

Mikko Winberg

RIKHARD III PAHUUDEN RUUMIILLISTUMANA JA PAHUUDEN ESITTÄMISEN TRADITIO

¹ Myyteistä ks. Lauri Honko, *Uskontotieteen näkökulmia*. Juva: WSOY 1981, 111-113; ja Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*. New York: Basic Books 1963, 206-230.

² Nigel Balchin, *The Anatomy of Villainy*. London: Collins 1950, 230-231.

³ William Shakespeare, *Rikhard III (Richard III [1593?])*. Suomentanut Matti Rossi. Helsinki: Tammi 1968.

Pahuuden ongelma

Myyttiset hahmot ja tarinat ovat tärkeitä yhteisön koossapysymisen, sisäisen maailman hallitsemisen ja ulkoisen todellisuuden ymmärtämisen kannalta. Yhteisöä eheyttävän ja vallitsevaa kulttuuria legitimoivan puolen lisäksi niissä nousee esiin myös kysymys pahuudesta ja sen ilmenemisestä yhteisössä, sillä pahuus muodostaa uhan yhteisölle siitä itsestään ja sen sisältä käsin.¹ Erään vastauksen pahuuden ja sen tunnistamisen ongelmaan antoi brittiläinen kirjailija Nigel Balchin teoksessaan *Anatomy of Villainy* (1950). Vahvasti psykologiseen tarkasteluun taipuvainen Balchin käyttää historiaa ja sen tarjoamia tunnettuja esimerkkitapauksia hyväkseen ja ottaa kohteekseen 13 historian nimeämää konnaa, pahuuden arkkityyppejä. Hänen mukaansa konna on ennen kaikkea julma ja valheellinen. Tämä on täysin häikäilemätön, itsekäs ja säälimätön henkilö, joka on valmis tekemään ja polkemaan jalkoihinsa kenet tahansa saavuttaakseen päämääränsä.² Konnuus on siten paitsi jotakin hyvin yksilöllistä ja persoonallista myös samalla jotain, joka rikkoo yhteisön arvo- ja moraalikäsitteitä vastaan.

Pahuus ja konnahahmot kuitenkin myös viehättävät. Tämä näkyy mm. erilaisten patologisten sarjamurhaajien suosiossa elokuvamaailmassa. Kyse ei kuitenkaan ole vain nykyajan ilmiöstä, sillä pahuuden viehätysvoima on pidemmät, vahvasti teatteritraditioon kiinnittyvät juurensa. Yksi vuosisatoja yleisöään koskelleista ja sen valloittaneista teatterimaailman konnista onkin myös yksi Balchinin mainitsemista historian suurista konnista: Englannin kuningas Rikhard III (hallitsi 1483-1485), joka on hahmona tullut parhaiten tunnetuksi William Shakespearen *Rikhard III* -näytelmästä³ (*Richard III*, kirjoitettu luultavasti v. 1593). Tästä Shakespearen kuvaamasta äärimmäisen

vallanhimoisesta, juonittelevasta ja kyttyräselkäisestä murhaajasta on tullut historian, maailmantaiteen ja lopulta myös elokuvan tunnetuimpia konnahahmoja, myyttinen hahmo, johon palataan yhä uudestaan populaariviihteessä ja joka samalla toimii usean konnahahmon esikuvana.⁴

Nykypäivänä voidaan audiovisuaalisen kulttuurin katsoa olevan merkittäväällä tavalla vastuussa näitten myyttien levittämisestä ja samoin myös populaarista historiatietoisuudesta.⁵ Hyvänä esimerkkinä elokuvan tehosta voi mainita vuonna 1956 Yhdysvaltain televisiossa esitetyn Laurence Olivierin *Richard III* -elokuvan (*Richard III*, UK 1955), sillä se sai tällä yhdellä kertaa enemmän katsojia kuin näytelmä koko neljäsataavuotisen esityshistoriansa aikana yhteensä.⁶ Usin elokuvaversio on puolestaan Richard Eyren Royal National Theatre of Great Britainille tekemään teatterisovitukseen (1990) perustuva Richard Loncrainen ohjaama *Richard III* vuodelta 1995, jossa pääroolia esittää Sir Ian McKellen.

Richard III -elokuvat voidaankin nähdä osana pahuuden traditionaalista esittämistä. Seuraavassa on tarkastelun kohteena Richard Loncrainen *Richard III* -elokuva. Tämä uudempi brittiläinen tulkinta antaa mahdollisuuden tarkastella pahuuden ongelmaa yhteisön ja tässä tapauksessa kansakunnan sisäisenä ongelmana, miten kansakunta tarkastelee nykyisyyttään ja siinä vallitsevaa pahuutta menneisyyden esimerkkejä ja tarinoita hyväksi käyttäen. Toisin sanoen, miten populaari fiktio käy dialogia oman nykyisyytensä kanssa menneisyyden avulla.⁸ Rikhardin populaari ja pahuuden inkarnaatioksi hyväksyty hahmo antaa samalla mahdollisuuden tarkastella yleisempiä kysymyksiä pahuudesta, sen luonteesta ja ilmenemisestä.

Toiseksi Loncrainen elokuva ja sen esittämät tulkinnat voidaan nähdä historiantkirjoituksena, osana historiografista jatkumoa ja perinteisen myyttisen, kansallisesti tärkeän tarinan jatkajana. Tällöin sen voidaan katsoa jatkavan Shakespearen oman ajan humanistisen historiantkirjoituksen perinnettä, jonka mukaan historialla on erityisesti opetustehtävä: se tarjoaa esimerkkien varaston, josta voidaan oppia.⁹ Näin myös tarkastelun kohteeksi nousevat humanistisen perinteen mukaisesti kysymykset siitä, mitä paha tekee, miten pahan voisi tunnistaa jo ennakoita, ettei se tapahtuisi uudestaan ja mitä pahalle lopulta tapahtuu? Myös Robert A. Rosenstonen mukaan historiallisen elokuvan perinteeseen kuuluu, että sillä on jokin moraalinen viesti takanaan, joka yksinkertaisimmin on se, miten hyvä voittaa pahan.¹⁰ Näin tarkastelun kohteena on paitsi se, miksi juuri Rikhard III on koettu pahuuden inkarnaatioksi ja miten tuo pahuus ilmenee Loncrainen elokuvassa, myös yleisempi kysymys pahuudesta moraliteettina, klassisena opetustarinana, jossa menneisyyden hyväksikäytöllä on keskeinen merkitys.

Pahan perinne – eli kun tradition konna valloitti valkokankaan

Historiallinen Rikhard III liittyy Englannissa 1400-luvun lopussa käytyyn Yorkin ja Lancasterin sukujen väliseen valtataisteluun. Tämä ruusujen sotana tunnettu sisällissota päättyi Rikhardin kuolemaan ja uuden walesilaisyntyisen ja lähes koko elämänsä Ranskassa maanpaossa viettäneen Henry Tudorin (myöhemmin Henrik VII) valtaannousuun Bosworthin kentällä elokuussa vuonna 1485. William Shakespeare käsitteli Englannin kuningashistoriaa ja siihen liittyviä valtataisteluja kymmenessä historiallisessa kuningasnäytelmässään. Hänen *Rikhard III:nsa* on siten osa pitempää jatkumoa

⁴ Esimerkiksi Richard Corliss on nähnyt Rikhard III:n Richard Nixonin elokuvallisessa ja populaarissa hahmossa. Richard Corliss, "Blood and Lust: Playing up Shakespeare's basic instincts. New film present sexy Othello and wittily violent Richard III". *Time*, Jan.15, 1996.

⁵ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso 1983, 15-16 ja elokuvan roolista Leger Grindon, *Shadows on the Past: Studies in the Historical Film*. Philadelphia: Temple University Press 1994, 1; Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. New York: Clarendon Press 1995, 1-7 sekä Jeffrey Richards, *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army*. Manchester and New York: Manchester University Press 1997, 1-27 ja passim.

⁶ Esim. Antony Holden, *Olivier*. London: Weidenfeld and Nicolson 1988, 286

⁷ *Richard III*. British Film Institute in association with United Artist Pictures and First Look Pictures. Tu: Lisa Katselas Paré ja Stephen Bayly. Kä: Ian McKellen ja Richard Loncraine. Perustuu Richard Eyren teatterisovitukseen William Shakespearen näytelmästä *Richard III*. Ohj: Richard Loncraine. Ku: Peter Biziou. Ää: Gerry Bates ja Philip Bothamley. Lei: Paul Green La: Tony Burroughs, Richard Bridgland ja Choi Ho Man. Pu: Shuna Harwood. Mu: Trevor Jones. Nä: Ian McKellen, John Wood, Dominic West, Jim Broadbent,

Nigel Hawthorne, Robert Downey Jr, Jim Carter, Edward Hardwicke, Adrian Dunbar, Annette Bening, Kristin Scott Thomas, Maggie Smith. Ensi-ilta: 22.10.1995 New York.

⁸ Tästä motiivista ks. Marcia Landy, *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960*. Minneapolis and London: Princeton University Press 1991, 54-55; ja Pam Cook, *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*. London: British Film Institute 1996, 67.

⁹ Esim. Antonia Gramsden, *Historical Writing in England II. C. 1307 to the early sixteenth century*. London: Routledge & Kegan Paul 1982, 428.

¹⁰ Robert A. Rosenstone. "JFK: Historical Fact/Historical Fiction". *American Historical Review*, April 1992, 507-508.

¹¹ Shakespearen käyttämistä lähteistä ks. Geoffrey Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol. III. Earlier plays Henry VI, Richard III, Richard II*. London: Routledge and Kegan Paul 1960.

¹² Ks. E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*. London: Chatto & Windus 1948, 29-32. Myös Paul Murray Kendall, *Richard the Third*. London: Allen & Unwin 1955, 419-420 ja Charles Ross, *Richard III*. London: Eyre Methuen 1981, xxi-xxii.

¹³ Peter Saccio, *Shakespeare's English Kings: History, Chronicle and Drama*. London: Oxford University Press 1977, 110.

muodostaen *Henrik VI (Henry VI)*, kirjoitettu luultavasti v. 1591) –trilogian kanssa kiinteän ja nimenomaan ruusujen sotaan keskittyvän kokonaisuuden.

Shakespeare nojautui vahvasti ajan historiateoksiin, joista erityisesti Raphael Holinshedin kronikkaa *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1578) ja siinä lähes kirjaimellisesti siteerattujen Thomas Moren *The History of Richard the Third* (1513), Polydore Vergilin *Anglia Historian* (1534) ja Edward Hallin *The Union of the Two Illustre Famelies of Lancastre and Yorken* (1548) roolia on korostettu.¹¹ Shakespearen Rikhard III:ta koskevan kuvauksen takana olikin jo lähes vuosisadan mittainen tietoinen mustamaalaus, sillä tämä joutui heti kuolemansa jälkeen vihamielisten ylimysten ja näitä ylistävien kronikoitsijoiden sekä myöhemmin myös historioitsijoiden käsittelyyn. Rikhardin syrjäyttäneen ja taistelussa surmanneen Henry Tudorin ympärille luotiin ns. *Tudor-myytti*, jonka pääsisältönä oli Henryn enkelimäisyyden ja jumalallisen alkuperän korostaminen Rikhardin kustannuksella. Samalla se toimi kontrastina tämän pahalaismaisuukselle, sillä Rikhardin ollessa pahuuden inkarnaatio, oli Tudor Jumalallisen oikeuden väline, joka tappamalla Rikhardin pelasti Englannin pahuudelta ja itsensä tuhoamisen kierteeltä.¹²

Vaikka Rikhardin mainetta on pyritty puhdistamaan aina 1600-luvulta ja varsinkin Horace Walpolen teoksesta *Historic Doubts on the Life and Reign of King Richard the Third* (1768) lähtien, jatkaa nimenomaan hänen populaari maineensa vallanhimoisena tyrannina yhä eloaan paitsi historiankirjoituksessa myös ja erityisesti populaarissa historiankirjoituksessa. Juuri tähän Shakespearen luoman kuvauksen teho ja suosio on nähty syyllisiksi. Peter Saccion mukaan William Shakespeare onkin yhä pitkälti vastuussa brittien käsityksistä historiastaan ja sen henkilöistä. Esimerkkinä hän mainitsee Jeanne d'Arcin, joka elää ihmisten mielissä enemmänkin Shakespearen *Henrik VI* –trilogian roolihahtona kuin historian henkilönä.¹³ Jeremy Potterin mukaan samaa voidaan sanoa Rikhard III:sta.¹⁴ Rikhardia puolustavat historiantutkijat, ns. *revisionistit*, kuitenkin unohtavat helposti, ettei Shakespeare luonut kuvaa pahalaismaisesta kuninkaasta, vaan perusti kuvauksensa pitkän ja osittain jo Rikhardin omana elinaikana luodun tradition pohjalle.

Tudor-myytin kuvauksen ja sen täydellistyneen ja popularisoineen Shakespearen *Rikhard III* –näytelmän vahvuutta ja elinvoimaisuutta todistaa jo se, että se oli hänen ensimmäinen kassamenestyksensä ja myös suosituin näytelmä hänen omana elinaikanaan.¹⁵ Suosion takana oli näytelmän päähenkilön dominoivuus. Se antoi näyttelijälle mahdollisuuden osoittaa virtuosoimaisia lahjojaan ja 'valloittaa' estradi. Hahmon hallitsevuutta vain lisäsi Colley Cibber, joka teki vuonna 1700 näytelmästä oman versionsa toimittamalla sitä rankasti: hän korosti Rikhardin roolia ja lisäsi mukaan omia vuorosanojaan. Siten sellaiset näytelmään kuuluvat kuolemattomat lauseet kuin "pää poikki" ("off with his head") ovat peräisin Cibberin eivätkä suinkaan Shakespearen kynästä. Oikeastaan juuri tämä Cibberin versio saavutti valtaisen suosion 1700- ja 1800-luvun teatterimaailmassa. Sitä esitettiin Shakespearen nimellä vielä 1930-luvulla Yhdysvalloissa, ja onpa siitä katkelmia vielä Laurence Olivierin *Richard III* –elokuvasakin.¹⁶

Teatterilavojen lisäksi Rikhard on viihtynyt hyvin myös elokuvan maailmassa, ja näytelmän filmatisointi on ollut mukana jo elokuvan syntyhistoriasta lähtien osana suosittua, mykkäelokuvan aikaista Shakespeare-filmatisointien sarjaa.¹⁷ *Richard III* –elokuvat vuosilta 1908, 1911 ja 1913 tarjosivat yleisölle tuttuja, jo hyvin teatterimaailmasta tunnettuja ja myös

kollektiivisesti jaettuina tarinoita. Briteille ne olivat varmasti myös osoituksia brittiläisen kirjallisuuden ja kulttuurin ylivertaisuudesta. Toisaalta näytelmien suosio ulkomailla todisti teemojen olevan universaaleja – Saksassa Max Reinhardt ohjasi *Richard III* –elokuvan vuonna 1919.

Kuten varhaisen elokuvan aikana vallitsee myös nyt jonkinlainen Shakespeare-elokuvien buumi. Varsinkin Kenneth Branaghin elokuvien *Henrik V* (*Henry V*, UK 1989) ja *Paljon melua tyhjäästä* (*Much Ado about Nothing*, UK/USA 1993) sekä Baz Luhrmannin pop-oopperaksi sovitetun *Romeo+Julia* (*Romeo+Juliet*, USA 1996) myötä Shakespearesta on tullut jopa jonkinlainen kassamenestyksen takuu.¹⁸ Toisen maailmansodan jälkeen amerikanisaation uhkaa vastaan ja kansallisen identiteettinsä puolesta 1980-luvulla taistellut brittiläinen kulttuuri näyttää valloittaneen valkokankaan, ja Shakespeare-filmatisoinnit voidaankin nähdä osana brittiläistä heritage-elokuvien perinnettä – kulttuurisen suuruuden ja pääoman levittämistä sekä kansallisen identiteetin rakentamista valkokankaan kautta. Aiheensa ja jo pelkän Shakespearen nimen puolesta Richard Loncrainen *Richard III* voidaan nähdä osana tätä jatkumoa, mutta toteutustavaltaan se on erityinen.

Elokuva on sijoitettu alkuperäiselle kontekstilleen vastakkaisesti 1930-luvun fiktiiviseen Britanniaan. Herää tietysti kysymys miksi? Ian McKellenin mukaan kyse on paljolti elokuvan katsojaa palvelevasta seikasta. Ensinnäkin elokuva on ilmaisuvälineenä tarjonnut mahdollisuuden luoda ‘realistinen’ 1930-luvun ympäristö. Tärkeämpää kuitenkin on, että tämän yleisölle tutumman historiallisen kontekstin ja ympäristön vuoksi näytelmän teemat, tapahtumat ja henkilöt ovat paremmin tunnistettavissa. Roolihenkilöiden poliittinen ja sosiaalinen asema sekä näiden väliset suhteet ovat erotettavissa jo pelkästään asujen perusteella. Samalla päästään lähemmäs ‘aitoa’ Shakespearelaista ilmapiiriä, sillä hänkin kertoi yleisölleen tarinaa, joka oli tapahtunut vain muutama sukupolvi aiemmin. McKellen myös muistuttaa, että elisabetiläisenä aikana näyttelijät pukeutuivat aina oman ajan eivätkä suinkaan näytelmän ‘oikean’ historiallisen kontekstin asuihin. ‘Historiallisen autenttisuuden’ tavoite ja vaatimus tuli mukaan vasta viktoriaanisena aikana.¹⁹

Tuttu historiallinen konteksti tekee itse elokuvasta ja sen teemoista yleisempiä ja ymmärrettävämpiäkin. Elokuvan tarina näyttää siten olevan luonteeltaan universaali, ja näin McKellen ja Loncraine alleviivaavat, että Shakespearekin kirjoitti yleisempää, eikä suinkaan tarkasti historiallisiin tosiasioihin perustuvaa tarinaa. Näytelmä ja sen filmatisointi ovat pahuuden yleismaailmallisia kuvauksia, jotka eivät ole aikaan tai paikkaan sidottuja. Myös itse Shakespearea filmatisoinut Roman Polanski (*Macbeth*, UK 1971) on ollut kuitenkin vahvasti eri mieltä, sillä hänen mukaansa Shakespearen tekstien sijoittaminen yleisölle tuttuun kontekstiin ei lainkaan universaalista näytelmää, vaan nimenomaan ajallistaa sen.²⁰

Joka tapauksessa elokuva popularisoi Shakespearea, sillä tutumpi konteksti tekee näytelmästä suuren yleisön elokuvaa ja myy yleisölle tarinaa, joka on näitä itseään lähempänä. Popularisointi on nähtävissä jo elokuvan ohjaajan valinnan taustalla, sillä Loncrainella ei ole mitään kosketusta eikä siten myöskään teatteritradition asettamia kahlitsevia ennakoasenteitakaan Shakespeareen. Hänen *Richard III* -elokuvansa onkin hyvin visuaalinen, ‘amerikkalainen’ ja nimenomaan elokuvallinen elokuva – esimerkiksi näytelmän ensimmäiset vuorosanat lausutaan vasta kymmenen minuuttia elokuvan alun jälkeen. Tätä ennen on jo esitetty tarinan tausta, sen asetelmat, keskeiset henkilöt ja näiden väliset suhteet alun suuressa York-suvun

¹⁴ Jeremy Potter, *Good King Richard? An Account of Richard III and his Reputation 1483-1983*. London: Constable 1983, 145. Ks. myös Ross 1981, xix.

¹⁵ Esim. C. W. R. D. Moseley, *William Shakespeare: Richard III*. Bungay, Suffolk: Harmondsworth Penguin Books 1989, 110

¹⁶ Antony Hammond, “Introduction”. Teoksessa Antony Hammond (ed.) *King Richard III*. The Arden edition of the Works of William Shakespeare. London and New York: Methuen 1981, 68-71. Myös Potter 1983, 222-223.

¹⁷ John Collickin mukaan ennen I maailmansotaa sekä Britanniassa että USA:ssa Shakespeare-filmatisoinneilla oli status omana genrenään, sillä ne oli tarkoitettu tietyille yleisölle ja tuotettu omien tuotantomekanismien ja koodistojen mukaan. John Collick, *Shakespeare, Cinema and Society*. Manchester: Manchester University Press 1989, 3. Roger Manvell puhuu n. 400 mykkäkaudella tehdystä Shakespeare-filmatisoinnista. Roger Manvell, *Shakespeare and the Film*. London: J. M. Dent 1971, 17.

¹⁸ Lynda E. Boose & Richard Burt, “Totally Clueless? Shakespeare Goes Hollywood in the 1990’s”. Teoksessa Lynda E. Boose & Richard Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie: Popularizing the plays on film, TV and video*. London: Routledge 1997, 11.

¹⁹ Ian McKellen, *William Shakespeare’s Richard III: A Screenplay*. New York: Overlook Press 1996, 11-13.

²⁰ "Shakespeare in the Cinema: A Film Directors' Symposium with Peter Brook, Sir Peter Hall, Richard Loncraine, Baz Luhrman, Oliver Parker, Roman Polanski and Franco Zeffirelli". *Cineaste*, vol. 24:1 (1998).

²¹ Interview with Sir Ian McKellen. <http://www.r3.org/mckellen/film/mckell.html> 1995.

²² Jan Kott, *Shakespeare tänään*. Suomentanut Salla Hirvinen. Juva: WSOY 1984 (1961), 13-14, 17-18 ja 26.

²³ Kuulusimman tarinan kertoi sir Thomas More, "The History of Richard the Thirde" (1513). Teoksessa Richard S. Sylvester (ed.), *The Yale Edition of the Complete Works of St. Thomas More*. Vol. 2. New Haven and London: Yale University Press 1963, 83-86.

²⁴ Tillyard 1948, 85-88 ja 212. Myös Geoffrey Bullough, "Richard III: Introduction". Teoksessa Geoffrey Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare: Vol. III. Earlier plays Henry VI, Richard III, Richard II*. London: Routledge and Kegan Paul 1960, 232; ja Ross 1980, xxxi.

voitonjuhlatanssiaisissa, jossa soi taustalla big-band –versio Shakespearen aikalaisen Christopher Marlowen sonetista *Come Live with Me and Be My Love*. Yhteys Shakespearen aikaan tulee esiin myös yhtyeen nuottitelineistä: niissä on kirjaimet W.S.

Ian McKellen ei kuitenkaan ole kovinkaan harmistunut elokuvan populaarista luonteesta. Hän näkee sen keinona tutustua Shakespearen ja antaa ihmisille kosketuspohjaa klassisille tarinoille: "Joka kerta, kun esitän Shakespearea, oletan, ettei kukaan yleisöstä ole nähnyt näytelmää aikaisemmin. Se on ensimmäinen tavoitteeni – kertoa tarina ja kertoa se shakespearelaisittain. Sama asia pätee elokuvaan. Kyllä, olen hyvin kiinnostunut ajatuksesta, että moni voi löytää Shakespearen nyt ensimmäistä kertaa."²¹ Jos siis koko *Richard III* –elokuva voidaan nähdä populaarina ja pedagogisena teoksena, olisiko sen esittäjä pahuuskin nähtävissä populaarina ja nimenomaan pedagogisena ongelmana? Tämä viittaisi humanistisen historiantarkoituksen perinteeseen ja myös historian nykyiseen 'populaariin' merkitykseen. Historiasta voidaan oppia.

Vallananastaja, murhaaja ja tyranni

Tudoreille, myytille ja Rikhardin populaarille maineelle on ollut keskeisintä tämän nimen liittäminen erilaisiin surmatöihin. Rikhard on nähty sisällissodan ruumiillistumana ja siinä vallinneen pahuuden huipentumana, jossa henkilöityvät kaikki ajan englantilaisen ylimystön tekemät synnit. Niinpä hän on saanut vastuulleen lukuisia murhatöitä, joihin kuuluvat kilpailevan Lancaster-suvun kruununperijän ja kuningas Henrik VI:n, hänen oman veljensä, ja erityisesti kahden alaikäisen, kruununperijöinä olevien veljenpoikiensa surmaaminen vallanhimojensa tieltä.

Kukin Rikhardin uhri onkin nähtävissä Shakespearea analysoineen puolalaisen Jan Kottin mainostaman vallan portaikon yhtenä välttämättömänä askeleena. Askeleena, joka hänen oli otettava, jos hän aikoi saavuttaa vallan huipun ja haluamansa, eli Englannin kruunun. Kottin mukaan Shakespeare ei ollut kiinnostunut itse historian tapahtumista, vaan tämän kuningasnäytelmät kuvaavat historian suurta, persoonatonta koneistoa ja sen toimintaa. Kyse on jatkuvasta historian kiertokulusta, jossa tapahtumat toistuvat. Historia ei kulje suoraan, vaan se etenee kehämäisesti muodostuen kuninkaiden valtaannousuista ja syrjäyttämistä. Kuninkaittenkin nimet pysyvät samoina Rikhardeina, Edvardeina ja Henrikkeinä.²²

Ensisijaisesti Rikhard on siis murhaaja, ja kuuluisin tarina liittyy Rikhardin alaikäisiin veljenpoikiin ja näiden kohtaloon. Sen mukaan kuningas julistutti pojat äpäröiksi, ja heidät syrjäytettiin. Tämän jälkeen pojat suljettiin Towerin linnaan eikä heitä enää sen koomin näkynyt. Huhujen mukaan häviämisen takana oli heidän setänsä ja heidän sijastaan kuninkaaksi kruunattu Rikhard III.²³ Tämä tarina lapsentappajasta on luonut oman ns. *Wicked-uncle* myytinsä. Myytin ja mysteerin, joka yhä kiinnostaa ihmisiä ja johon Rikhardin nimi selkeimmin liitetään yhä tänäkin päivänä. Rikhard olikin Tudoreille ennen kaikkea murhanhimoisen vallananastaja ja julma tyranni, joka hirvittävien ja kuninkaan pyhää asemaa loukkaavien tekojen vuoksi oli myytin mukaan myös oikeutettua syrjäyttää,²⁴ kuten Shakespearen Henry Tudor kertoi joukoilleen Bosworthin taistelukentällä: "*Kuka on tuo Rikhard? Uljaat ystäväni, hän on veren koristama tyranni ja murhaaja, hän nousi verestä ja*

istuu ruumiskasan päällä, hankki vallan väkivalloin teurastaen auttajansa...vallan anastaja, taivaan vihollinen.“²⁵ Näin Rikhardin paholaismaisuus toimi valtaan nousseitten Tudorien kuninkuuden legitimaationa, ja koko myytillä näyttää olevan vahvasti määrätietoinen ja propagandistinenkin tausta takanaan.

Rikhardin murhanhimo tulee esiin myös heti Richard Loncrainen elokuvassa: Rikhard saapuu kilpailevan Lancaster-suvun päämajaan rymistellen panssarivaunulla seinän läpi ja ampuu illallistaan nauttivan kruununprinssin ja makuuhuoneessaan polvillaan rukoilevan kuningas Henrik VI:n. Kohtaus on peräisin William Shakespearen *Henrik VI* -trilogian viimeisestä osasta, ja se auttaa itse Rikhardia koskevan tarinan kontekstualisomisessa. Näin sisällissota, sen aikaiset valtataistelut ja perintö luovat vankemman pohjan elokuvan teemojen käsittelylle. Valinnan taustalla on varmasti myös vaikuttanut niin teatteri- kuin elokuvaperinnekin, sillä *Henrik VI:n* viimeiset osat on usein yhdistetty lukuisten *Rikhard III* –näytelmäversioiden lisäksi Laurence Olivierin *Richard III* -elokuvassa.

Elokuvan katsojalle on näin alusta lähtien selvää, mikä Rikhard on miehiään – hän on kylmäverinen murhaaja, klassinen konna, joka Nigel Balchinin mukaisesti raivaa kaikki ne tieltään, jotka ovat hänen päämääränsä – tässä tapauksessa vallanhimon täyttymisen – esteenä. Linda Bradley Salamonin mukaan juuri murha tekee Rikhardista pahan.²⁶ Kyse ei ole kuitenkaan mistään persoonattomasta pahuudesta, sillä Rikhard tekee jo elokuvan alussa nimenomaan henkilökohtaisia ja pikkuprinssien kohdalla myöhemmin vahvasti tunteisiin vetoavia rikoksia. Rikoksia, jotka voisivat tapahtua kenelle tahansa. Koska Rikhardin uhreilla on nyt kasvot, on myös hänen pahuutensa hyvin käsinkosketeltavaa.

Vaikkei kyseistä murhaa näytelmässä näytetäkään, muistaa yleisö kuitenkin hänet Lily B. Campbellin mukaan parhaiten juuri tuosta rikoksesta. Rikoksesta, joka on enemmän moraalinen kuin poliittinen, tehden Rikhardista siten konnan, joka rikkoo ennen kaikkea moraalista järjestystä vastaan.²⁷ Ilman hitustakaan moraalialia ja omaatuntoa sekä muiden roolihahmojen kustannuksella toimiva Rikhard III on kuin Machiavellinsa²⁸ lukenut ruhtinas ja siten elisabetiläisen maailman pahin poliittinen kirosana – moraaliton *machiavellisti*. Siis henkilö, joka toimi omien etujensa mukaisesti tarkoitus pyhittää keinot -menteliteetilla ja yleisestä poliittisesta moraalista välittämättä.²⁹ Tämä poliittisesti vihattu hahmo sai kuitenkin suosiota teatterin piiristä, ja kun siihen yhdistyi teatterimaailmasta keskiaikaisten moraliteettien suosittu mutta kristillisen luonteensa menettänyt personoitu, universaali ja ‘todellisiin’ rooli- ja henkilöhahmoihin siirtynyt Pahe-hahmo (Vice), nousi näiden symbioosista esiin täydellinen pahuuden ruumiillistuma: julma, kunnianhimoinen, moraalisesti turmeltunut, paha, petollinen, kavala, uskonnonvastainen ja mikä tärkeintä, omasta tahdostaan rikollinen.³⁰ Todellinen poliittinen antikristus, jonka prototyyppiksi tuli Rikhard III.

Koska jo Thomas Leggen latinankielinen näytelmä *Ricardus Tertius* (1579) ja anonyymin kirjoittajan *The True Tragedie of Richard the Thirde* (julk. 1594) olivat esittäneet Rikhardin vallananastuksen ja tyranniuuden mallina, otti William Shakespeare siten käsiteltäväkseen hahmon, jolla oli jo vakiintunut merkitys. Rikhard III oli siis jo valmis tyrannin malli tai arkkityyppi, johon oman ajan hallitsijoita verrattiin.³¹ James Mooren mukaan juuri tämä hahmon yleisyys sai aikaan sen, että aikalaisetkin todennäköisesti tiesivät kyseessä olleen universaalin eikä suinkaan historiallisen hahmon.³²

²⁵ Shakespeare 1968, 153.

²⁶ Linda Bradley Salamon, “Postmodern Villainy in *Richard III* and *Scarface*”. *Journal of Popular Film & Television*, vol. 28:2 (Summer 2000).

²⁷ Lily B. Campbell, *Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy*. London: Methuen 1963, 307-308 ja 318.

²⁸ Viittaus Niccoló Machiavellin paljon keskustelua herättäneeseen *Ruhtinas* -teokseen. (*Il Principe*, 1531).

²⁹ Moseley 1989, 79-87. Myös Tillyard 1948, 21-23.

³⁰ Hammond 1981, 99-104; ja Moseley 1989, 48-57.

³¹ Campbell 1963, 125, 320 ja 326. Myös Moseley 1989, 27, 30 ja 32.

³² James Moore, "Historicity in Shakespeare's Richard III". <http://www.r3.org/bookcase/moore1.html> 1986.

³³ Campbell 1963, 16. Myös Moseley 1989, 25.

³⁴ Sylvester 1963, lxx, lxxxix ja xcvi-civ; Ross 1981, xxvii (viite 24) ja Potter 1983, 115.

³⁵ Ks. R.K. Webb, *Modern England: From the 18th Century to the Present*. London: Allen & Unwin 1969, 538-540; ja Philip Ziegler, *King Edward VIII: The Official Biography*. London: Collins 1990, 206-214 ja 266-268.

³⁶ Interview with Sir Ian McKellen 1995.

Shakespearen tarkastelun kohteena olivatkin 'todellisen Rikhardin' sijasta luultavasti Elisabet I:n hovin pyrkyrit, kuten Lordi Burghley ja Leicesterin jaarli. Lily B. Campbellin mukaan ajan englantilaiset jopa odottivat, että näytelmät käsittelevät peiteltyä oman ajan poliitikkoja.³³ Tähän liittyen on sanottu, että Thomas Morenkin *The History of Richard the Thirde* -teos (1513) olisi ollut lähinnä poliittista satiiria ja sen pääasiallisena motiivina oli arvostella vallassa olleita Tudoreita. Parhaitenhan tämä onnistui jo valmiiksi vihatun ja tyrannin viittaan yleisesti puettuna Rikhard III:n avulla.³⁴ Koska elokuvan perustana ollut vankka traditio ikään kuin vaatii oman aikansa kommentointia Rikhard III:n kautta, voidaan kysyä, mikä on se konteksti, jota elokuva haluaa kommentoida ja miten se liittyy määrittelyyn Rikhard III:sta pahuuden inkarnaationa.

Tudorien peto löytyy 1930-luvun Britanniasta

Rikhardin tyrannius ja sen alleviivaaminen tulevat hyvin esille myös elokuvan kontekstin valinnassa. Tämä näkyy parhaiten kohtauksessa, jossa Rikhard vastaanottaa kansalta kruunun: Rikhard nousee mustassa univormussaan puhujakorokkeelle – aivan kuin Adolf Hitler Leni Riefenstahlin elokuvassa *Tahdon riemuvoitto* (*Triumph des Willes*, Saksa 1934) – ja valtava ihmisjoukko ottaa hänet vastaan natsitervehdyksin ja punaisin lipuin. Lisäksi samanaikaisesti kuuluvat *Ric-hard* huudot muistuttavat ja kuulostavat erehdyttömästi *sieg-heil* -huudoilta. Kyseinen kohtaus selvittää hyvin, miksi Loncraine on sijoittanut elokuvansa juuri 1930-luvun historialliseen kontekstiin, sillä se on oiva lähtökohta tarkastella näytelmän keskeisiä teemoja ja niistä erityisesti tyranniaa fasismien taustaa vasten.

Näyttääkin siltä, että elokuvan tekijät ovat korostaneet Rikhardin tyranniutta nimenomaan elokuvan ulkoisin keinoin tuomalla tarinan lähemmäksi nykykatsojaa odottaen, että yleisö yhdistää mielessään fasismien tyranniaan ja vallan väärinkäyttöön. Toisaalta elokuva näyttää esittävän oman, vaihtoehtoisen tulkintansa maan historiasta, sillä se näyttää kertovan tarinan siitä, miten fasistinen diktaattori nousee Britannian valtaistuimelle. Yhteydet ja viittaukset 'todelliseen' historiaan ovat selkeät, sillä 1930-luvun brittiläinen yläluokka oli selkeästi saksalais- ja jopa natsimyönteistä. Ainakin se tuntui paremmalta vaihtoehdolta kuin kommunismin leviäminen Euroopassa. Tämä ajatus konkretisoitui Oswald Mosleyn British Union of Fascists -puolueeseen ja sen mustapaitoihin. Lisäksi vuonna 1936 Britannian kruunusta luopuneella Edvard VIII:lla oli tunnetusti laajoja natsisympatioita.³⁵

Ian McKellen on itsekin viitannut näihin yhteyksiin ja todennut:

"Kolmekymmentäluku oli luultavasti viimeisintä aikaa, jolloin Englannin kuninkaallisella perheellä oli poliittista merkitystä. Rikhard III:n keskeisenä sisältönä on valta ja poliittiset rakenteet. Se oli myös aikaa, jolloin Rikhard III:n kaltainen tyranni olisi voinut nousta valtaistuimelle. Luovuttuaan kruunusta Edvard VIII vieraili Hitlerin luona ja Oswald Mosley apinoidi saksalaista fasismia."³⁶

Yhteys Edvardiin on luotu myös toista kautta, sillä elokuvassa Rikhardin veljen Edvard IV:n vaimo on amerikkalainen, kuin ilmetty Wallis Simpson, jonka rakkauten vuoksi Edvard VIII:n on katsottu joutuneen luopumaan kruunusta. Toisaalta amerikkalaisuus on ollut myös ohjaajan keino esittää kuningatar hovista ulkopuolisena ja sen vihan kohteena, aivan kuten

'historiallinen' Elisabet Woodevillekin aikanaan oli.³⁷

Loncrainen ja McKellenin elokuva asettuu tässä mielessä osaksi Rikhard III:n myyttistä ja kenties jopa sen alkuperäisintä merkitystä: Rikhard III:n hahmo tarjoaa keinoja tarkastella oman ajan poliittisia virtauksia yleisesti hyväksytyin arkkityypin, tässä tapauksessa tyrannin ja murhaajan, avulla. Tämä universaalisuus näkyy siinä, miten niin elokuvaa, kuin sen pohjana ollut teatterisovitustakin verrattiin aina sen maan historiaan, jossa esitys tapahtui.³⁸ Ohjaaja Loncraine olikin pahoillaan siitä, miten saksalaiset kokivat elokuvan liittyvän niin vahvasti omaan menneisyyteensä.³⁹ Jan Kottin ajatuksiin onkin helppo tässä yhtyä:

“Shakespeare on kuin maailma tai kuin elämä. Kaikki aikakaudet löytävät hänen teoksistaan, mitä ne itse etsivät tai mitä ne itse haluavat nähdä. Meidän vuosisatamme puolivälin lukija lukee ja näkee näyttämöllä esitetyn RIKHARD III:n omien kokemustensa lävitse. Hän ei pysty lukemaan eikä katselemaan Shakespearea toisin.”⁴⁰

Yhteisön historian uudelleenkirjoittamisen lisäksi historiallisella elokuvalla on taidemuotona tapana kommentoida myös omaa aikaansa.⁴¹ Loncrainen elokuvan teko aika ja kansallinen konteksti huomioonottaen tulee sen kritiikin kohteeksi helposti ajateltua Margaret Thatcheria ja hänen pääministerikautensa politiikkaa. Ajatus elokuvan sijoittamisesta 1930-lukuun ja näkemisenä thatcherilaisena päivänä, jossa äärimmillen viety kovien arvojen maailma ja individualismi loistavat, on siinä mielessä perusteltua, että elokuvan taustana olleen ja myös 30-lukuun sijoittuneen teatterisovituksen tekijä Richard Eyre on tullut tunnetuksi vahvasti Thatcherin politiikkaa arvostelevista tv-elokuvistaan.⁴² Lisäksi koko brittiläinen 1980-luvun kulttuurielämä on helposti nähtävissä hyvinkin anti-thatcheristisena. Olisiko kyse siten thatcherilaisen ihannemaailman peilikuvasta? Koko elokuva näyttää olevan brittiläisyyden peilikuvaa. Se on kaikkea muuta kuin, mihin komeita brittiläisiä pukuelokuvia nähnyt katsoja on tottunut. Ränsiestynyt ilmapiiri ja kierot, kaukana perinteisistä gentlemaneista olevat henkilöahmot näyttävät satirisoivan ja ironisoivan brittiläisyyttä ja sen arvoja ylipäättään.

Olkoon elokuvan viittaussuhde omaan aikaansa mikä tahansa, tulevat pahuus ja sen ilmeneminen hyvin esiin Loncrainen elokuvassa jo itse tekojen tasolla ja aivan elokuvan alusta lähtien. Edellinen paljastaa jotain itse pahuuden ja varsinkin fiktiivisen pahuuden luonteesta: on oltava olemassa selkeästi osoitettavat hyvät ja pahat. Linda Bradley Salamonin mukaan juuri tämän vuoksi elokuvat palaavat historian henkilöihin ja perinteisiin tarinoihin, koska nykypäivänä suhde hyvän ja pahan välillä on hämärtynyt. Enää ei ole olemassa sellaisia mustavalkoisia henkilöahmoja kuin Rikhard III. Näin nämä perinteiset tarinat auttaisivat nykykatsojaa etsimään ja löytämään paremmin moraalisia opetuksia.⁴³ Vaikka ajatus on mielenkiintoinen, se on kuitenkin liian yksinkertaistava, sillä Rikhardkaan ei ole pelkästään paha: hänessäkin on miellyttäviä piirteitä.

Pahan muotokuva

Myyttinen Rikhard ei ole vinoutunut vain sisäisesti, sillä hänet on kuvattu myös ulkoisesti muotopuoleksi: kyttyräselkäksi, kalpeaksi, lyhytkasvuiseksi ja ontuvaksi mieheksi, jonka toinen käsi oli surkastunut. Terve käsi puolestaan puristi jatkuvasti tikaria, ja hän näykki lakkaamatta jompaakumpaa huultaan,

³⁷ Deborah Mitchell, "Richard III: Tonypantry in the Twentieth Century." *Literature Film Quarterly*, vol. 25:2 (1997), 138.

³⁸ McKellen 1996, 13.

³⁹ Jayne Margetts, "Richard Loncraine on Richard III". <http://www.thei.aust.com/website/richard.html> 1996.

⁴⁰ Kott 1984, 12-13.

⁴¹ Ks. tästä Hannu Salmi, *Elokuva ja historia*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto 1993, 219-220 ja 259-260.

⁴² Eyrestä ks. Leonart Quart, "The Religion of the Market Thatcherite Politics and British Film of the 1980's". Teoksessa Lester Friedman (ed.), *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1993, 27-29. Myös Sarah Street, *British National Cinema*. London: Routledge 1997, 106.

⁴³ Salamon 2000.

⁴⁴ Edward Hall, "The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and York" (1548). Teoksessa Geoffrey Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol. III: Earlier English History Plays: Henry VI, Richard III, Richard II*. London: Routledge and Kegan Paul 1960, 300. Myös More (1513) 1963, 7-8.

⁴⁵ Shakespeare 1968, 13.

⁴⁶ Moseley 1989, 59. Myös Hammond 1981, 105; Ross 1981, xxiv ja Potter 1983, 141.

⁴⁷ Kott 1984, 18 ja 53.

⁴⁸ M.A. Hicks esittää röntgenkuvan maalauksesta, johon kyttyrä on selkeästi lisätty vasta jälkikäteen. M. A. Hicks, *Richard III: Man Behind the Myth*. London: Collins & Brown 1991, 156 sekä kuvat 6 ja 7.

⁴⁹ H. R. Coursen, *Shakespeare in Production: Whose History?*. Athens: Ohio University Press 1996, 3. Myös ohjaajaa sitovat teatteriperinteen strukturoimat roolihahmot. Tästä ks. Anthony Davies, *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptions of Laurence Olivier, Orson Welles and Akira Kurosawa*. Cambridge: Cambridge University Press 1988, 169-170.

⁵⁰ Collick 1989, 24-26.

näyttäen siltä kuin hän olisi jatkuvasti juonimassa jotain. Kaiken lisäksi, ja aivan kuin todisteena hirmutöistään, hän pukeutui mustaan ja nimenomaan veren tahrimaan samettiin.⁴⁴ Myös Shakespeare kuvaa Rikhardin itsensä suulla tämän omaa epämuotoisuutta:

[R]ujo rakastaja, miehen tynkä...minä muotopuoli, typistetty oksa, kavalan luonnon runtelema möykky, murjottu keskonen, ennen aikojani maailmaan syösty, iljettävä, kesken jäänyt rampa ja niin outo, että koirat haukkuvat kun onnun niiden ohi.⁴⁵

Näin hänen ulkoinen olemuksensakin osoitti hänen sisäistä pahuuttaan – Rikhard oli vajavainen, koska hänen kiero mielensä oli kierouttanut hänen ruumiinsakin ja toimi näin ollen pahuuden ulkoisena osoituksena.⁴⁶ Jan Kottin mukaan Shakespeare paljastaakin juuri Rikhard III:ssa mainostamansa historian suuren koneiston iljettävät kasvat.⁴⁷ Näin Rikhard näyttää olevan enemmän kuin pelkkä ihminen. Hän saa yli-inhimillisiä piirteitä ja muodostuu osaltaan jopa ihmisyyden vastakohtaksi.

Kuten Rikhardin toiminnan, voidaan myös hänen ulkomuotonsa taustan sanoa olevan propagandistinen. Shakespearen ja historiankirjoituksen tradition vastaisesti hän ei nimittäin ollut niinkään muotopuoli, vaan hänen epämuotoisuutensa ja varsinkin kyttyränsä lisättiin myöhemmin maalauksiin osoittamaan hänen pahuuttaan ulkoisin keinoin⁴⁸ – 'ilmaisullisin oikotein'. Kuitenkin juuri tuo traditionaalinen kuvaus elää ihmisten mielissä ja tuntuu siltä ainoalta oikealta tavalta. Kyse ei kuitenkaan ole vain näytelmästä itsestään, vaan juuri traditiosta ja sen voimakkuudesta, traditiosta, joka on alkanut elää omaa elämäänsä. Tradition vahvuutta osoittaa hyvin H. R. Coursenin maininta siitä, kuinka useat näyttelijät ovat valittaneet joutuvansa vahvan tradition vuoksi näyttelemään varsinaisen näytelmän sijasta pikemminkin sen tulkintaja esityshistoriaa.⁴⁹ Vankka esitystraditio ja sen luomat yleisön ennakkoodotukset aiheuttavat omat rajoituksensa, sillä yleisö on vuosisatojen ajan tottunut näkemään murhaavan ja rujon Rikhardin.

Toisaalta myös maalaustaiteella on ollut tässä prosessissa oma keskeinen merkityksensä, sillä 1700- ja 1800- lukujen Britanniassa romanttinen ja ns. kertova kuvataide ikuistivat nationalismin huumassa kohtauksia kansallisesti tärkeäksi koetuista aiheista. William Shakespearen näytelmät ja niiden roolihenkilöt olivat osa tätä kansallista itsetietoisuutta ja sen vuoksi ne ikuistettiin myös kankaalle. Maalaukset eivät kuitenkaan vain nostaneet yksilöä maisemaa tärkeämmäksi kuvauksen kohteeksi, vaan ne loivat ihmisten mieliin 'oikean' kuvan jostain näytelmän roolihahmosta. Kun taideteokset näin erottivat näytelmät ja niiden hahmot omasta ajallisesta ja tilallisesta kontekstistaan eli teatterinäyttämöstä, tuli roolihenkilöistä näin myös 'todellisia' historiallisia henkilöitä, jolloin fiktio ja historia alkoivat sekoittua yleisön mielissä yhä enemmän keskenään. Lopulta tämä vakiintunut kuvaustapa siirtyi sitten teatterin kautta myös valkokankaalle ja koko Shakespeare-elokuvan laajaan perinteeseen.⁵⁰

Traditioon pohjautuen myös Loncrainen *Richard III* -elokuva esittää epämuotoisen Rikhardin, mutta Ian McKellenin Rikhard on kuitenkin edeltäjiään huomattavasti 'sopusuhtaisempi'. Hänen kyttyränsä ja ontumistaan tuskin huomaa ennen elokuvan loppukohtausta, jossa nämä on viety äärimilleen katsojan vieraannuttamiseksi Rikhardin elokuvan alussa osoittamasta vetovoimasta. Vaikka elokuvan Rikhard onkin ilmiselvästi ja siis jo ulkoisestikin paha, näyttää varsinainen pahuus siinä kuitenkin olevan enemmän

peräisin ympäristöstä – koko yhteisö näyttää pahuuden ruumiillistumalta. Yhteydet natsismiin ja sen kautta yhteisön mädännäisyyteen ja turmeltuneisuuteen, jota kuvaavat elokuvan ränsistynyt arkkitehtuuri, likaisuus ja jatkuva synkkyys, ovat selkeitä viittauksia tähän. Pahe-perinteen mukaisesti pahuus nouseekin nimenomaan yhteisön moraalien rappiosta.⁵¹ Mutta onko Rikhard yhteisönsä luomus vai sen uhri?

Hylätty ja katkeroitunut kostaja

Pahuus kaipaa syyn ja perinteisesti on ajateltu, että Rikhardia raastoi synnynnäinen kunnianhimo tai sitten hän yksinkertaisesti vain oli paha – kunnianhimon ja kateuden riivaama mies, joka otti itselleen, mikä hänelle omasta mielestään kuului.⁵² Toisaalta, hänen tekonsa ja niiden syyt ovat saaneet laajempaakin huomiota. Francis Bacon kirjoitti 1600-luvulla: “Epämuodostuneet henkilöt ovat usein tasapainossa Luonnon kanssa: sillä, kuten luonto on tehnyt heille pahaa, niin hekin tekevät samoin luonnostaan.”⁵³ Myös Sigmund Freud käsitteli Rikhard III:n ongelmaa, käyttäen juuri Shakespearen roolihaikaa esimerkkinä ihmisistä, jotka kokevat olevansa erityisen henkilöitä ja joilla on omasta mielestään sen vuoksi myös oikeus tehdä erityisiä, muilta kiellettyjä tekoja. Yhteys Freudin omaan aikaan on selkeä, sillä hänen käsittelynsä kohteena oli Saksan keisari Wilhelm II, jonka toinen käsi oli tunnetusti surkastunut.⁵⁴ Näin Freudkin käytti myyttistä Rikhard III:n hahmoa perinteiseen tapaan: oman aikansa poliittisten vaikuttajien käsittelyyn vahvan tradition muokkaaman ja tunnetun hahmon kautta.

Elokuvan ajallinen konteksti tarjoaa edellä mainittujen poliittisten resonanssien ja vaihtoehtoisen historian lisäksi myös mielenkiintoisen viittauksen itse elokuvaperinteeseen. Se tarjoaa samalla vastauksen Rikhardin pahuuden ja sen syyn selvittämiseen. Loncraine näyttää käyttävän 1930-lukua voidakseen sijoittaa elokuvansa gangsterielokuvan perinteeseen. Visuaalisesti tämä on helposti nähtävissä: konetuliaseet, Bentley-merkkiset autot, sikarit, jazz-musiikki jne. Erityisen hyvin tämä suhde näkyy myös elokuvan juonirakenteen kautta, kuten James N. Loehlin on todennut. Hänen mukaansa Rikhard on klassisten 1930-luvun gangsterielokuvien päähahmojen mukaisesti kunnianhimon raastama antisankari, joka tuntee, että hänet on suljettu ilman varteenotettavaa syytä yhteisönsä ulkopuolelle. Yleensä tuota marginaalisuutta ilmentää jokin ulkoinen merkki, joka Rikhardin kohdalla on siis kyttyrä ja surkastunut käsi.⁵⁵ Lisäksi hänen ulkopuolisuutensa näkyy hyvin: hän on alun suuressa joukkokohtauksessa selkeästi vaivautunut ja taustalla. Ian McKellenin itsensä mukaan Rikhard onkin ammattisotilas, joka ei osaa yrityksistään huolimatta sopeutua rauhanaikaiseen maailmaan.⁵⁶ Siten juuri tämä ulkopuolisuus yhteisöstä on katkeroittanut hänet.

Katkeroituminen ei kuitenkaan jää vain tähän, sillä yleensä anti-sankarilla on myös jokin täyttymätön psykologinen tarve, joka liittyy hänen perheeseensä ja useimmiten hänen äitiinsä, jonka rakkauden hän pyrkii voittamaan valtansa lisäämisellä. Yleensä tämä johtaa kuitenkin täysin päinvastaiseen tulokseen ja hän vieraantuu yhä enemmän äidistään.⁵⁷ Yhtenäisyydet gangsterielokuvien ja Loncrainen *Richard III:n* välillä ovat siis hyvin selvät. Tämä pistääkin kysymään, mikä on vaikuttanut mihinkin, sillä näin Loncraine on tietoisesti ikään kuin varastanut gangsterielokuvilta takaisin sen, minkä ne ovat puolestaan varastaneet Shakespearelta:

⁵¹ Hammond 1981, 101.

⁵² Esim More (1513) 1963, 8. Myös Rosemary Horrox, *Richard III: A Study of Service*. Cambridge: Cambridge University Press 1989, 120.

⁵³ Francis Bacon, “Of Deformity”. Teoksessa Antony Hammond (ed.), *King Richard III*. The Arden edition of the Works Of William Shakespeare. London and New York: Methuen 1981, 101-102.

⁵⁴ Sigmund Freud, “Some Character-Types Met with in Psychoanalytic Work”. Teoksessa Philip Rieff (ed.) *Character and Culture*. New York: Collier Books 1961.

⁵⁵ James N. Loehlin, “Top of the World: *Richard III* and the Cinematic Convention”. Teoksessa Lynda E. Boose & Richard Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie: Popularizing the plays on film, TV and video*. London: Routledge 1997, 72-74.

⁵⁶ McKellen 1996, 23.

⁵⁷ Loehlin 1997, 73-74

⁵⁸ Richard III. Production Notes. <http://www.r3.org/film/notes.html> 1995.

⁵⁹ Shakespeare 1968, 123-124.

⁶⁰ Salamon 2000.

⁶¹ Loehlin 1997, 74-75.

⁶² Tim Avis, "Unceremonious about Shakespeare". *Moving Pictures*, Jan. 15, 1996, 72.

⁶³ McKellen 1996, 22.

⁶⁴ Ks. Richard Burt, "The Love that Dare not Speak Shakespeare's Name: New Shakesqueer Cinema". Teoksessa Lynda E. Boose & Richard Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie: Popularizing the plays on film, TV and video*. London: Routledge 1997, 240.

"Velvollisuuteni on varmistaa, ettei yleisö viihdy taas vain yhden toimintaelokuvan, poliittisen juonittelutrillerin tai seksistä ja julmasta tyrannista kertovan tarinan parissa. Sillä kaikki tämä on tarinankertojista suurimman, William Shakespearen, eikä elokuvan keksintöä. Juuri elokuva on omaksunut itselleen hyvin paljon draamasta. Samat jännityselementit, jotka Shakespeare aikanaan loi."⁵⁸

Rikhardin suhde äitiinsä nouseekin keskeiseksi koko elokuvan kannalta, sillä Ian McKellenin esittämällä päähenkilöllä on selvästi ongelmallinen suhde äitiinsä (Maggie Smith). Aina kun Yorkin herttuatar mainitsee joko poikansa luonteen tai ruumiin epämuodostumat, tuntee tämä kipua ja menee paniikkiin. Parhaiten tämä tulee esiin kohtauksessa, jossa Rikhard joutuu äitinsä kiroamaksi:

[E]llämä on ollut yhtä helvettä sinun takiasi. Suurin tuskin minä sinut maailmaan saatoin. olit kuriton ja häijy lapsi... sinusta kasvoi uhmapäinen seikkailija... olet ylpeä, armoton ja viekas... vihan kovettama... Luoja langettakoon tuomiosi, ettet ehdi voittaa, muuten kuolen vanhuuteen ja tuskaan. Ota äidin kirot eväiksesi, painakoon ne taistelussa... Veressä olet rypenyt ja vereen hukut; häpeän varjo tahraa tähtesi ja painaa sinut hautaan.⁵⁹

Itse asiassa tämä on elokuvan ainoa kohta, jossa muuten langat tukevasti käsissään pitävä Rikhard menettävää tilanteen hallinnan ja näyttää haavoittuvalta sekä pelokkaalta. Hän tajuaakin epäonnistuneensa tärkeimmässä tavoitteessaan – äidinrakkaus on nyt lopullisesti tavoittamattomissa.

Miksi äiti sitten hylkää poikansa? Yksi selitys on luonnollisesti Rikhardin pahuus, jota äiti ei voi enää kestää. Tätä on painottanut Linda Bradley Salamon.⁶⁰ James N. Loehlinin mukaan äiti on puolestaan hylännyt poikansa tämän rujan ulkomuodon vuoksi ja hylkäys on lopullisesti kierouttanut myös pojan sielun. Hänen mukaansa Rikhardin halu ja nousu valtaan ei johdukaan – elokuvan lukuisista fasismiin viittaavista piirteistä huolimatta – nationalismista tai rotuopista, vaan aivan yksinkertaisesti äidinrakkauden puutteesta.⁶¹ Ohjaaja Loncrainen mukaan tämä tekee Rikhardin teoista ja pahuudesta ymmärrettävämmän, vaikkei se tietysti oikeuta tämän tekoja.⁶² Ian McKellen on myös korostanut Rikhardin äidin selkeästi tuntemaa vihaa ja inhoa poikaansa kohtaan, mikä johtuu tämän rujosta ulkomuodosta.⁶³ Kenties Rikhard olikin oppinut vihan jalon taidon juuri äidiltään? Eriäinen juonittelujen ja perhesuhteiden viidakko näyttääkin tekevän elokuvasta 'kuninkaallisen saippuaopperan'.

Oman lisänsä äidin hylkäämäksi joutumiseen ja yhteisön rooliin Rikhardin pahuuden lähteenä tuo elokuva *The Goodbye Girl* (1977, USA), jonka yhdessä kohtauksessa kuvataan modernia teatteriseuruetta valmistelemassa *Rikhard III:n* esitystä. Näytelmän ohjaaja haluaa, että pääosakiinnityksen saanut työtön näyttelijä (Richard Dreyfuss) esittäisi Rikhardia homoseksuaalina. Ohjaajan mukaan nimittäin juuri yhteiskunta on tehnyt Rikhardista ramman, ja Rikhard oli hänen mukaansa "kuningatar, joka halusi olla kuningas". Oliko kenties siis tämä, eikä suinkaan Rikhardin pahuus syy siihen, miksi äiti syrji ja hylkäsi poikansa? Tämä on mielenkiintoinen ajatus sosiaalisen syrjäytymisen kannalta ja tulee varteenotettavaksi Ian McKellenin esittämän roolihahmon kohdalla, sillä hän on itse hyvin avoimesti homo ja seksuaalisten vähemmistöjen puolestapuhuja.⁶⁴ Juuri tässä *Richard III* -elokuvassa onkin vahvasti pinnalla ajatus Rikhardin avioliiton kulissimaisuudesta: Rikhard tuntuu saavan seksuaalisen mielihyvän ennemminkin kuolleista uhreistaan otettujen valoku-

vien kuin vaimonsa parista.⁶⁵ Niinpä hän lähestyy viettelevästi yöpuvussa seisovaa vaimoan ainoastaan sammuttaakseen tämän vieressä olevasta katkaisijasta valot.

Rikhardin pahuus näyttää siten johtuvan enemmän ulkopuolisista tekijöistä kuin hänestä itsestään. Sen korostus, että ulkoinen rujous olisikin pahuuden syy, on selkeä ero Shakespearen ja varsinkin myytin tulkintaan, jonka mukaan Rikhardin ulkoinen rujous oli pahuuden seuraus. Tämä on samalla selkeä ja laajempi viittaus nykypäivään ja populaaripsykologiaan, jonka varassa kaikelle on helppo löytää selitys psyykkisten, lapsuudessa koettujen traumojen aiheuttamasta korviketoiminnasta tai niiden aiheuttamasta frustraatiosta.

⁶⁵ Salamon 2000.

⁶⁶ Moseley 1989, 58.

⁶⁷ Ibid., 49.

⁶⁸ Ibid., 63-64. Myös Hammond 1981, 105.

Viettelevä paholainen

Vaikka Ian McKellenin esittämä Rikhard III näyttääkin olevan kylmäverinen murhaaja, hän on kaikesta julmuudestaan, pahuudestaan ja ulkoisesta rujoudestaan huolimatta myös hyvin miellyttävä hahmo – jopa jonkinlainen romanttinen antisankari, jonka teoista ja niiden onnistumisesta yleisökin tuntuu nauttivan. Myös tämän taustalla on pitkä ja Shakespearenkin varmasti tuntema teatteriperinne, jonka mukaan pahuuden on oltava miellyttävää ollakseen tehokasta. C. W. R. D. Moseleyn mukaan: “Ilman Rikhardin jatkuvaa huumoria, älykkyyttä ja itseensä kohdistuvaa ironiaa, hän olisi vain pelkkä hirviö, eikä siten yhtään sen kiinnostavampi kuin kukaan muukaan.”⁶⁶ Sama on nähtävissä myös elokuvamaailmassa, sillä varsinkin Laurence Olivierin romanttisen hurmurin jälkeen elokuvallinen Rikhard sai viettelijän viitan harteilleen.

Erilaiset mefisto-hahmot ovat kautta teatterihistorian viettelleet näytelmien muita roolihahmoja. Samalla ne ovat tarjonneet esittäjälleen oivan mahdollisuuden todistaa omia näyttelijänkykyjään ja koettaa valloittaa yleisönsä, missä nämä ovat useimmiten onnistuneetkin. Pahuuden viehättävyyden perinne on paljolti peräisin keskiaikaisten moraliteettien Pahe-hahmoista. Sen mukaan paheen tuli olla miellyttävä ja viettelevä, susi lammasten vaatteissa, sillä se selitti, miksi ihmiset lankesivat pahuuden polulle.⁶⁷ McKelleninkin Rikhard osoittaa pukeutumalla mustan univormun ohella valkoiseen pukuun, kuinka paholainen voi pukeutua myös valon enkeliksi.

Konkreettisesti pahuuden viehätys ja kyky saada ihmiset lankeamaan pauloihinsa tulee esiin siinä, miten Rikhard pystyy näytelmän ja elokuvan alussa viettelemään tappamansa Lancaster-suvun kruununperillisen lesken, prinsessa Annen (Kristin Scott Thomas). Hän siis todistelee omaa yliver-taisuuttaan naimalla pahan kilpailijansa rakastetun ja siten osoittaa olevansa tätä parempi kaikilla tasoilla. Tapahtuman julkeutta korostaakseen Loncraïne on sijoittanut tämän yhden Shakespearen hienoimmista dialogeista tapahtumaan ruumishuoneella, jossa Anne suree kuolleen miehensä ruumiin äärellä: aluksi Rikhardin kiroten, mutta lopulta langeten tämän kaunopuheisuuden ja oman turhamaisuutensa vuoksi – syljettyään Rikhardia kasvoihin ja syytettyään tätä murhaajaksi hän antautuu, kun kuulee, että tämä teki kaiken vain hänen kauneutensa sokaisemana ja hänen rakkautensa vuoksi.⁶⁸

Sinun kauneutesi oli teon syy; se kummitteli unissani, sanoin itselleni: tapan vaikka koko

⁶⁹ Shakespeare 1968, 23-24.

⁷⁰ Loehlin 1997, 73-74.

⁷¹ McKellen 1996, 22 ja Interview with sir Ian McKellen 1995.

⁷² Coursen 1996, 4-6.

⁷³ Moseley 1989, 19, 46 ja 50. Myös Manvell 1971, 14-15.

⁷⁴ McKellen 1996, 23.

⁷⁵ Interview with sir Ian McKellen 1995.

⁷⁶ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie ja Marc Vernet, *Elokuvan estetiikka*. Suomentanut Sakari Toivainen. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto 1996, 226-227.

ihmiskunnan, jos saan viettää hetken sinun sylissäsi.”⁶⁹

Elokuvan sisäisessä maailmassa tapahtuvan ja muihin elokuvan roolihahmoihin kohdistuvan Rikhardin magneettisen manipuloinnin osalta voidaan Loncrainen elokuva tässäkin yhteydessä liittää amerikkalaiseen gangsterielokuvan perinteeseen, sillä aivan kuten rosvopääällikköä, seuraa Rikhardia pieni, mutta uskollisten kannattajien joukko, jonka sokean ja varauksettoman suosion hän voittaa.⁷⁰ Nämä Rikhardin apurit ovat elokuvassa, toisin kuin näytelmässä, jatkuvasti läsnä. Yhteyttä natsismiin tai muihin ideologisiin liikkeisiin ei voi tässäkään olla huomaamatta, sillä tämä uskollinen kannatusjoukko on kuin ‘ainoan sallitun’ aatesuunnan kiinteä sisärengas, joka toteuttaa johtajansa käskyjä joko palavasta uskollisuudesta tätä kohtaan tai sitten yksinkertaisesti vain pelosta. Asettuminen auktoriteettia vastaan voisikin johtaa omaan tuhoutumiseen, kuten itse asiassa käy Rikhardin valtaan nostaneelle Buckinghamin herttualle. Mutta jos edellä kysyttiin Rikhardin omaatuntoa ja vastuuta, voidaan tässä yhteydessä kysyä, mikä on noiden apureiden vastuu.⁷¹ Tekivätkö hekin kammottavia töitään, koska noudattivat vain määräyksiä?

Elokuvan viettelyn keskeisin kohde olet kuitenkin sinä itse. Heti elokuvan alusta lähtien Rikhard kaappaa katsojan mukaansa. Yleisö ei jää missään nimessä passiiviseksi, sillä Rikhard tekee yleisöstä oman rikoskumppaninsa: hän katsoo suoraan kameraan ja puhuttelee suoraan yleisöään. Vaikka hän rikkoo näin elokuvaperinteen neljännen seinän tabun, se on ennen kaikkea selkeä osoitus Shakespearen näytelmien kommunikatiivisesta luonteesta. H. R. Coursenin mukaan näytelmä alkaakin elää vasta sitten, kun se puhutaan yleisölle, joka ei millään muodoin ole vain passiivinen vastaanottaja tai tarkkailija, vaan aktiivinen ja keskeinen osa itse esitystä.⁷² Myös Paheperinteen mukaisesti näytelmän toimivuus vaati yleisön mukanaoloa, ja elisabetiläisessä teatterissa tämä onnistui erinomaisesti, sillä teatteriarkkitehtuurin vuoksi näyttelijät pystyivät olemaan konkreettisestikin osana yleisöä.⁷³

Useasti yleisölleen puhuvan Rikhardin kohdalla kommunikatiivisuus vain korostuu. Rikhard vihjailee, mitä aikoo tehdä ja naureskellen toteaa yleisölle: enkös sanonut! Vaikka Rikhard valehtelee, juonittelee ja manipuloi uhrejaan, ei hän koskaan valehtele yleisölle.⁷⁴ Hän käyttää yleisöä rippituolinaan, mikä vain lisää tämän todellisuusvaikutelmaa ja tunnetta tapahtumiin osallistumisesta. Ian McKellenin mukaan hänen Rikhardinsa onkin kuin Adolf Hitler, joka kertoo yleisölle, millaista on olla Adolf Hitler.⁷⁵ Hyvän tarinan avulla katsoja saadaan identifioitumaan ja jopa tuntemaan myötätuntoa henkilöä kohtaan, jonka hän kokisi todellisessa elämässä luultavasti täysin vastemmieleiseksi ja epäsympaattiseksi hahmoksi.⁷⁶ Tähän hänen koko miellyttävyytensä kaikessa kauheudessaan ja itseironiassaan paljolti perustuu.

Rikhardin ja hänen pahuutensa miellyttävyydessä on kyse laajemmasta psykologisesta ilmiöstä, sillä tuntemalla itsensä tämän rikoskumppaniksi voi yleisö samastua pahantekijään ja purkaa samalla omia patoutuneita tunteitaan tämän tekojen ja röyhkeän itsevarmuuden kautta. Rikhard näyttääkin tekevän asioita, joita katsoja ei pysty tai uskalla tehdä, vaikka kenties haluaisi. Tämä ‘rikoskumppanuus’ on kuitenkin turvallinen ja vaaraton, sillä tarinan ollessa tuttu, tietää yleisö jo etukäteen, että Rikhard tuhoutuu elokuvan lopussa. Katsoja voi siis olla paha olematta kuitenkaan todellisuudessa sitä.

Vaikka yleisö voi samalla avoimesti vihata Rikhardia, se on kuitenkin ennen kaikkea Rikhardin uskottu. Tämä luo mielenkiintoisen ristiriidan, sillä

katsojan on jatkuvasti tehtävä ero Rikhardin tekojen onnistumisen tuoman nautinnon ja näiden samojen tekojen vastenmielisyyden välillä - Rikhardin tyrannius sekä kiehtoo että kuvottaa katsojaa.⁷⁷ Ian McKellenin mukaan yleisön roolina onkin tulla Rikhardin viihdyttämäksi, vaikkei se tästä pitäisikään, sillä Rikhard todellakin osaa "murhata ja hymyillä samanaikaisesti"⁷⁸

Siten Rikhardin pahuus, mutta myös sen miellyttävyys, on kieroutuneella tavalla ilmeistä. Tämä koskee kuitenkin vain elokuvan alkua, sillä hauskaa kestää vain, kunnes Rikhard saavuttaa päämääränsä ja hänestä tulee Englannin kuningas. Tämän jälkeen hän ei enää tarvitsekaan yleisöä avukseen ja suoranaisesti hyökkää tätä vastaan. Hän hymyilee ylimielisesti saatuaan vallan ja osoittaa olevansa ylivertainen muihin nähden ja käyttäneensä paitsi apureitaan myös yleisöä päämääriensä hyväksi.⁷⁹ Näin katsoja tajuaa Rikhardin todellisen luonteen, ja illuusio sortuu nopeasti.

Psykologisesti ja myytin kannalta ajatellen voidaan Rikhardin nähdä toimivan yleisönsä ukkosenjohdattimena, jonka kuollessa hänen pahuudestaan nauttanut yleisökin puhdistuu omista pahoista ajatuksistaan. Nigel Balchinin mukaan tuntuisi mahdottomalta ja karmealta, jos tavalliset ihmiset voisivat saada aikaan sotia, julmuutta ja suvaitsemattomuutta. Siksi tällaiset tapahtumat selitetään usein juuri myyttisen konnahahmon avulla. Kansa ei voi olla syyppää, vaan sitä on johdettu harhaan. Siten myös Rikhardin kohdalla yhteisö projisoi tämän rujoon olemukseen omat rikoksensa ja hänestä tulee koko yhteisön rikosten symboli. Kun Rikhard sitten surmataaan, yhteisö pelastaa itsensä ja jää ilman moraalista vastuuta, mikä on yhteisön hyvinvoinnin ja yhtenäisyyden kannalta hyvin tärkeää. Rikhard on siten kuin syntipukki. Hän ei kuitenkaan ole vain synnin vertauskuva, vaan itse Synti.⁸⁰

Toisaalta hän on yhteisön lunastushahmo, joka tappamalla muut syntiset kerää koko yhteisön rikokset itseensä ja toimii siten tietämättään Jumalallisen oikeuden apuvälineenä, todellisena *Jumalan ruoskana*. Kun valtataistelusta sivussa ollut Henry Tudor sitten tappaa hänet, hän puhdistaa koko Englannin ja voi aloittaa tyhjältä pöydältä.⁸¹ Loncrainen elokuva antaa kuitenkin oman vastauksensa tulevaisuudelle, sillä kun tuleen heittäytynyt Rikhard näyttää mefistona palaavan helvettiin ja heiluttaa iloisesti kättään, katsoo tuleva Henrik VII kameraan ja hymyilee ivallisesti. Barbara Mitchell onkin huomauttanut, että katsoja on nähnyt tuon hymyn aiemminkin: se on Rikhardin hymy.⁸² Pahuus ja tyrannia eivät näytäkään kuolevan Tudorien noustua valtaa, vaan pahuuden ja tyrannian kehä jatkaa omaa loputonta kulkuaan.

⁷⁷ Anthony Davies tarkoittaa tässä Olivierin elokuvaa, mutta saman voi katsoa päteväen myös Loncrainen ohjaukseen. Davies 1988, 69-70.

⁷⁸ Avis 1996, 71.

⁷⁹ Salamon 2000.

⁸⁰ Balchin 1950, 243-245.

⁸¹ Ajatus 'Jumalan ruoskasta' ks. Campbell 1963, 320; Hammond 1981, 102-103 ja 107.

⁸² Mitchell 1997, 143.

Traditioiden määrittelemä universaali pahuus

Rikhard III on jo vuosisatojen ajan hyväksytty pahuuden inkarnaatioksi. Hahmo on jatkanut eloaan sellaisena pitkästä revisionistisesta historiantkirjoituksesta huolimatta: hän on vallan- ja kunnianhimoisen murhaaja sekä tyranni, jonka ulkoinen olemus jo viesti hänen vääristyneitä luonteenpiirteitään. William Shakespearen *Richard III* -näytelmän erityisesti ja teatteritradition yleisemmin voidaan nähdä olevan tähän 'syyppinä'. Niiden myötä Rikhardin hahmo perustui ja se myös kasvoi yli-inhimilliseksi, universaaliksi arkkityyppihahmoksi, jossa monet eri pahuuden ilmentämisen- ja ilmenemis- muodot yhdistyivät ja saavuttivat täydellistymisensä. Tuloksena oli siten enemmän kuin 'todellinen historiallinen' hahmo, joka säilytti jatkuvan suosionsa vuoksi elinvoimaisuutensa historiantkirjoitukseen nähden. Toisena

‘syypäänä’ voi nähdä humanistisen historiankirjoituksen tradition. Sen opetustehtävän ja Tudorien propagandististen tavoitteiden myötä Rikhardista tuli tyrannin arkkityyppi, moraaliton machiavellisti, joka toimi tyrannin tunnettuna ja hyväksyttynä mallina, johon oman ajan poliittisia vaikuttajia ahkerasti verrattiin. Erilaiset vahvat traditiot näyttävät siten muokkaavan käsityksiä pahuudesta ja Rikhardista sen puhtaana inkarnaationa. Kyse on kuitenkin myös laajemmasta, pahuuden esittämisen traditiosta.

Richard Loncrainen *Richard III* –filmatsointi asettuu saman tradition pohjalle ja osaksi, sillä se esittää Rikhardin juuri sellaisena teatteri- ja historiankirjoituksen traditioiden pahuuden inkarnaationa kuin vuosisadat sitä aiemminkin. Kyse ei kuitenkaan ole ainoastaan vahvan tradition asettamista kahleista, vaan elokuvantekijöiden mahdollisuudesta käyttää tunnettua ja suosittua tarinaa pahuuden inkarnaatiosta oman päivänsä poliittisen ja historiallisen keskustelun apuvälineenä. Elokuva on kuitenkin tuonut mukanaan myös omia tulkintojaan Rikhardin pahuuteen ja varsinkin sen syntyyn, sillä viittaahan se myyttiä enemmän tämän ympäristöstä johtuvaan ja katkeroituneeseen pahuuteen kuin itse Rikhardin synnynnäiseen kieroutuneisuuteen, ja tuo siten elokuvan teemoiltaan nykyihmistä lähemmäksi.

Kenties selkeimmän ilmiasunsa Rikhard III:n kohdalla saakin ajatus universaalista pahuudesta. Siten Loncrainen elokuvan viittaukset omaan aikaansa ja 1930-luvun vaihtoehtoiseen historiaan jäävät kuriositeeteiksi, sillä päällimmäisenä tarkastelun kohteena on sittenkin tuo universaali pahuus ja sen ilmeneminen historiassa. Toisaalta kyse on selkeästi myös tietyn yhteisön pyrkimyksestä ymmärtää nykyisyyttään ja menneisyyttään sekä siinä ilmenevää pahuutta myyttisen, yhteisön kollektiivisesti jakaman, tunnetun ja myös suosittun *pahis-hahmon* kautta. Vaikka kyseessä on ‘vain’ fiktiivinen hahmo, pahuus on kuitenkin saanut kasvot ja tullut yleisölleen konkreettisemmaksi.

Konnuus ja pahuus ovat siis jotain, joka on selvästi erotettavissa yhteisöstä erilleen. Vai onko näin? Voisiko pahuuden ja konnaksi luokittelun nähdä jonkinlaisena yhteisön itsensä tekemänä puhdistusrituaalina? Myyttisenä rituaalina, jossa yhteisön koossapysymisen vuoksi ja turvaksi hyvä erotetaan selkeästi pahasta – tarina saa myyttisen suuren ja muista erikseen asetetun pyhän kertomuksen luonteen. Rikhard III:n myyttinen hahmo onkin oiva esimerkki siitä, miten suuri ja keskeinen merkitys fiktiolla on historiatietouden muokkaamisessa sekä miten populaariviihde toimii pitkienkin traditioiden, ‘hyväksytyin’ historian välittäjänä ja myyttisten, yhteisön itsensä kannalta keskeisten tarinoiden jatkajana.