtailla Lutonissa oli ”maailman tylsin työ”:

Sama homma uudestaan ja uudestaan. Se ei muutu mitenkään, se kuluttaa puhki. Se rasittaa kamalasti. Se turruttaa ajattelun aivan kokonaan. Ei ole mitään tarvetta ajatella. Kyseessä on vain muodollisuus. Sitä vaan jatkaa. Sitä kestää vain rahan takia. Siitä meille maksetaan – että kestäisimme työn tylsyyttä.⁷¹

”Nostalgia nousee esiin aina ongelmallisina aikoina” on uskottava, mutta auttamattoman yleisluontoinen väittäjä. Muotoilemalla väitettä erityisemmäksi, voidaan sanoa, että vuonna 1967, ongelmien suuruuseroista johtuen, eri sosiaaliluokat olivat erilaisien etäisyyksien päässä *Crowdin* kaltaisten elokuvien konstruoimista unelmista. Yläluokka saattoi imitoida vanhoja aikoja syntymäoikeuksien ja perintöjen tai Quinlan Terryn simulacrumien kautta; yhdenlainen keskiluokka saattoi omaksua kansanomaisen muodin ja sisustusdesignin, jota *Crowd* markkinoi; toisenlainen, boheemimpi keskiluokka saattoi

samaistua Takaisin luontoon –ilmapiiriin ja sen morrislaisiin vivahteisiin. Työväenluokalla, huolimatta nousseesta elintasosta, oli useimmiten varaa vain elokuvan eskapismiin ja ”kouluttautumiseen” perinnemuseoissa; Laura Ashleyn vaatteet ja design-esineet sekä Watts & Wright -keittiöt edustivat kommodifioitua perintöä, johon vain vähemmistöllä oli varaa.⁷²

Tähti, gender ja keskiluokka

Tässä osiossa keskityn Julie Christien olemukseen *Crowdissa*, koska aikalaislehdistö kiinnitti niin paljon huomiota hänen tulkintaansa Bathshebasta. Esimerkiksi:

Kenties joku toinen näyttelijätär kuin Julie Christie – väistämättömän moderni tyyppi, joka ei alkuunkaan muistuta 1800-luvun maalaisseireeniä sen pahemmin tavoissaan kuin puheessaankaan – olisi saattanut saada jotain irti Bathshebasta...⁷³

Far from the Madding Crowd, Kultaseni-tiimin läpikotaisin tavanomainen sovitus Hardyn romaanista...⁷⁴

Oli rohkea veto käyttää kirjailija Thomas Hardyn vanhanaikaista maalaistunnelmaa aiheena Julie Christielle, tuolle ultra-modernille neidolle... Julie on äärimmäisen viehättävä, lahjakas ja voimakkaasti persoonallinen, mutta vaikuttaa hieman sopimattomalta osaan.⁷⁵

Estottomana, 1960-lukulaisena svengaavana lintusena Miss Christiellä ei ole tähän saakka ollut vertaista valkokankaalla. Mutta Hardyn vuosisadan takaisena mestarillisena sankarittarena häneltä vaaditaan paljon enemmän.⁷⁶

Kuka olisi valinnut Svengaavan Kuuskytluvun ruumiillistuman Julie Christien tämän viktoriaanisen maalaismelodraaman ylle, sievistelevän, onnetoman sankarittaren osaan?⁷⁷

Lehdistöllä oli siis vankka käsitys Christien tähtikuvasta. Mikä oli tämän käsityksen tausta? Christie oli saavuttanut suuren menestyksen ja noussut tähdeksi roolillaan *Kultaseni*-elokuvassa (1965). Fredric Raphaelin luonnosteleva tarina, joka kertoo miehiä hyväksikäyttävästä kiipijänaisesta, perustui ”urbaaniin legendaan” mallista, joka eli nopeaa elämää ja teki sitten itsemurhan. Vain muutamaa vuotta aikaisemmin ”malli” nähtiin prostituoidun synonyymina,⁷⁸ mistä johtuen Schlesingerillä ja Raphaelilla oli vaikeuksia löytää rahoitusta projektille, jota eräät pitivät ”moraalittomana” ja ”mauttomana.”⁷⁹ Trendikkäiden ympäristöjensä, ylellisten elämäntyyliensä ja löysän moraalinsa ansiosta elokuva oli sekä kassamenestys että kolminkertainen Oscar-voittaja (esimerkiksi paras käsikirjoitus ja paras naispääosa). Ajankohtaiset aiheet muovasivat teoksesta eräänlaisen *Zeitgeist*-elokuvan ja synnyttivät uuden käsitteen: ”darling-tytön.” Christine Geraghtyn mukaan positiivista uudessa naiskuvassa oli darling-tytön itsenäinen, oman tyylin ja kohtalon luominen; hän ei ollut passiivinen muodin seuraaja, vaan Christien tähtikuvan tapaan impulsiivinen, voimakas, itseensä luottava ja vapautta kaipaava; toisin sanoen ”ultra-moderni”. Muodin ja elokuvan representatioissa tämä naistyppi inflatoitui kuitenkin nopeasti ja vakiintui orjallisen matkimisen malliksi. Tuloksena syntyi elokuvia, kuten *...Kuin kissa kuumaa puuroa* (*Here We Go Round The Mulberry Bush*, 1967), joissa darling-tytöt olivat Christie-klooneja vain ulkonäöltään, mutta eivät sukupuoliasemansa ja itsenäisyytensä puolesta.⁸⁰ Lisäksi, sankarittaren katkera loppu esitettiin *Kultaseni*-elokuvassa moraalisenä oppituntina tämän epänormaaleista ja epänaïvisista tavoista.⁸¹

⁷² Perintökulttuurin kehityksestä aina 1980- ja 90-luvuille saakka, katso: Samuel, *Theatres of Memory*, 60-79; Chambers, *Popular Culture*, 45.

⁷³ *Times* 17.10.1967, 7.

⁷⁴ *Guardian* 20.10.1967, 9.

⁷⁵ *Daily Mirror*, 20.10.1967, 9.

⁷⁶ *Evening Standard* 19.10.1967, 10.

⁷⁷ *Daily Mail* 17.10.1967, 14.

⁷⁸ Marwick, *Sixties*, 417-8; Murphy, *Sixties*, 278.

⁷⁹ ”Immoral” and ”unsavoury”. Spiers, ”Interview”, 8.

⁸⁰ Christine Geraghty, ”Women and the Sixties British Cinema: The Development of the ’Darling’ Girl”. Teoksessa Robert Murphy (ed.), *British cinema book*. London: BFI 1997, 158-61. Vrt. Moya Luckett, ”Travel and mobility: femininity and national identity in Swinging London films.” Teoksessa Ashby and Higson (eds.), *British Cinema, Past and Present*, 239-41.

⁸¹ Phillips, John Schlesinger, 65. Konservatismi sisältyi jo käsikirjoitukseen, jonka teema Raphaelin mukaan oli ”naisperiaatteen tuhoutuminen.” Myöhemmin, tutustuttuaan feminismiin, Christie on kyseenlaistanut tavan, jolla hän tulkitsee sankaritarta ja tämän motiiveja. Anthony Hayward, *Julie Christie*. London: Robert Hale 2000, 51, 57.

⁸² *Far from the Madding Crowd*, The Small Pressbook, BFI National Library Collections.

⁸³ Julie Christie siteerattu *Far from the Madding Crowd*, The Medium Pressbook, BFI National Library Collections.

⁸⁴ *Ibid.* Feminismistä 60-luvun Englannissa, katso: Marwick, *Sixties*, 679-83.

⁸⁵ Samuel, *Theatres of Memory*, 321.

⁸⁶ Richard Dyer, *Stars*. London: BFI 1998, 60-4, 107-118.

⁸⁷ Hayward, *Julie Christie*, 11-21.

⁸⁸ Morgan, "Introduction", xvii-xix. Bathshebana vahvuudesta, katso: Hardy, *Far from the Madding Crowd*, 42, 69, 79, 82, 86-7, 113, 139, 179-80, 188, 268.

⁸⁹ Muihin vastaavanlaisiin diskursseihin kuuluivat mm. lapsen seksuaalisuuden pedagogisointi, lisääntymisen sosialisointi ja perversion psykiatriasointi. Katso: Michel Foucault, *Seksuaalisuuden historia*. Tampere: Gaudeamus 1998, 77-92, 100-14.

Christien tähtiarvoa, tai yleisemmin merkki-arvoa, käytettiin luonnollisesti hyväksi myös *Crowdin* markkinoinnissa. Hänen siihenastinen uransa, joka oli huipentunut *Kultaseni*-elokuvaan ja Oscariin, käydään läpi yksityiskohtaisesti, hänen kasvonsa hallitsevat mainosjulisteita ja hänen hahmonsia esittely lehdistökirjassa muotoillaan voimakkain, manipulatiivisin termein:

Ja tunteikas ja äkkipikainen Bathsheba Everdene todella on. Sekä itsepäinen ja itsekäs ja julman ajattelematon. Vielä puoliksi tyttönä, puoliksi naisena, hämmennyneenä orastavista tunteistaan, ailahdellen hallitsevasta nöyrään, komentelevasta anovaan, tasapainoisesta päälliköistä löyhäpäiseen höperöön [madcap], hän on eräs kirjallisuuden lumoaavimpia naisia. Ja kuka sopisi paremmin hänen rooliinsa kuin Julie Christie?⁸²

Toisaalta Christiestä yritetään tehdä viktoriaanisempaa, vaikkakin melko pinnallisin keinoin. Toisessa lehdistökirjassa hän sanoo (tai laitetaan sanomaan), että minihameiden tarina on "lopussa" ja että viktoriaanisesta puvusta saattaa löytyä jotain arvokasta:

"Vaatteita, joita naiset siihen aikaan käyttivät, ei ollut tarkoitettu seksikkäiksi," hän toteaa. "Mutta ne loivat tunnun naisellisesta mysteeristä, jonka minihameet tapaavat tuhota."⁸³

Korostaen juuri sitä naisellisuutta, jota Betty Friedan oli kritisoinut kirjassaan *Feminine Mystique* (suom. *Naisellisuuden harhat*, 1967; kirja oli vasta äskettäin ilmestynyt Englannissa), Christie laitetaan myymään nostalgiaa, "Kulta-ajan" ideoita ja hyödykkeitä; markkinointitempauksia, joka lehdistökirjassa älykkäästi yhdistettiin yleiseen kiinnostukseen kaikenlaista viktoriaania kohtaan.⁸⁴ Raphael Samuelin mukaan manööveri onnistui erittäin hyvin:

Laura Ashley, joka avasi ensimmäisen *boutiquensa* vuonna 1968, esitteli maitotyttö-lookin eräänlaisena vaihtoehtoisena kansallispukuna; kun taas Julie Christien ihastuttava roolisuoritus Bathshebana *Far from the Madding Crowd* elokuvaversiossa (1967) teki *broderie anglaise*stä viimeisimmän villityksen.⁸⁵

Olen pyrkinyt osoittamaan, että elokuvan suosio ja vaikutusvalta (Englannissa) johtuivat päättäjien intertekstuaalisesta voimasta.⁸⁶ Johtuen Christielle rakennetusta vahvasta roolista, myös häneen liittyvät luokka- ja sukupuoli-implikaatiot saavat ylimääräistä vipuvoimaa. Julie Christie oli kotoisin ylemmästä keskiluokasta ja vaikka hän oli esittänyt köyhää Laraa *Tohtori Zhivagossa*, hänen tähtikuvansa muodostui keskiluokkaiseksi, erityisesti svengaavan *Kultaseni*-meritokraatin⁸⁷ välittämäksi, kuten lehtiartikkelit osoittivat. Tämä sosiaalinen luokka darling-tyttö-ominaisuuksien kera sopi hyvin Hardyn proosan projisoimaan mielenlaatuun; kirjailijan suorasukainen kieli ja mieltymys perinteisten luokka- ja sukupuoliroolien ylityksiin olivat usein johtaneet kahnauksiin sensuuriviranomaisten kanssa. *Crowdin* tapauksessa ongelmaksi osoittautuivat työtä tekevän ja hallitsevan naisen, naisen halun ja aviottomien lasten siekailematon kuvaus.⁸⁸ 1800-luvun Englannissa tietyn tyyppisiä diskursseja kehittämällä ja ylläpitämällä tuotettiin säännöt oikeanlaiselle ja terveille seksuaalisuudelle. Yksi näistä diskursseista, jotka olivat suurelta osin keskiluokan luomuksia keskiluokkaa varten, oli naisen hysterisointi. Hänen haluaan, varsinkin eksplisiittisesti osoitetussa muodossa, pidettiin sairautena, mikä selittää, miksi Hardyn sankarittarien käytökseen niin usein puututtiin.⁸⁹ Tässä mielessä Hardya olisi voinut sovittaa korostaen



Far from the madding crowd,
Medium Pressbook, 1967 (British
Film Institute National Library
collections)

⁹⁰ Pam Cook, "Melodrama and the Woman's Picture." Teoksessa Landy (ed.), *Imitations of Life. A Reader in Film and Television Melodrama*, 249. ks. myös 251-3.

tekstin ajankohtaisuutta 60-luvun lopulla naisliikkeen vahvistuessa, mutta Schlesinger valitsi perinteisemmän, nostalgisen lähestymistavan.

Vaikka Julie Christie tuo elokuvaan modernin, vahvan naisen tyyppin, mukana seuraavat myös tuohon tyyppiin Dianan roolissa (*Kultaseni*) liitetyt negatiiviset assosiaatiot: naurettavuuden, lapsellisuuden ja välttämättömän romahduksen. Huolimatta itsevarmuudestaan ja epätavallisesta asemastaan viljelijänä Bathsheban hahmoon sisältyy monia perinteisen melodramaattisen naisen piirteitä. Hän voi vain muuntaa ja välittää asioita, ei muuttaa tai tuhota niitä. Hän on joiltain ominaisuuksiltaan epätavallinen, mutta suurimmaksi osaksi sopii keskiluokkaisen naisen stereotyyppiin uhrina, jonka täytyy hylätä omat tavoitteensa ja haaveensa melodraaman ekologian rautalain puristuksessa. Hänen toimintaansa ohjaavat intuitio ja tunne, mitä myös lehdistökirja merkittävän suggestiivisesti tukee.⁹⁰ Hänen täytyy luottaa Gabrielin käytännön tietotaitoon, hän ei osaa muodostaa rationaalista tai tiukkaa argumenttia Boldwoodin torjumiseksi ja hän on täysin poissa tolaltaan tavattuaan Troyn.

Paljastava katkelma koodaa Bathsheban miehisen halun passiiviseksi kohteeksi: 1. Hänen nähdään kävelevän pois Troyn luota, selvästi kiihottuneena. 2. Leikkaus hänen makuuhuoneeseensa, jonka peilissä näemme hänen kuvajaisensa, kuvitteellisen, eheän, ideaalin minän ja ideaalin naistyyppin. 3. Leikkaus lähikuvaan mehiläispesästä, joka kuhisee mehiläisiä – metafora Bathshebasta, ideaalinaisesta miesten ympäröimänä. 4. Kamera vetäytyy yleiskuvaan paljastaakseen Troyn, joka *saapuu* ja *kävelee* Bathsheban luo, joka puolestaan *seisoo paikallaan* hunajaa keräämässä.

Vaurautensa ja vakaan keskiluokkaisen asemansa ansiosta Bathsheba voi hylätä Boldwoodin kosinnan, jonka muut olisivat saattaneet ilomielin hyväksyä

⁹¹ Kirjassa Troy toteaa Boldwoodille: "But she [Bathsheba] has a will – not to say a temper, and I shall be a mere slave to her. I could do anything with poor Fanny Robbin." Hardy, *Far from the Madding Crowd*, 203.

⁹² *Sunday Express*, 22.10.1967, 24.

⁹³ *Evening News* 19.10.1967, 13. Huomaa "tuomittu intohimo" moraalisen ekologian indeksinä.

⁹⁴ Jonathon Green, *All Dressed Up. The Sixties and the Counter Culture*. London: Pimlico 1999, 320; Cate Haste, *Rules of Desire. Sex in Britain from World War I to the Present*. London: Pimlico 1994, 204-7; Eric Hopkins, *The Rise and Decline of the English Working Classes 1918-1990. A Social History*. London: Weidenfeld & Nicolson 1991, 171.

⁹⁵ *Guardian* 3.2.1967, 2

⁹⁶ "Tomorrow, do thy worst, for I have lived today."

ja jonka yleinen viktoriaaninen mielipide olisi kehottanut hyväksymään. Asemansa avulla hän voi palkata apulaisia ja renkejä ja saada näin vapaa-aikaa seikkailuilleen. Näin hänen päätymsensä katkeraan kompromissiin (romaani) tai varovaisen onnelliseen loppuun voidaan nähdä johtuvan epäsuhdasta, joka vallitsee tunteellisen, impulsiivisen naishahmon ja taloudellisten ja sosiaalisten velvollisuuksien välillä: edellinen ei kykene huolehtimaan jälkimmäisestä. Myös syyllisyys Fannyn ja tämän "puhtaan rakkauden" kuolemasta lankeaa Bathsheban itsenäisyytenä esiintyvän itsekkyyden tiliin; Troyn sovinnainen suhtautuminen Fannyyn, mikä tulee selkeästi ilmi kirjassa⁹¹ ja mikä olisi jakanut syyllisyyttä muille kuin vain Bathsheballe, on jätetty pois elokuvasta.

Kultaseni viittaili Freudiin puolihuolimattomasti ja arkipäiväisen tuntuisesti, mutta tietyt vanhat tavat ja koodit säilyivät kirjoittamattomina, alitajuisina ja tehokkaina. Vanhanaikaisia naisrepresentaatioita pönkitettiin esimerkiksi elokuvissa *Inho (Repulsion)*, 1965), *Georgy Girl* (1966) sekä Hammerin eroottissävyyisissä kauhufilmeissä. Kiinnittyen tähän trendiin ja myötäillen lehdistökirjassa annettuja "ohjeita" sanomalehtiartikkelit kirjoittivat Bathshebasta – ja eksplisiittiseen tyyliin myös naisista yleensä – alentuvaan, jopa nuhtelevaan sävyyn:

Bathsheba Everdene [on] paikallinen kaunotar ja itsekäs kiusaajanainen, joka nostattaa miesten toiveet vain sievästi murskatakseen ne heti, kun miehet kosivat.⁹²

Julie Christien Bathshebassa näkee juuri sen naisten villin piirteen, joka äkillisessä kaiken järjen ja käytännöllisyyden vastaisuudessa saa heidät seuraamaan tuomittua intohimoa hurmoksen etsintään.⁹³

1960-luvun Britanniassa keskiluokka oli se sosiaalinen kerrostuma, johon naisille tarkoitettu ehkäisy ja feminismi vaikuttivat eniten, vaikka esimerkiksi miesvaltaisten (naisen) seksuaalisuuden määritelmien tarmokkaita dekonstruktioita suoritettiin vasta 70-luvulla. Vanhoista tavoista ei päästy helposti eroon, miehet olivat usein "Pilleriä vastaan," erityisesti työväenluokassa, johon feministinen valistus oli vähiten levinnyt. Työväenluokkaisten naisten asema muuttui hitaasti, palkat pysyivät epätasa-arvoisina, työpaikka-ahdistelu jatkui huomiota herättämättä; yliopistoon kirjautuvien nuorten naisten määrä väheni pitkin 1970-lukua.⁹⁴ Darling-tytön elämäntyyli, vaikka sen rakenteellinen, melodramaattinen ja pessimistinen kohtalon ekologia sulkeistettaisiin, jäi useimmille kaukaiseksi haaveeksi, luokkataustasta riippumatta. Eräs nainen kirjoittaa *Guardianissa* julkaistussa turhautuneessa kirjeessään, kuinka sänkyä ostettaessa hänen aviomiestänsä pyydettiin hoitamaan paperityö: "Aivan kuin minun ei olisi sallittua tehdä kauppvoja ilman takaajaa vain siksi, että olen nainen."⁹⁵

Pessimistiset kohtalot puuttuivat tyystin *Crowdia* neljä vuotta aikaisemmin valmistuneesta *Tom Jonesista*. Tony Richardson lopetti Fieldingin komedian tulossa olevien häiden iloiseen odotukseen ja Tomin paluuseen omaan, alkuperäiseen yhteiskuntaluokkaansa. Sankarissa ruumiillistui 1960-luvun valloituksia tekevä ja seikkailuja kokeva miesideaali, joka aikansa hauskaa pidettyään vetäytyy vakaaseen suhteeseen epigrammaattisen lauseen kera: "Huominen, voit pistää kaikkesi peliin, sillä olen elänyt tänään."⁹⁶ Hardy taas esittää Gabrielin ja Bathsheban avioliiton katkerana ja melankolisena kompromissina jälkimmäiselle. Vihkimistoimitusta ympäröi selväsana ilon vastainen ja epäilevä ilmapiiri, jonka Joseph Poorgrass artikuloi

verratessaan Bathshebaa Jumalan vihan synneillään herättäneeseen Efraimiin.⁹⁷

Schlesinger puolestaan otti, joskin vastahakoisesti, Hardyn loppuratkaisun tyypillisenä happy endinä.⁹⁸ Hän kehitti kyllä loppuun vihjeen Bathsheban kaipauksesta: hidas zoomaus kohdistuu Troyn hänelle antamaan monimutkaiseen kellopeliin, erityisesti punatakkiseen tinasotilaaseen, joka luonnollisesti rinnastuu Troyhin. Toisaalta Schlesinger vältti elokuvan kannalta onnekaasti Hardyn syvimät ja anakronistisimmat moraaliset opetukset. Kaiken kaikkiaan tunnelma lopussa on helpottunut: Gabrielin jatkuva, vakaa ja siksi moraalisesti oikeutettu rakkaus palkitaan ja Bathsheba pelastuu ”naiselliselta” tietämättömyydeltään ja vastuuttomuudeltaan, mitä tulee maanviljelyyn ja keskiluokkaisen talouden hoitoon. Kosijoiden ja porvarillisen moraalien ekologian paine korjaa automaattisesti hänen kohtalonsa, joka oli harhautunut oman tahdon sietämättömään suuntaan. Hänelle avioliitto on taloudellinen ja emotionaalinen pakko, kun taas Tom Jonesille naimisiinmeno on vain bonus seikkailujen ja todellisen sukupuun löytämisen päätteeksi; samankaltaisista juonellisista tilanteista huolimatta hahmot ovat lähestulkoon vastakohtaiset.

Ja kuitenkin... kaikkien perinteiden ja konformistisen aviollisen sulkeuman seasta löytyy jälkiä darling-tyttö Bathsheban kapinallisesta luonteesta. Viitaten aikaisempaan ”pahaan ladyyn,” hävyttömään rajoista ja konventioista piittaamattomaan käytökseen ja ”tuomittuun intohimoon” ennen pakollista tukahduttamista, *Daily Mailin* Cecil Wilson yhdistää Christien toiseen ikoni-maineen saavuttaneeseen tähteen:

Laajalla, hitaalla ja valoisalla hymyllään ja luokkavapaalla Margaret Lockwood –aksentillaan Ms Christie päättäväisesti karistaa pois vulgääriin Chelsea-tytön imagon roolissaan maanomistajana.⁹⁹ [kursiivi minun]

Thomas Elsaesseria lainaten Pam Cook on todennut, että ”melodraaman voima on sen kyvyssä tuottaa kritiikkiä, joka kohdistuu keskiluokkaisen porvariperheen omaisuussuhteissa piilevään sortoon.”¹⁰⁰ Ajoittain *Far from the Madding Crowd* saavuttaa tämän tason. Seuraamalla tarkasti viktoriaanista alkuperäistekstiä se ei kuitenkaan täytä jatkuvan tai koherentin kritiikin määritelmää.

Johtopäätöksiä

Valmistuessaan vuonna 1967 *Crowd* joutui kilpailemaan yleisön suosiosta raskaan sarjan filmien kanssa. Elokuvateollisuuden edustuslehden *Kinematograph Weeklyn* mukaan vuoden suurimpia tulonlähteitä olivat – edelleen – David Leanin *Tohtori Zivago* (*Doctor Zhivago*, 1965; pääosassa Julie Christie) ja *The Sound of Music* (1965). Kymmenen kärkeen kuului kansainvälisiä menestyksiä kuten Miehuuskoe (*The Graduate*, 1967), Hyvät, Pahat ja Rumat (*The Good, The Bad and The Ugly*, 1967) ja *Barbarella* (1968) sekä kaksi realistista draamaa *Up the Junction* ja *Intohimoleikki* (*Poor Cow*, 1967). *Crowd* mainitaan listalla ”Other Special Presentations” *Avaruuseikkailu 2001:n* (2001: *The Space Odyssey*, 1968) yläpuolella, elokuvien *Kunnian mies* ja *Ne 600 urhoollista* (*The Charge of the Light Brigade*, 1968) rinnalla, mikä kertoo historiallisten ja pukuelokuvien jatkuvasta kysynnästä.

⁹⁷ Hardy, *Far from the Madding Crowd*, 353. Vrt. Hosea, 5:3-4, 11, *Authorized King James Version*.

⁹⁸ Ernest Bettsin haastattelu John Schlesingerin kanssa, *The Times*, 19.8.1967.

⁹⁹ *Daily Mail* 17.10.1967, 14.

¹⁰⁰ Cook, ”Melodrama and the Women’s Picture”, 249.

¹⁰¹ *Kinematograph Weekly*, 14.12.1968, 6. Crowdin ensi-ilta oli vasta lokakuun lopussa, joten sen kassamenestys arvioitiin vuoden 1968 raportissa.

¹⁰² Walker, *Hollywood England*, 362.

¹⁰³ *Far from the Madding Crowd*, Medium Pressbook, BFI National Library Collections.

¹⁰⁴ Samuel, *Theatres of Memory*, 89-92; Hewison, *Heritage Industry*, 88-91; Wainwright, *Morris in Context*, 353.

¹⁰⁵ *The Daily Cinema*, 20.10.1967, 10.

¹⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *Historian hyödystä ja häitasta elämälle*. Jyväskylä: JULPU 1999, 19-29, erityisesti 28-9.

¹⁰⁷ Priestman, *A Critical Stage*, 136.

¹⁰⁸ Fredric Jameson, "Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa". Teoksessa Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen (toim.), *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Jyväskylä: Tutkijaliitto 1989, 254.

Vain Julie Andrews ja Richard Burton pääsevät Julie Christien edelle Hit Stars –listalla.¹⁰¹ *Crowd* siis menestyi vähintäänkin tyydyttävästi kotimaisilla markkinoilla; saavutus ei toistunut USA:ssa, missä filmi tyrmättiin lähes tyystin.¹⁰²

Eräs syy *Crowdin* suosioon Englannissa täytyi olla sen ”muotitietoisuus”. Elokuvan pukujen suunnittelija Alan C. Barrett muotoili markkinointipuheensa seuraavasti:

Koska osa naisväestöstä koluaa rihkamakauppoja etsien oikeita viktoriaanisia pukuja – ja myös pukeutuu niihin – saattaa olla, että FAR FROM THE MADDING CROWD paisuttaa tämän trendin täydelliseksi iltapukumuodiksi. ”Viktoriaanalla” on aina ollut vakaa asema miesten muotimaailmassa, Barrett huomauttaa, korkealle napitetut, pitkäliepeiset takit, joita Terence Stamp ja Peter Finch käyttävät, ovat erittäin ”in” tällä hetkellä...¹⁰³

Viktoriaaniset vaatteet, morrislainen sisustus, sirkus, joka oli kuvattu samalla music hall –eetoksella kuin Beatlesin *Sergeant Pepper's Lonely Heart's Club Band* –levyn kansi, liittivät elokuvatekstin trendeihin, jotka hallitsivat sen kontekstia: Art Decon ja Art Nouveaun uudet tulemiset; erilaisten ”tuhman 90-luvun” pikkuesineiden ja tykötarpeiden kasvanut suosio; museoiden nousu sekä viktoriaanisen siiven lisääminen Victoria and Albert –museoon; kiinnostus paikallishistoriaa ja teollisuusarkeologiaa kohtaan; kiihtyvä kierrätys popmusiikin maailmassa – nämä ja monet muut muodit nostivat retroistisen trendin etualalle 1960-luvun lopulla.¹⁰⁴ Tällaisessa menneisyyteen suuntautuneessa ilmapiirissä *Crowdin* kaltaiset elokuvat ”poikkeuksetta herättivät yksinkertaiseen maalaiselämään kohdistuvan nostalgian, joka asuu epämaalaisimmankin kaupunkilaisen sydämessä.”¹⁰⁵

Tällä en halua väittää, että *Crowd* oli jotenkin ainutlaatuinen elokuva; voidaan väittää, että kaikki menneisyyteen sijoittuvat elokuvanarratiivit ovat jollain tasolla nostalgisia. *Crowdissa* nähty nostalgia on kuitenkin toisenlaista kuin Gainsborough'n melodramaattinen eskapismi tai *Tom Jonesin* (historiallisiin pukuun naamioitujen 60-lukulaisten varjoon jäänyt) ”Englannin vihreä ja miellyttävä maa.” *Crowdissa* speaktaakkeliotokset ”Hardyn maasta” sekä maalaiselämän ”töiden ja päivien” dokumentaarinen kuvaus täyttävät Schlesingerin motiivin siirtyä pois Svengaavasta Lontoosta ”johonkin romanttisempaan”. Yhdessä Hardyn synkän pessimismin kevennyksen kanssa nämä tekijät kyllästävät elokuvan nostalgialla ja vakauttavat idean ”paratiisista ilman sähkötolppia” – ja ilman sosiaalisia kiistakysymyksiä – kaiken tulkinnan lähtökohtana. Koska diegesiksen konstruoimasta historiasta puuttuu täysin sekä Nietzscheen kriittiseksi kuvaama ote¹⁰⁶ että pieninkin parodian häivähdyks, muodostuu elokuvasta aikainen esimerkki postmodernista tavasta tuottaa historiaa pastissina, ”yksinkertaisena monty-pythonmaisena pukujen valintana.”¹⁰⁷ Fredric Jamesonin koko argumentti on liian pitkä tässä selostettavaksi, mutta hänen loppupäätelmänsä riittää määrittelemään *Crowdissa* nähtävän historian piirteet:

Jos tässä [postmodernilla aikakaudella] siis on jotain realismia jäljellä, niin se 'realismi' on peräisin tuon kammitan tajuamisen aiheuttamasta järkytyksestä ja siitä hitaasta orastavasta, järkyttävästä tietoisuudesta, että olemme nyt uudessa ja omaperäisessä historiallisessa tilanteessa, tuomittuina etsimään Historiaa – joka itse jää ainaiseksi tavoittamattomiin – omien siitä värkkäämiemme pop-kuvien ja simulacrumien kautta.¹⁰⁸

Enemmän kuin aiemmat englantilaiset pukudraamat *Crowd* luottaa tähtiensä voimaan, tähtiin, joita markkinoitiin huomattavasti laajemmin kuin esimerkiksi Margaret Lockwoodia tai Robert Donatia. Ajankohtaisten, modernien aiheiden parissa nimensä luoneiden tähtien, Christien ja Stampin kautta välittyvä historia sekoittuu tiiviimmin nykyhetkeen ja korostaa menneisyyden rakentuneisuutta, pop-kuvastolle perustuvaa menneisyyden *bricolagea* ja pastissimaisuutta.

Yhdessä elokuvasta välittyvän country house -englantilaisuuden ja nostalgian kanssa tähdet tekevät elokuvasta perinne-elokuvan tavallista varhaisemman esimerkin. 1980-luvun perinne-elokuvaa määrittelevät piirteet, jotka Andrew Higson on luetteloinut, voidaan löytää jo *Crowdista*. Edellä mainittujen ominaisuuksien lisäksi *Crowd* on, perinne-elokuvien tapaan, sovitus arvovaltaisesta ja kanonisesta kirjallisesta teoksesta; se etenee hitaasti ja episodisesti; se suosii tiettyjä valikoituja maisemia, sisutustyyppisiä ja kalustuksia, pukuja ja sosiaalisia tyyppisiä.¹⁰⁹

Nämä sosiaaliset tyypit ja niihin liittyvät ideologiat eivät ole välttämättä sidoksissa oikeistolaiseen konservatismiin, koska nostalgiaa on käytetty ja käytetään hyväksi poliittisen kirjon kummassakin päässä.¹¹⁰ *Crowd*in tapaus voidaan nähdään oireena liberalisoitumista seuranneen vastareaktion alkamisesta, joka oikeiston käsissä 1970-luvulla voimistui taisteluhuudoksi viktoriaanisten arvojen palauttamisen puolesta. Elokuva esitti menneisyyden melodraamana ja asetti siten keskiluokan kyseenalaistamattomana ja ei-kontekstualisoituna keskeiseen asemaan. *Mise-en-scène* ei heijastanut henkilöiden tunteita yhtä usein tai yhtä syvästi kuin Hardyn melodramaattinen maailma; sen sallittiin usein kasvaa itseisarvoksi, spektaakkeliksi, maiseman ja ”autenttisen periodiomaisuuden, joka oli etuoikeutetun luokan omaisuutta”,¹¹¹ nostalgisoinniksi.

Vaikka *Crowd* oli Higsonin käsittelemään *Talo jalavan varjossa* -elokuvaan (*Howard's End*, 1991) verrattuna paljon maanläheisempi, olivat kummassakin elokuvassa nähtävät omistussuhteet ja suhteelliset luokkapositiot hyvin pitkälle samanlaiset. Vallan jäykkä arkkitehtuuri on läsnä sekä metaforisessa että kirjaimellisessa mielessä. Sosiaalinen asema määrää elämän koko kulun. Keskiluokasta, varsinkin sen yläosista, saattaa löytyä anomaliaita, kuten Boldwoodin pakkomielleistä romanttisuutta tai Troyn vastuuttomuutta. Taiteen diskurssien ja dokumentaaristen vinjettien kautta työväenluokka redusoidaan ”perinnenähtävyydeksi,” onnelliseksi, mutta epäluotettavaksi ”millaista elämä oli ennen vanhaan” –tyyppiseksi maalaukselliseksi representaatioksi. Roland Barthesin ja David Cannadinen osoittamalla tavalla keskiluokka esitetään objektiivisena, ilmeisenä sosiaalisena asemana, jonka mukaan kaikki muu mitataan ja jonka ulkopuolinen näyttää enemmän tai vähemmän virheelliseltä, käsittämättömältä Toiseudelta.¹¹²

Tom Jones aloitti ja *Crowd* lopetti myyttisen luokattomuuden teeman brittiläisessä pukuelokuvassa. Elokuvat pohjautuivat teksteihin, jotka tunnettiin poikkeuksellisista sosiaalisten rajojen ylityksistä, kun taas pääosiin valitut, rakennemuutoksen kourissa olevasta yhteiskunnasta poimitut tähdet tekivät niistä ajankohtaisia periodiympäristöistä huolimatta. 1960-luvun lopulla trendi alkoi kuitenkin hiipua ja kodikas melodraama antoi tilaa suurmiesten teoille, mahtailevalle, Nietzschen termein monumentaaliselle historialle, kuten voitiin todeta *Veristen kilpien* (*Alfred the Great*, 1969) ja *Cromwellin* (1970) tyyppisistä kassatappioista. Kirjallisuusadaptaatio kutistui puolestaan kohti marginaaleja ja art house -elokuvaa auterien, kuten Joseph

¹⁰⁹ Andrew Higson, "The Heritage Film", 233, 237-9. Tähtien merkityksestä perinne-elokuvassa, ks. Sargeant, "Making and selling", 306.

¹¹⁰ Hewison, *Heritage Industry*, 47.

¹¹¹ Higson, "The Heritage Film", 242.

¹¹² Cannadine, *Class in Britain*, 32, 70, 78-80, 94, 152; Barthes, *Mythologies*, 140-3, 151-2.

¹¹³ Jeremy Ridgman, 'Inside the Liberal Heartland: TV and the Popular Imagination in the 1960s' Teoksessa Bart Moore-Gilbert and John Seed (eds.), *Cultural Revolution? The Challenge of the Arts in the 1960s*, London: Routledge 1992, 144-5. Lisää esimerkkejä trendistä tarjoaa Chambers, *Popular Culture*, 91-3.

Loseyn (*Sanansaattaja, The Go-Between*), Ken Russellin (*Rakastaviaisia, Women in Love; Musiikin rakastajia, Music Lovers; Nuori messias, Savage Messiah*) ja Stanley Kubrickin (*Barry Lyndon*) elokuvissa. Televisio otti pukudraaman 1970- ja 80-luvulla haltuunsa voimalla ja tuotti arvovaltaisia historiallisia ja kirjallisia sarjoja, jotka saavuttivat sekä yleisön että kriitikoiden suosion. Monille sarjoille kuten *Forsteyn taru (The Forsyte Saga)* ja *Mennyt maailma (Brideshead Revisited)* oli tyypillistä pikemminkin glamorisoida kuin kritisoida Viktorian, Edvardin ja sotien välistä aikaa. Varsinkin *Kahden kerroksen väkeä (Upstairs, Downstairs)* keskittyi rakentamaan pitkän ja voimakkaan tarinan vanhojen aikojen sosiaalisten varmuuksien kadottamisen ja kaipuun ympärille.¹¹³ Tämän television suorittaman ”välitystyön” myöhäisempään päähän puolestaan sitoutuu 1980-luvun perinne-elokuvien sarja, joka tyylillisesti ja ideologisesti tavallaan jo alkoi *Far from the Madding Crowdista*, mutta joutui horrostilaan 70-luvulla elokuvateollisuutta riivanneiden taloudellisten vaikeuksia johdosta.

Kaukana mielettömästä maailmasta (*Far from the Madding Crowd*, 1967)

Pituus: 168 min

Sensuuriluokitus: U

Värijärjestelmä: Technicolor/scope

Tuotantoyhtiöt: Appia, Vic Films

Levittäjä: Warner-Pathe

Ohjaus: John Schlesinger

Tuottaja: Joseph Janni

Käsikirjoitus: Frederic Raphael Thomas Hardy samannimisestä romaanista

Kuvaus: Nicholas Roeg

Musiikki: Richard Rodney Bennett

Leikkaus: Malcolm Cooke

Casting: Miriam Brickman

Lavastus: Peter James

Puvut: Alan Barrett

Pääosissa:

Julie Christie (Bathsheba Everdene)

Alan Bates (Gabriel Oak)

Terence Stamp (Kersantti Frank Troy)

Peter Finch (Boldwood)

Prunella Ransome (Fanny Robin)

Synopsis:

Omaisuuksensa menettänyt lammaspaimen Gabriel (G) päätyy onnekkaan sattuman kautta naisfarmari Bathsheba Everdenen (B) tilalle töihin ja rakastuu naiseen heti ensi silmäyksellä. B:tä piirittää kuitenkin varakas Boldwood (Bo). B ei tunne rakastavansa kosijaa, mutta ei myöskään anna tälle selvää vastausta. Ratsuväkiosaston mukana kylään saapuu kersantti Troy (T), johon B tulisesti rakastuu. G ja varsinkin Bo seuraavat mustasukkaisina vierestä, kun T ja B karkaavat ja laiminlyövät maatilan hoitoa. Rakastavaisten onni murtuu, kun käy ilmi, että T:n aikaisempi rakastettu Fanny Robin on kuollut köyhyyteen yhdessä aviottoman lapsen kanssa. B murtuu ja T ui suruissaan merelle, ja hänen luullaan kuolleen. B suostuu allapäin Bo:n kosintaan. Myöhemmin T kuitenkin palaa kiertävän sirkuksen mukana ja B:n rakkaus sytyy jälleen. Tätä Bo ei kestä ja hän ampuu juhliin saapuvan T:n. T kuolee, B joutuu vankilaan ja G huomaa tilaisuutensa tulleen. Tarina päättyy tyytyväisen G:n ja lannistuneen oloisen B:n häihin.