

Hannu Salmi

MUSIIKIN EPPINEN EKSPANSIO

Musiikki ja historiallisuuden vaikutelma Hollywoodin antiikkispektaakkeleissa

Audiovisuaalisen kerronnan vaikutusta historiatietoisuuteen ei tois-
taiseksi ole juurikaan tutkittu, vaikka jo arkiymmärryksenkin pohjalta
monet historialliset mielikuvat tuntuvat olevan peräisin elokuvan ja
television kuvastosta. Elokuvan muodossa tapahtunut historian vi-
siointi ja revisiointi on saavuttanut historiantutkijoiden kiinnostuksen
vasta viime vuosina, eivätkä elokuvantutkijatkaan ole sanottavammin
kiinnittäneet huomiota historiallisen elokuvan ja historiatietoisuuden
suhteisiin.

Monista elokuvantekemisen lajeista ja lajityypeistä on saatavilla
tukuttain tyyllitutkimusta (esim. kauhuelokuva, western, musikaali),
mutta elokuvallisen historiallisuuden elementeistä ja tyyleistä ei tois-
taiseksi ole tehty perinpohjaista tutkimusta. Miten historiasta on elo-
kuvan keinoin kerrottu? Millaisia historiallisia implikaatioita audiovi-
suaalisen kerronnan osatekijöihin voisi sisältyä? Yritin pohtia näitä
keinoja kolme vuotta sitten *Elokuva ja historia* -kirjan viimeisessä luvussa,
mutta tarkastelu jäi kovin suppeaksi.¹ Eikö esimerkiksi musiikki kann-
a historiallisuuden merkkejä?

Saksalainen historiantutkija Jörn Rüsen kirjoitti teoksessaan *Zeit
und Sinn*, että historian kertominen on eräänlaista kollektiivista muis-
tamista ja että kerronnan tehtävä on antaa ajan kokemukselle mieli.²
Tämä mielenrakennus, *Sinnbildung*, ei Rüsenin mukaan ole vain histo-
riantutkimuksen asia tai tehtävä; yhtä hyvin tätä mieltä rakennetaan
kirjallisuudessa, elokuvassa ja kaikessa kulttuurituotannossa. Rüseniä
mukailten voitaisiin kysyä, miten ja millaisin välinein antiikkispek-

¹ Hannu Salmi, *Elokuva ja historia*. Painatuskeskus: Helsinki 1993, 223-234.

² Jörn Rüsen, *Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens*. Frankfurt am Main 1990, 157-158.



Duel in the Sun. Kuvat: SEA.



taakkelit rakentavat tapahtumille ja ilmiöille, ajan kokemukselle, mielen.

Keskityn tässä artikkelissa antiikkispektaakkeliin tapaan käyttää musiikkia, sillä uskon, että musiikilla on olennainen merkitys historiallisuuteen liittyvien mielikuvien rakennustyössä. Historialliselle elokuvalle on tärkeää paljastaa historiallisuutensa katsojalle jo elokuvan alkumetreillä. Tämä historiallisuus voi olla selviö jo ennen kuin filmi ehtii pyöriä projektorissa lainkaan, sillä ennakkojulkisuus, trailerit, lehdistöarviot ja mainokset, ovat antaneet suuntaa elokuvan tulkinnaalle. Usein juuri historialliset spektaakkelit korostivat julkisuudessa luonnettaan eräänlaisina monumentteina: lehdistö toisti pressimateriaalin antamia strategisia mittoja, paljonko statisteja oli käytetty, kuinka paljon pukuja ja varusteita filmauksia varten oli valmistettu, jne.³

Tämän elokuvaa edeltävän informaation lisäksi alkumusiikki oli tärkeä teoksen tunnelman ja luonteen viitoittajana. Voitaisiin jopa väittää, että klassisessa studioelokuvassa alkumusiikin nimenomaisena tehtävänä on valmistella katsojaa tulossa olevaan teokseen ja sulauttaa katsoja fiktiomaailmaan. Varsinkin Hollywood-koodistossa elokuvan lajityyppi aukeni katsojalle jo alkutekstien aikana. Ajatellaanpa esimerkiksi Dimitri Tiomkinin musiikkia elokuvaan *Kaksintaistelu aurin-gossa* (Duel in the Sun, 1946). Alkusoitto alkaa revolverin laukauksella ja jatkuu hyvin westernmäisellä reippaalla musiikilla. Musiikki johdattaa elokuvan lajityyppiin, geneeriseen sijaintiin, mutta elokuvan traaginen perusvire paljastuu vasta alkutekstien jälkeisessä, Orson Wellesin kertomassa johdantokohtauksessa. Kertojaääni toteaa mystisen kukan kukkivan autiomaassa paikalla, jossa Pearl Chavez (Jennifer Jones) kerran kuoli. Kertojaäänän alla kuullaan hyvin unenomaista, salaperäistä musiikkia, joka on melkein vastakkainen alkutekstien pirteälle sävyille. Musiikillisella vastakkainasettelulla on keskeinen rooli traagisen perustunnelman luomisessa. Itse elokuva on rinnastettu jopa oopperaan, populaarikulttuurin vastineena Wagnerin *Tristanille ja Isol-delle*.⁴

Historiallisten spektaakkeliin musiikkia voisi kutsua eepiseksi musiikiksi. Tämä musiikkityyli ei karakterisoi vain spektaakkeleja: sitä voi löytyä myös muiden lajityyppien, kuten lännenelokuvan tai tieteiselokuvan, edustajista. Esimerkiksi David Lynchin ohjaama *Dyyni* (The Dune, 1984) muistuttaa suuresti raamattuspektaakkeleja, paitsi kerronnallisesti myös musiikillisesti.⁵ Myös lännenelokuvat ovat musiikin avulla saattaneet painottaa eepistä luonnettaan. John Belton on asettanut vastakkain kaksi Howard Hawksin Tiomkin-westerniä: *Punaisten virran* (Red River, 1948) "eepinen ekspansiivisuus" tuntuu suorastaan vastakkaiselta *Rio Bravon* (1959) "lyyrisyyteen" nähden.⁶ Musiikillisesti nämä elokuvat poikkeavat toisistaan valtavasti, *Punaista virtaa* säestää suuri sinfoniaorkesteri, kun taas *Rio Bravoa* tahdittaa pehmeästi pieni kokoonpano. Christopher Palmer onkin huomauttanut, että *Rio Bravo*, samaan tapaan kuin toinen Tiomkin-western *Sheriffi* (High Noon, 1952), alkaa ja päättyy hyvin hiljaa, mikä on hyvin epätyypillistä Hollywood-elokuvilla.⁷ Tämä eroaa voimakkaasti spektaakkeleista ja muista eepisistä elokuvista, jotka yleensä alkavat *fortissimo*. Kokoonpanojen ja dynamiikan käytön perusero korostaa spektaakkeliin "historiallisuutta" ja "eepisyyttä".

Hollywood-eepoksissa sinfoniaorkesterin soitto *fortissimo* liittyy osit-

³ Ks. esim. Samuel Bronstonin lehdistötoimiston tuottamaa materiaalia elokuvasta *El Cid*. General Reader "El Cid", Suomen elokuva-arkiston kokoelmat.

⁴ Christopher Palmer, *The Composer in Hollywood*. London 1990, 137.

⁵ Elokuvan musiikin sävelsivät Brian Eno ja Toto. Profeettateema oli Brian Enon käsialaa.

⁶ Palmer 1990, 141.

⁷ *Ibid.*, 141.



Jennifer Jones autiomaan kukkasena. Kuva: SEA.

⁸ Christopher Palmer, *Dimitri Tiomkin. A Portrait*. London 1984, 121.

⁹ Elmer Bernstein, "The Ten Commandments". *Film Music: From Violins to Video*. Edited by James L. Limbacher. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press 1974, 155.



389-P.6.D

Dimitri Tiomkinin musiikki luo Faaraoiden maa -spektaakkelin. Kuva: SEA.

tain niiden spektaakkelinomaisuuteen, tietoiseen suurellisuuteen: spektaakkelia ei voi säestää hauraasti soittava jousikvartetti! Samaan tapaan kuin elokuvat näyttävät massiivisia lavasteita tai pauhaavia kansanjoukkoja, ne tarjoavat attraktioita ja efektejä korvalle. Eeppisen elokuvan musiikkiraita alkaa usein fanfaarinomaisella johdannolla, jonka trumpetit ja pasuunat soittavat. Tämän jälkeen täysromanttinen, vähintään satahenkinen sinfoniaorkesteri kohottaa kappaleen kliimaksiinsa. Jotkut elokuvasäveltäjät käyttivät jälkiromanttista Wagner-orkesteria tai jopa laajempaa ensemblea. Esimerkiksi Tiomkin käytti *Rooman valtakunnan tuhossa* (The Fall of the Roman Empire, 1964) 130-henkistä orkesteria!⁸ Sen sijaan Elmer Bernstein käytti *Kymmenessä käskyssä* (The Ten Commandments, 1956) vain 71 muusikkoa. Yhteessä oli kuitenkin kahdeksan käyrätorvea, mikä oli hyvin epätyypillistä.⁹ Kenties Bernstein halusi käyrätorvien avulla korostaa musiikin eeppistä luonnetta. Romanttisessa musiikissa käyrätorvea on nimittäin usein käytetty tilallisten efektien luomiseen. Tästä on hyvä esimerkki Edvard Griegin pianokonsertton ensimmäisen osa pääteema, joka orkesteriosuudessa siirtyy huilulta käyrätorvelle. Tämä muutos luo etäännyvän tilavaikutelman. Ehkä Bernstein halusi juuri käyrätorvella korostaa musiikin "eeppistä ekspansiivisuutta": epiikassa tärkeää ei ole vain historiallisten prosessien tai ajankulun kuvaus vaan myös tilallisuus. Eepoksessa on oltava avaruutta.

Antiikkispektaakkeliin lajityypissä alkumusiikki on vain erittäin harvoin kirjoitettu lyhyesti pienehkölle kokoonpanolle. Poikkeuksiin lukeutuu Tiomkinin *Faaraoiden maa* (The Land of the Pharaohs, 1955) -elokuvaan säveltämä alkumusiikki, joka koostuu kevyesti säestetyistä itämaisen melismaattisesta laulusta. Wagner-orkesterin käyttö ei olisi sopinut tällaisen vokaaliosuuden säestykseksi. Kevyempää taustaa tarvittiin antamaan autenttisenkuuloinen atmosfääri.

Suuren orkesterin käyttö ei liittynyt vain pyrkimykseen luoda spektaakkelia. Sillä oli myös juurensa musiikin historiassa. Pyrkimys kertoa

tarinoita instrumentaalimusiikin välityksellä yleistyi 1800-luvulla. Kommentoivaa musiikkia oli sävelletty toki jo aiemminkin, mutta varsinaisesti vasta romantiikan musiikki tähtäsi tarinankerrontaan pelkän musiikin avulla. Franz Liszt yritti tätä sinfonisissa runoissaan, jotka vaikuttivat paljon ns. ohjelmamusiikin kehitykseen. Vähitellen ohjelmallinen musiikki ylsi laajempiin mittoihin, mistä hyviä esimerkkejä ovat Pjotr Tšaikovskin *Manfred*-sinfonia ja Nikolai Rimski-Korsakovin *Antar*-sinfonia. *Manfred*-sinfonia perustui venäläisen musiikkikriitikon Stassovin lordi Byronin runoelman pohjalta kirjoittamaan ohjelmaan. Musiikin avulla Tšaikovski pyrki kääntämään ohjelman tapahtumat, tunteet ja konfliktit auditiiviseksi kokemukseksi.

Ohjelmamusiikki oli romantiikan tuote, ja se oli yleensä kirjoitettu täysromanttiselle orkesterille. Toisaalta narratiivinen pyrkimys liittyi myös sinfoniamusiikin kehitykseen, sillä esimerkiksi Beethovenin sinfonioita tulkittiin usein tarinoina, vastavoimien taistelulenttänä. Ehkä tämä konteksti vaikutti myöhemmin orkesterimusiikin käyttöön elokuvassa. Sinfoniaorkesterille oli annettu tarinankertojan roolin. Tässä kontekstissa pienemmät kokoonpanot tai soolo-osuudet tulkittiin intiimeiksi tai yksityisiksi, kun taas koko orkesterin käyttö miellettiin ”objektiivisemmäksi”. Tässä on ehkä syy siihen, miksi elokuvallisissa historianvisioissa musiikilliseksi kommentaattoriksi valittiin mahdollisimman iso kokoonpano.

Elokuvamusiikki ei tietenkään kumpua vain tästä romanttisesta perinteestä. Mykkäelokuvien säestyskulttuurissa oli piirteitä myös romantiikkaa edeltävän ajan musiikista, erityisesti sen tavasta esittää tunteita ja tunnelmia. Affektiopille rakentuvassa barokkimusiikissa tietyt motiivit tai figuurit viittasivat tiettyihin tunteisiin. Todennäköisesti tämä vaikutus eli 1800-luvun yli populaarikulttuurissa ja tarttui sittemmin mykkäelokuvien säestysperinteeseen. 1900-luvun alun vihjeluettelo -käytäntö on osoitus tästä. Vuoden 1909 paikkeilla sekä Edison että Vitagraph alkoivat tuottaa elokuvien esittäjille luetteloja siitä, millainen musiikki sopi kuhunkin kohtaukseen.¹⁰ 1910-luvulla tästä käytännöstä kehittyi suurimuotoista liiketoimintaa, jossa tarjottiin musiikillisia vastineita elokuvan sisältämille tunteille ja tunnelmille. Tässä musiikin luokittelussa otettiin huomioon myös historiallinen elokuva, sillä 1910-luvulla menneisyyden elokuvallinen visiointi vakiintui olennaiseksi osaksi näytelmäelokuvatuohtantoa. Suomalainen Fazerin elokuvamusiikkiluettelo vuodelta 1927 tarjosi 165 erilaista karaktääriä, kuten ”aavistus”, ”syytös”, ”häätä”, ”kiire”, ”yksinäisyys”, ”odotus”, ”eksoottista”, ”yltiöpäistä”, ”salaperäistä”, ”viejkeää”, ”riemuitsevaa”, ”viha”, ”pastoraali”... Luettelossa on myös hakusana ”historiallista”! Tämän karaktäärin musiikki sisältää vain romanttista musiikkia, joko ohjelmamusiikkia tai oopperaa. Kaiken kaikkiaan ooppera näyttää esiintyvän monissa sellaisissa avainsanoissa, jotka voisivat tulla kyseeseen historiallisen spektaakkelin yhteydessä. Hakusana ”heroinen” viittaa katkelmiin Wagnerin oopperoista *Jumalten tuho*, *Parsifal* ja *Siegfried*.¹¹ Todennäköistä on, että Wagnerin musiikkia käytettiin erityisesti raamattuspektaakkeleissa. Tätä oletusta vahvistaa Fred Niblon *Ben-Hurin* (1926) Suomen ensi-illasta säilynyt musiikkiohjelma, jonka alkupuolella mainitaan mm. pitkänperjantain ihme oopperasta *Parsifal*. Wagneria soitettiin todennäköisesti Kristuksen syntymä -

¹⁰ David Robinson, "Music of the Shadows. The Use of Musical Accompaniment with Silent Films, 1896-1936". *Le giornate del cinema muto*, Pordenone. Supplemento a *Griffithiana* n. 38/39, ottobre 1990, 12.

¹¹ Luettelo varastossamme olevasta kinomusiikista salonkiorkesterille. *Katalog över kinomusik som för salongorkester finnes på lager*. 1927. Fazerin musiikkikauppa, Helsinki 1927.

¹² *Ben-Hur* (1926) ensi-
illan musiikkiohjelma,
Suomen elokuva-arkiston
kokoelmat.

¹³ Katherine Preston,
"The Music of Toga
Drama". *Playing Out the
Empire. Ben-Hur and Other
Toga Plays and Films,
1883-1908. A Critical
Anthology.* Edited with
Introduction and Notes
by David Mayer and an
essay on the incidental
music for toga dramas by
Katherine Preston.
Oxford 1994, 24-25.

¹⁴ Bernstein 1974, 156.



Ben-Hur. Kuva: SEA.

kohtauksen aikana. Elokuvaesitys alkoi äänekkäästi Charles Gounodin säveltämällä Saaban kuningattaren marssilla, joka luultavasti soi heti alkutekstien aikana. Esitys päättyi jälleen Wagner-melodioihin, *Rienzin Friedensboten*-kuoroon.¹²

Olellainen välittäjä romanttisen musiikin ja elokuvan välillä oli 1800-luvun näyttämömusiikki. Erityisesti 1800-luvun historiallisten melodraamojen musiikki vaikutti myöhempien elokuvaeposten säestykseen. Tooga-näytelmissä musiikin tehtävä oli korostaa näyttämön tapahtumia. Tietyt musiikin motiivit viittasivat usein tiettyihin tunteisiin. Näyttämömusiikki hyödynsi vapaasti johtoaihetekniikkaa. Esimerkiksi Edgar Stillman Kelleyn musiikissa näytelmään *Ben-Hur* (1899) oli, Katherine Prestonin analyysin mukaan, kolme motiivia. Yksi liittyi Ben-Hurin henkilöhaamoon, toinen "epäonnen ja tuhoon", kolmas "kostoon".¹³

Suuren orkesterin käyttö "eppisyyden" korostajana nousi todennäköisesti tästä taustasta, mutta toisaalta sitä oli myös vaikea välttää. Kun äänielokuva löi itsensä läpi 1920- ja 30-lukujen vaihteessa, suuret kokoonpanot omaksuttiin valkokankaan tapahtumien kommentaattoreiksi lajityypistä riippumatta. Oikeastaan ainoa vaihtoehto tehdä historia kuuluvaksi oli hyödyntää romanttista perinnettä, standardisoitunutta musiikinkieltä. Elmer Bernstein totesi myöhemmin, ettei olisi ollut mitään järkeä säveltää konventionaalisen musiikkikielen vastaisesti: "Mediassa, joka tavoittaa enemmän kuulijoita kuin ns. vakava säveltäjä koko elinaikanaan, säveltäjän täytyy tunnustaa kieliraja oman sofistikoituneen musiikillisen tietoisuutensa ja laajan, hajanaisen yleisön primitiivisemmän musiikkimaun välillä."¹⁴

Kun romanttinen orkesteri oli saavuttanut neutraalin tarinankertojan aseman, speaktaakkelisäveltäjät yrittivät ylittää tämän standardin laa-

jentamalla orkesteria jälkiromanttisen Wagner- tai Mahler-orkesterin suuntaan. Tähän oli myös hyvät edellytykset speaktaakkeliien kulta-kaudella, 1940-luvun lopun ja 1960-luvun alun välisenä aikana. Hollywood toi markkinoille lukuisia teknisiä innovaatioita. Laajakangas ja stereofoninen äänentoisto toivat elokuvaan uudenlaista attraktiivisuutta.

¹⁵ Ibid., 155.

Nykypäivä ja menneisyyden toiseus

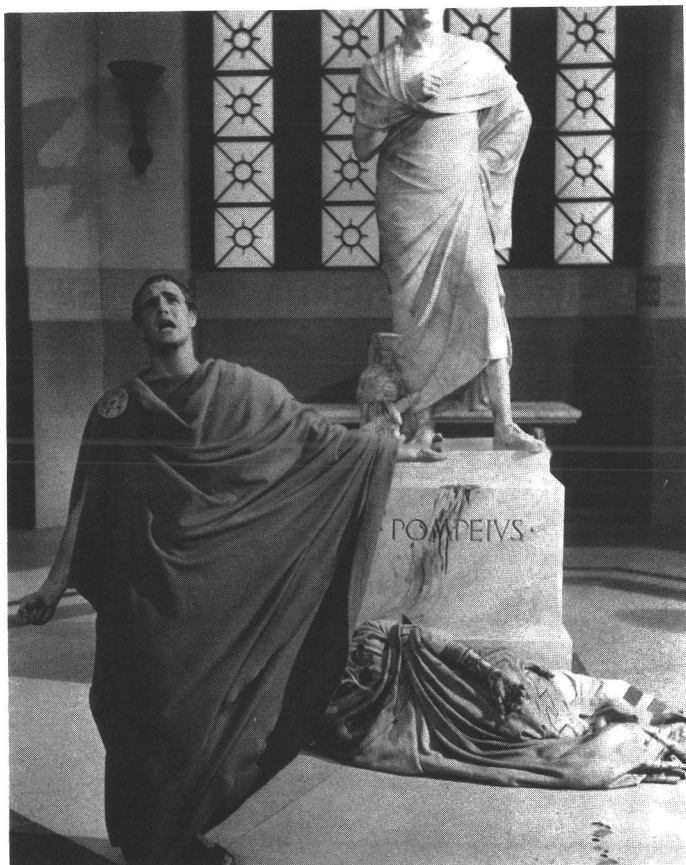
Elmer Bernstein totesi siis, miten säveltäjän on otettava huomioon konventionaalinen musiikkimaku: rajojen ylittäminen voisi kuulijoista tuntua oudolta tai ristiriitaiselta. Oma mielenkiintoinen ongelmansa speaktaakkelisäveltämisessä on edelleen, kuinka sovittaa yhteen nykyajan näkökulma ja kuvattavan ajanjakson historiallinen horisontti, miten sovittaa yhteen tämän päivän musiikkiperinteet ja menneisyydenmusiikillinen kommentointi tekemättä liian karkeita anakronismeja. Tämä ongelma on hyvin lähellä historiantutkimuksen yleisiä kysymyksiä.

Historismiksi kutsuttu suuntaus väitti aikanaan, että menneisyyttä pitäisi yrittää ymmärtää sen omasta perspektiivistä käsin ja että todella olisi mahdollista täydellisesti eliminoida modernit käsitteemme tutkimusprosessista. Historisti voisi ehkä todeta, että historiallisen elokuvan musiikin tulisi olla niin autenttista kuin mahdollista. Historismi puhui siis nykyisyyden täydellisestä kieltämisestä ikään kuin olisi mahdollista vapautua tämän päivän käsitteistä. Oma näkemkseni on, että nykyisyys on aina väistämättä läsnä silloin, kun historiaa tutkitaan ja kirjoitetaan, on sitten kysymys fiktiivisestä tai tutkimuksellisesta menneisyyden representaatiosta. Historiantutkimus on dialoginen prosessi, jossa oman aikamme käsitteet kohtaavat menneisyyden käsitemaailman. Nykypäivää ei voi kieltää tai eliminoida: kirjoittaessaan menneisyydestä tutkija kirjoittaa samanaikaisesti omasta maailmastaan, tietoisesti tai tiedostamatta, implisiittisesti tai eksplisiittisesti.

Tämän ongelman voisi rinnastaa säveltäjän vaikeuksiin luoda musiikkia, joka antaa historiallisuuden vaikutelman, mutta toisaalta ei ole liian outoa nykyajan kuulijalle. Elokuvamusiikki ei saanut kuulostaa vieraalta. Elmer Bernstein sävelsi melko paljon diegeettistä, historiallista lähdemusiikkia *Kymmeneen käskyyn*, mutta ainoastaan muutama numero kelpuutettiin lopulliseen versioon. Egyptiläistä musiikkia pidettiin "liian epämiellyttävänä", niin kuin säveltäjä itse myöhemmin totesi, vaikkei musiikki ollutkaan "autenttista" ja vaikka se esitettiin modernein instrumentein!¹⁵

Ylipäätään Hollywoodissa suositeltiin romanttista harmoniaa ja polyfoniaa jonkinlaisena musiikillisena standardina; olihan klassisromanttinen musiikki jo mielletty "ajattomaksi". Tietyissä lajityypeissä oli kuitenkin taipumusta ajautua standardikielen ääri rajoille. Historiallisissa elokuvissa liikuttiin menneisyydessä ja törmättiin väistämättä esimerkiksi homofoniseen musiikkiin. Yhtäläillä Hollywood vierasti liian moderneja elementtejä, jotka tulivat vastaan esimerkiksi trillereissä. Miklós Rózsa halusi käyttää dissonanssia, riitasointua, elokuvassa *Nainen vailla omaatuntoa* (Double Indemnity, 1944), mutta Paramountin musiikkiosaston johtaja kielsi sen ehdottomasti. Ohjaaja

Marlon Brando Julius Caesarina. Kuva: SEA.



Billy Wilder asettui kuitenkin tukemaan Rózsa ja sai lopulta luvan yhtiön johtajalta Buddy da Silvalta dissonanssin käyttöön!¹⁶ Dissonanssi tehokeinona ei tietenkään uhannut Hollywood-normia, ja lopulta se sallittiin esimerkiksi *Vaarallisten valheiden* (*Suspicion*, 1941) ja *Lukitun oven salaisuuden* (*Secret beyond the Door*, 1948) kaltaisissa melodramaattisissa trillereissä.

Yksi syy siihen, ettei tuottaja halunnut *Kymmeneen käskyyn* enempää lähdemusiikkia, oli varmasti tosiasia, ettei Elmer Bernstein varsinaisessa taustamusiikissa käyttänyt lainkaan esimoderneja, tai esiromanttisia, elementtejä. Diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välinen tyylillinen suhde oli tärkeä. Bernstein oli kirjoittanut kommentoivan taustamusiikin lähinnä myöhäisromanttisella tyylillä, ja mukana oli selviä viittauksia Wagnerin ja Mahlerin sävelkieleen. Jos elokuvassa olisi ollut enemmän diegeettistä lähdemusiikkia, se olisi todennäköisesti kuulostanut yhteismitattomalta taustamusiikin kanssa.

Säveltäjä, joka erityisesti keskittyi historiallisen elokuvan ongelmiin ja lähde- ja taustamusiikin välisen jännitteen ratkaisemiseen, oli Miklós Rózsa. Hänen filmografiastaan löytyvät mm. sellaiset spehtaakkelit kuin *Quo Vadis* (1951), *Ivanhoe* (1952), *Pyöreän pöydän ritarit* (*Knights of the Round Table*, 1953), *Julius Caesar* (1953), *Ben-Hur* (1959), *Kuningasten kuningas* (*The King of Kings*, 1961), *El Cid* (1961) ja *Sodoma ja Gomorra*

(Sodom and Gomorrah, 1962). Hän sävelsi enemmän elokuvaeepoksia kuin yksikään toinen säveltäjä.

Pohtiessaan mahdollisuuksia historiallisten horisonttien sulauttamiseen Rózsa katsoi, että elokuvan ja oopperan välillä oli olennaisia eroja. Ooppera oli

tyyliteltyä taidetta ja siksi myös musiikki oli tyylielty sovitus tietystä historiallisesta tai kansallisesta tyylistä. Kukaan ei odota kuulevansa 1500-luvun minnelaulua *Mestarilaulajissa*, antiikin Kreikan musiikkia *Elektrassa* tai vanhaa heprealaista musiikkia *Salomessa*. *Aidassa*, *Simsonissa* ja *Delilassa* tai *Saaban kuningattaressa* orientalisma käytetään vain värikyksenä, mutta oopperat ovat täysverisiä romanttisia oopperoita, jotka heijastelevat syntyäikansa tyyliä yrittämättäkään tavoittaa kuvamaan aikakauden todellista tyyliä. Mutta elokuva on erilainen kulttuurintuote. Se on realistista ja faktuaalista. Se ei yritä vain tavoittaa menneiden aikakausien henkeä vaan yrittää myös vakuuttaa katsojan siitä, että se projisoi menneisyyden sellaisena kuin se oli. Katsoja ei näe maalattuja kulisseyksiä, pahvikilpiä ja puumiekkokoja niin kuin oopperassa, sillä kaikki on tehty äärimmäisen realistisesti, ja jos katsojat eivät usko, että leijonat todella söivät kristittyjä, elokuva on täydellisesti epäonnistunut tavoitteeseensa.¹⁷

Voimme tietenkin kritisoida Rózsan ajatuksia realismia ja epäillä, että antiikkispektaakkeliin katsojat olivat kuitenkin tietoisia ”maalatuista kulisseyksistä”, mutta se ei ole olennaista. Kiinnostavampaa on, että Rózsa alkoi näkemyksensä mukaisesti luoda omaa historiallista tyyliään yhdistämällä modernin korvan vaatimukset autenttisuuden pyrkimykseen. Tässä työssä *Quo Vadis* (1951) oli ensimmäinen etappi.

Ennen sävellystyötään Rózsa tutki arkistoja ja luki vanhoja käsikirjoituksia pyrkiessään tavoittamaan ensimmäisen vuosisadan musiikin tyylin. *Quo Vadis* sisälsi lopulta paljon näihin tutkimuksiin perustuvaa lähdemusiikkia: diegeettisen musiikin tuli olla ainakin autenttisen kuuloista. Lähdemusiikki sisälsi sekä kristillistä että roomalaista musiikkia. Jälkimmäisen rakentaminen oli erittäin hankalaa, sillä roomalaisesta musiikista tiedetään hyvin vähän. Rooman valtakunnan kulttuurielämästä, kirjallisuudesta, arkkitehtuurista ja kuvanveistosta on paljon lähteitä, mutta musiikista emme tiedä juuri mitään. Rózsan piti rekonstruoida roomalainen musiikki. Tässä työssä oli kaksi metodia. Koska roomalainen kulttuuri lainasi paljon vaikutteita kreikkalaisesta, ei Rózsan mukaan ”ollut väärin rekonstruoida musiikkia kreikkalaisten lähteiden avulla”. Yksi vanhimmista tunnetuista musiikkilähteistä, Sikiloksen Skolion, ensimmäiseltä tai toiselta vuosisadalta, tarjosi perustan keisari Neron ensimmäiselle laululle, ”The Burning of Troy”.¹⁸

Säveltäessään Neron toista laulua, ”The Burning of Rome”, Rózsa käytti toista rekonstruoinnin strategiaa. Hän lähti oletuksesta, että keskiajan kristillinen kulttuuri omaksui paljon piirteitä roomalaisesta musiikista: ”Voimme valita varhaiskristillisestä musiikista teoksen, jonka alkuperä on tuntematon ja olettaa, että sen alkuperä oli kauempana Rooman valtakunnassa.”¹⁹ ”The Burning of Rome” perustuikin gregoriaaniseen kirkkolauluun ”Omnes sitientos venite ad aquas”. Tämän lisäksi Eunicen laulu ja kaikki kristilliset hymnit perustuivat historiallisiin lähteisiin.

¹⁷ Miklós Rózsa, ”Quo Vadis”. *Film Music: From Violins to Video*. Edited by James L. Limbacher. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press 1974, 148.

¹⁸ *Ibid.*, 150.

¹⁹ *Ibid.*, 150.



”Rooman palo” Neron esittämänä. Kuva: SEA.

Oma ongelmansa oli lähdemusiikin soitinnus. Viime vuosikymmenien aikana kiinnostus vanhaan musiikkiin on ollut erittäin suurta, ja antiikin Kreikan musiikistakin on tehty sovituksia, jotka perustuvat aikalaisinstrumenttien rekonstruktioille. Tällainen on ollut mm. Gregorio Paniaguan johtaman Atrium Musicae -yhtyeen levy. *Quo Vadiksen* valmistumisen aikaan vanhaa musiikkia ei vielä juurikaan harrastettu. Niinpä Rózsa lähti tavoittelemaan antiikin arkaaista sointia modernein instrumentein. Hän käytti mm. pientä skottiharppua *clarsachia*, jonka sointi sai muistuttaa lyyran ääntä. Englannintorvi sai esiintyä auloksena, ja käyrätorvet, trumpetit ja pasuunat yhdessä loivat "varhaisten vaskisoitinten karkeuden".²⁰

Antiikin musiikin ongelma ei liittynyt vain diegeettiseen musiikkiin. Rózsa halusi ylittää lähdemusiikin ja taustamusiikin välisen kuilun. Tämän pyrkimyksen voi kuulla jo elokuvan alkutekstien aikana. Päämelodia perustui gregoriaaniseen hymniin "Libera me Domine", jonka sanat oli muutettu muotoon "Quo vadis Domine?" Elokuvan peruskonflikti, kristittyjen ja roomalaisten vastakkainasettelu, käy selväksi jo tässä vaiheessa, kun terävien vaskisoitinten fanfaarit rikkovat hymnin melodista linjaa.

Hollywood-normin mukaan elokuvamusiikki piti kuitenkin säveltää romanttisella tyylillä. Rózsan ongelma oli: miten soinnuttaa gregoriaaninen tai kreikkalainen melodia rikkomatta normia mutta antaen kuitenkin autenttisuuden vaikutelman. Kreikkalaiset ja roomalaiset



Diegeettistä "varhaisten vaskinsoitinten karkeutta" elokuvassa Quo Vadis. Kuva: SEA.

eivät tunteneet polyfoniaa nykyisessä mielessä, mutta melodiat oli kuitenkin soinnutettava, jotta niistä tulisi "tunteisiin vetoavia". Rózsa analysoi myöhemmin:

Romanttinen, kromaattinen soinnutus ei tullut kyseeseen, ja yksinkertainen modaalinen harmonisaatio näytti minusta vastaavan lähinnä musiikin luonnetta. Modernit kolmisoinnut olivat roomalaisille tuntemattomia, mutta meidän modernit korvamme ovat niihin niin tottuneita, että niiden täydellinen poisjättäminen tuntui mahdottomalta (...) *Quo Vadiksen* dramaattinen musiikki on vähemmän polyfonista kuin myöhempien elokuväsävellysteni siitä yksinkertaisesta syystä, että monimuotoinen polyfonia olisi kuulostanut anakroniselta valkokankaalla esitetyn monodisen musiikin rinnalla.²¹

Rózsan historiallinen tyyli perustui siis vanhoihin melodioihin ja motiiveihin, jotka oli soinnutettu karkeasti ja yksinkertaisesti. Tämä karkeus ei liittynyt vain lähdemusiikkiin vaan myös kommentoivaan taustamusiikkiin. Modernin harmonian ja polyfonian elementtejä tarvittiin täyttämään Hollywood-normi ja tekemään antiikkisten melodioiden vastaanotto mahdolliseksi alleviivaamatta niitä liikaa. George Duning, *Salome*-elokuvan säveltäjä, väitti Rózsan sävellyksiä "tyylillisesti korrekteiksi ja autenttisiksi"²², mutta tästä ei oikeastaan ollut kyse. Ne eivät olleet "autenttisia", vaan sulauttivat, niin kuin Frank K. DeWald kirjoittaa, "autenttisen ajan ja paikan *tunteen* säveltäjän ainutlaatuisuuteen ja ehdottomasti 1900-lukulaiseen viitekehykseen".²³ Kaikissa kuulijoissa tällaista "tunnetta" ei välttämättä syntynyt, sillä myös Rózsan sävellykset voi kokea anakronistisina. Tavoitteena oli kuitenkin sisällyttää historiallista otetta Hollywood-järjestelmään niin pitkälti kuin se — normeja rikkomatta — oli mahdollista.

Historiallinen vai universaali?

Miklós Rózsa sävelsi kaikki speaktaakkelisävellyksensä samojen periaatteiden mukaan kuin *Quo Vadiksen*. Erityisesti *Ben-Huria* ja *El Cid*ä varten hän teki jälleen laajoja tutkimuksia, mutta lopputulos oli polyfonisempi. Muut säveltäjät yrittivät imitoida Rózsan tyyliä, mutta vain muutamat heistä todella tekivät töitä historiallisten lähteiden kanssa. Jotkut sävellykset osoittavatkin melkoisia historiallisia väärinkäsityksiä. Mario Nascimbene esimerkiksi sävelsi musiikin Richard Fleischerin ohjaukseen *Viikingit* (*The Vikings*, 1958). Elokuvan alkukohtaus sijoittuu Norjan rannikolle, mutta musiikissa kuullaan ruotsalainen kansanlaulu "Ah Värmeland du sköna"!

Tällaisten anakronismien lisäksi on toki muitakin elementtejä, jotka vaikuttavat menneiden epookkien "rekonstruktioon". Historialliset speaktaakkelit eivät useinkaan kuvaa vain menneitä tapahtumia tai prosesseja vaan myös ei-historiallisia, universaaleja kysymyksiä. Tässä on syy, miksi Rózsan *Ben-Hur* erityisesti jumaluuteen ja transcendenssiin liittyvissä kohtauksissa sisältää moderneja elementtejä, jotka *Quo Vadiksessa* eivät olisi olleet paikallaan. Rózsa kuvasi kipua dissonanssilla kohtauksessa, jossa Ben-Hurin äiti ja sisar paranevat spitaalista.²⁴ Kristuksen läsnäoloa korostetaan urkujen avulla, vaikka urut eivät soviakaan

²¹ Ibid., 152-153.

²² George Duning, "Salome". *Film Music: From Violins to Video*. Edited by James L. Limbacher. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press 1974, 145.

²³ Frank K. DeWald, "The Son of El Cid — Part Two". *Pro Musica Sana* Nr. 51, Summer 1993, 11.

²⁴ Palmer 1990, 220.

²⁵ Bernstein 1974, 156.

²⁶ Palmer 1990, 84.

²⁷ Duning 1974, 145.

²⁸ Miklós Rózsa, "Julius Caesar". *Film Music: From Violins to Video*. Edited by James L. Limbacher. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press 1974, 132.

kuvatun aikakauden musiikilliseen maailmaan. Rózsa käytti urkuja myös *Kuningasten kuninkaassa*.

Elmer Bernstein kirjoitti, että yksi elokuvaeposten keskeisistä kysymyksistä on aina, millaista musiikkia pitäisi säveltää kohtauksiin, joissa "Jumala on läsnä".²⁵ Yksi menetelmä on käyttää ihmisääntä ja viitata esimerkiksi gregoriaaniseen kirkkolauluun (*Quo Vadis*) tai Palestrinaan. Modernimpi metodi, jonka oikeastaan Claude Debussy loi sävellyksissään *La Cathédrale Engloutie* ja *Le Martyre de Saint Sébastien*, on rakentaa sävellys vaihtuvien duuri- ja mollisointujen varaan, mikä jättää kuulijaan transkendentin vaikutelman. Alfred Newman käytti tätä menetelmään elokuvansa *Näin hänen kuolevan* (*The Robe*, 1953) Kristus-kohtauksissa, samoin Miklós Rózsa *Ben-Hurissa*.²⁶ Tärkeä menetelmä on niin ikään nostaa soitinnuksessa urut etualalle, koska kaikista instrumenteista juuri urut todennäköisimmin herättävät jumalallisia, pyhiä tunteita ja assosiaatioita. *Quo Vadiksessa*, joka pyrki olemaan tyylillisesti kompromissiton, tämä olisi ehkä kuulostanut kohutuuttoman anakronistiselta, mutta *Ben-Hurissa*, joka on kirjoitettu romanttisemmalla, polyfonisemmalla tyylillä, moderni korva hyväksyy urut. Itse asiassa urut eivät assosioitu kuulijassa romantiikkaa edeltävän aikaan vaan pikemminkin johonkin historiattomaan, universaaliin.

Kaiken kaikkiaan näyttää siltä, ettei Hollywood-spektaakkeleiden musiikissa ole yhtä koherenttia historiallista tyyliä vaan useita tyylejä, jotka palautuvat siihen, mitä elokuvantekijät viime kädessä haluavat painottaa. George Duning on kertonut, että kun Columbia antoi hänen säveltää musiikin William Dieterlen *Salomeen*, sovittiin etukäteen, että elokuva kertoi enemmän "dramaattisen rakkaustarinan" kuin kuvaisi historiallista tapahtumia.²⁷ Tämä päätös heijastui myös musiikkiin.

Miklós Rózsa joutui tekemään samantapaisen ratkaisun *Julius Caesarin* suhteen. Elokuvan ohjasi Joseph L. Mankiewicz, ja se perustui William Shakespearen näytelmään. Kuvatut historialliset tapahtumat sijoittuivat ensimmäiselle vuosisadalle ennen ajanlaskun alkua, mutta näytelmä oli kirjoitettu 1600-luvulla:

Jos olisin säveltänyt roomalaiseen tyyliin, olisin tehnyt vääryyttä Shakespearelle. Jos olisin käsitellyt aihetta Elisabethin aikaisena näytelmänä 1600-luvun tyylillä, lopputulos olisi tuntunut anakronistiselta historialliselta kannalta. Siksi päätin käsitellä näytelmää universaalina draamana, kertomuksena sekä ihmisen ikuisista ongelmista että diktaattorien kohtalon ajankohtaisesta kysymyksestä. Kirjoitin samanlaista musiikkia kuin olisin kirjoittanut modernin maailman kuvaukseen: kommentoivaa taustamusiikkia modernilla musiikillisella kielelläni, modernille yleisölle, siitä mitä Shakespeare ilmaisi omalla kielellään omalle yleisölleen 350 vuotta sitten.²⁸

Yksi kiinnostavimmista spektaakkisävellyksistä on Dimitri Tiomkinin musiikki elokuvaan *Rooman valtakunnan tuho*. Tiomkin käytti valtavaa orkesteria, mikä antoi koko eepokselle jälkiwagnerilaista, suurellista tuntua. Säveltäjä konsultoi tuottaja Samuel Bronstonin ja apulaistuottaja Michael Waszynskin kanssa ja sai vapauden valita oman tyylinsä. Tällainen vapaus oli melko epätavallista. Usein tuottajat ja ohjaajat antoivat yksityiskohtaisia ohjeita tai halusivat jopa sanella



Rooman valtakunnan tuho. Kuva: SEA.

musiikin peruslinjat. Cecil B. DeMille esimerkiksi sekaantui hyvin pitkälti sävellystyöhön. Elmer Bernsteinin mukaan DeMillen ajatusmaailma oli ”sekä dramaattisesti että musiikillisesti wagneriaani”. Bernstein totesi, että DeMille ”uskoi vankkumatta johtoaiheiden käyttöön, samoin kuin näiden aiheiden keskinäisiin suhteisiin kohtauksissa, jotka vaikuttivat useiden henkilöihahmojen kohtaloihin”.²⁹ Bronstonilla ja ohjaaja Anthony Mannilla ei ollut tällaista intressiä. He antoivat Tiomkinille *Rooman valtakunnan tuhossa* vapaat kädet. Myöhemmin Tiomkin selvitti lähtökohtiaan kertomalla, että hän tietoisesti halusi painottaa tapahtumien universaaliutta:

Aloin kiihkeästi koota tärkeimpiä dramaattisia ja lyhyriisiä jaksoja ja huomasin yllätykseni innostuvani 18 vuosisadan takaisista henkilöistä — mutta henkilöistä, joiden ongelmat olivat huomattavan samanlaisia kuin omamme ja käytännöllisesti katsoen samoja kuin kaikissa inhimillisissä draamoissa (...) Päätin, että velvollisuuteni säveltäjänä on olla rehellinen itselleni ja näkemykselleni. Minun oli hylättävä kaikki ajatukset kirjoittaa elokuvaan kvasidokumentaarista musiikkia. Ainoa suunnitelmani oli reagoida spontaanisti siihen draamalliseen elementtiin, jota olin vähitellen alkanut nähdä ja arvostaa *Rooman valtakunnan tuhossa*.³⁰

Tiomkin ei siis halunnut lähteä kilpailemaan Miklós Rózsan ”kvasidokumentaarisen” tyylin kanssa. Hän ei myöskään halunnut soveltaa konventionaalista johtoiheteoppiikkaa. Hollywoodin Wagner-reseptiossa johtoihteita käytettiin yleensä viittaamaan elokuvan tärkeimpiin henkilöihahmoihin. Tiomkin sen sijaan sävelsi elokuvan perusideoihin liittyviä teemoja. Ensimmäinen niistä symboloi Rooman valtakunnan tuhoa ja voidaan kuulla jo alkutekstien aikana. Tämä traaginen teema kuullaan myöhemmin useissa eri konteksteissa. Lopukohtauksessa se sekoittuu tarantellaan: Rooma on sortunut kaakokseen ja kansa tanssii mielipuolista tarantellaa kaduilla ja foru-

²⁹ Bernstein 1974, 154.

³⁰ Dimitri Tiomkin, ”A Letter to Listeners”. Dimitri Tiomkin. *The Man and His Music*. NFT Dossier No. 1. The National Film Theatre, London s.a., 63.

meilla. Tiomkin yhdistää kaksi tunnelmaa hieman samaan tapaan kuin Georges Bizet *Carmenin* kolmannessa näytöksessä, jossa Escamillon ilo sekoittuu *Carmenin* ja Don Josén traagiseen kohtaamiseen. Tuhotteeman lisäksi *Rooman valtakunnan tuhossa* on ainakin kuolemateema (Marcus Aureliuksen hautajaiskohtaus), kunnianhimon ja maallisen mammonan teema (Commodus Jupiterin temppelissä) ja Pax Romana -aihe (Aurelius ottaa vastaan maakuntien edustajat).³¹

Elokuvan musiikillisia kohokohtia ovat alkusoitto ja finaali, joissa orkesteri on laajimmillaan. Musiikki on oikeastaan kirjoitettu kolmelle instrumenttiryhmälle, uruille, sinfoniaorkesterille ja erilliselle vaskiryhmälle. Alkusoitto alkaa urkusoololla, joka on kirjoitettu J. S. Bachin tyyliin. Urkujen sointi antaa jo katsojalle tunteen siitä, että tulossa oleva elokuva tarjoaa enemmän kuin vain yksilöllisiä kokemuksia ja tunteita. Tavallaan se nostaa perspektiivin yleiselle tasolle. Tämä vaikutelma tuntuu sopivan Tiomkinin pyrkimykseen käsitellä aihetta universaalina draamana. Vaikka elokuva sijoittui toiselle vuosisadalle, Tiomkin halusi vihjata, etteivät tapahtumat olleet tiukasti historiallisia vaan ne voitiin löytää mistä tahansa, ajasta ja paikasta riippumatta.

Musiikin korostunut rooli ei kuitenkaan vähennä tai poista elokuvan avointa historiallista intressiä. Itse asiassa elokuva osoittaa historiallisuutensa jo ensimmäisessä kohtauksessa, kun kertojajääni asettaa tulevalle elokuvalla tutkimukselliset kysymykset: "How to account for the rise of Rome and how to account for her fall?" Tämän kysymyksenasettelun jälkeen alkusoitto saa merkityksen. Urkujen käyttö tuntuu viittaavan kristinuskoon ja vihjaavan, että kenties juuri kristinusko oli olennainen katalysaattori Rooman valtakunnan tuhossa. Tämä implikaatio on selkeä mutta omituinen, koska itse elokuva ei juurikaan nosta esiin kysymystä kristillisyydestä! Elokuva paikantaa Rooman valtakunnan laskukauden alun Marcus Aureliuksen ja Commoduksen kuoleman välimaastoon. Aureliuksen tavoitteena oli Pax Romana. Hänen ajatuksensa oli laajentaa Roomaa antamalla kansalaisuus myös pohjoisen rajaseudun barbaareille. Tämän pyrkimyksen tuhoaa ahne ja kunnianhimoinen Commodus, joka kieltäytyy hyväksymästä rauhanomaisesta ratkaisua. Rooman rappio alkaa, ja materialistiset arvot tuhoavat Rooman.

Vaikka elokuva ei korostakaan kristillisyyden merkitystä, on todennäköistä, että Tiomkin tietoisesti halusi luoda tällaisen tulkinnan musiikin avulla. *Rooman valtakunnan tuhossa* on vain yksi kristityksi merkitty henkilö, Timonides (James Mason), joka yrittää kääntäytyä gootti Ballomaria pois pakanuudesta. Ennen pitkää Timonides saa surmansa, eikä kristityillä näytä olevan juurikaan merkitystä Rooman alamäessä. Marcus Aureliusta ei liitetä kristillisyyteen, vaikka hänen ajatuksensa rauhanomaisesta rinnakkaiselosta tuntuvatkin viittaavan siihen suuntaan. Elokuvassa näyttäisi olevan kehityslinja kristillisyydestä pakanallisuuteen, kosmoksesta kaaokseen. Tätä linjaa tukee musiikki, joka alkaa Bach-tyylisellä sakraalilla urkumusiikilla ja päättyy Rooman kansan tarantellaorgioihin. Vuoden 1964 tilanteessa elokuvan näkemys politiikasta oli siis kyyninen: rauhalle ei ole sijaa kaaoksen ja sekasorron maailmassa, vaikka juuri tuohon aikaan, Kuuban kriisin jälkeen, liennytyks olikin noussut kansainvälisen politiikan uudeksi suuntaukseksi.

Kuten sanottu, Dimitri Tiomkinin tapa säveltää historialliseen elokuvaan poikkeksi voimakkaasti Miklós Rózsán tyylistä. Rózsán sävellyksissä musiikki ei yleensä yrittänyt kommentoida elokuvan historiallista tulkintaa. Tiomkinin musiikki sen sijaan lunastaa paljon itseenäisemmän roolin ja esittää tulkintoja, jotka eivätsaa vahvistusta käsikirjoituksesta.

Artikkelin alussa esitin kysymyksen historiallisesta tyylistä. Musiikin osalta voitaneen todeta, ettei antiikkispektaakkeleilla — niin kuin ei historiallisilla elokuvilla muutenkaan — ollut yhtä, koherenttia historiallista tyyliä. Historiallinen tyyli on sidoksissa moniin tekijöihin, kysymyksiin siitä, mitä ja miksi historiaa ollaan kertomassa. Kun *Rooman valtakunnan tuho* valmistui vuonna 1964, Hollywood-koodisto oli jo menettänyt otettaan. Säveltäjällä ei todennäköisesti ollut yhtä jyrkkiä rajoja kuin aikaisemmin: itsenäisyys oli tullut mahdolliseksi, myös historiallisten tulkintojen suhteen. Toisaalta säveltämiseen liittyvät linjanvedot olivat sidoksissa säveltäjän ja elokuvantekijöiden historianäkemykseen, samoin kuin näkemyksiin siitä, miksi menneisyydestä on yleensä kerrottava elokuvan kaltaisia tarinoita. Sumiko Higashi rinnastaa artikkelissaan "Postmodernism versus Illusionist Narrative" kaksi 1980-luvun historiallista elokuvaa, *Walker* (1987) ja *Mississippi Burning* (1988). *Mississippi Burning* muistuttaa positivistista historiankirjoitusta siinä mielessä, että se pyrkii illusionistiseen menneisyyden kuvaukseen, kuvaamaan kohdettaan droyseniläisittäin "wie es eigentlich gewesen ist". *Walkerissa* taas menneisyydestä kertomisen diskurssi on voimakkaammin esillä, ja siksi se muistuttaa viime aikojen dialogista tutkimusotetta.³² Tämän peruseron voisi nähdä myös *Quo Vadiksen* ja *Rooman valtakunnan tuhon* välillä. *Quo Vadiksen* taustalla oli ajatus historiallisesta rekonstruktioista, ja rekonstruoinnin mahdollisuudesta! Elokuvantekijöiden, myös säveltäjän, näkemyksen mukaan spektaakkelin tehtävä oli ikään kuin kuljettaa katsoja menneisyyteen ja tarjota niin koherentti visio kuin mahdollista. *Rooman valtakunnan tuhossa* etualalle nousee enemmän tosiasia, että historialla on aina kertoja — ja kertojalla on aina motiivi menneisyyden elvyttämiseen. Tässä työssä myös säveltäjällä oli tärkeä rooli, ei vain menneisyyden kuvittajana vaan historian polyfonisen kudelman tulkitsijana.

Kiitokset kommenteista Anu Juvalle, Tom DeMarylle, John Dziadeckille, Mike Quigleylle ja John Winckelmannille.

³² Sumiko Higashi, "Postmodernism versus Illusionist Narrative". *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*. Edited by Robert A. Rosenstone. Princeton Studies in Culture/Power/History. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1995, 188-201.