

Richard Koszarski: An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915—1928. History of the American Cinema, Vol. 3. New York: Charles Scribner's Sons 1990. 395 s.

Amerikkalaisen elokuvan historian kolmas osa kattaa vuodet *Kansakunnan synnystä* (*The Birth of a Nation*, 1915) *Jazzilaulajaan* (*The Jazz Singer*, 1927). Griffithin eepos antoi kokoillan elokuvatuotannolle esimerkin mahdollisuudesta sijoittaa tuotantoon paljon rahaa mutta saada ne menestyksen myötä moninkertaisesti takaisin. Samalla se osoitti potentiaalisen yleisömäärän valtavuuden. Al Jolson -elokuva taas viitoitti tien äänielokuvan menestykselle. Tämä ajanjakso voidaan Richard Koszarskin kirjan tapaan periodisoida mykän pitkän elokuvan kaudeksi. Leimallista ajanjaksolle on elokuvatuotannon teollistuminen — johon *Kansakunnan synnyn* kaltaiset erikoisprojektit eivät enää sopineet — levitysjärjestelmän ja markkinoinnin tehostuminen ja tähtijärjestelmän vahvistuminen; mikään näistä ei varsinaisesti al-

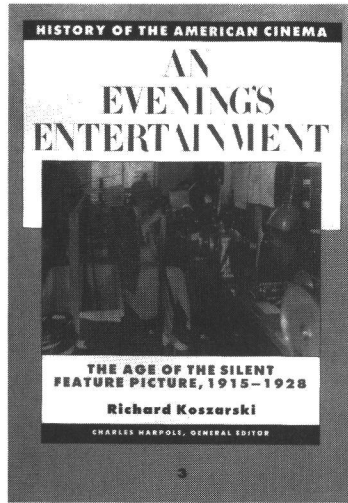
kanut kyseisenä aikana mutta kehittyi amerikkalaisyhtiöiden omaksumien liiketaloudellisten periaatteiden mukaisesti niin, että äänen tulo ei (enää) aiheuttanut rakenteissa suuria periaatteellisia muutoksia.

Sarjan kolmannessakin osassa pitäydytään melko tiukasti alkuperäisissä suunnitelmissa tutkia koko aluetta eikä vain tyyli- ja henkilöhistoriaa. Koszarskin kirjan nimikin paljastaa sen näkökulman: kyse on elokuvaelinkeistä kokonaisuudessaan tuotannosta levitykseen ja erityisesti siitä, miten elokuva on kohdannut katsojan, joka jo 1910-luvulla oppi käymään iltaviihteeseen lähiteatterissa tai keskustan uusissa suurissa teattereissa. Aivan kokonaan Koszarski ei luovu perinteisestä tekijöihin ja tähtiin keskittyvästä historiankirjoituksesta vaan teoksen loppukolmannes on omistettu henkilöille Chaplinista Norma Talmadgeen, aikakauden ehkä suosituimpaan mutta myöhemmin unohdettuun naistähteen. Tunnettuus problematisoituu, kun Koszarski nostaa esiin aikanaan merkittävinä pidettyjä ohjaajia ja näyttelijöitä, joiden nimet ovat nykyisin outoja (Marshall Neilan, Wallace Reid). Toisaalta joku Louise Brooks, joka kohosi kulttimaineeseen 1980-luvulla, oli amerikkalaisesta näkökulmasta vain pikkutähtönen. Aikalaisnäkökulman etsiminen antaa tuoreutta ja uusia vivahteita henkilöhistorialliseenkin tarkasteluun: elokuvayleisön mielipide asettaa muutamat suuretkin nimet uusiin kehyksiin sopeuttaen ne teoksen kokonaisnäkemykseen.

Koszarski kirjoittaa historiaa kadehdittavan sujuvasti. Hyvä esimerkki tästä on kirjan aloitus, jossa hän kuvaa Carl Laemmlen johtaman Universal-yhtiön muuttoa New Yorkista länsirannikolle maaliskuussa 1915. Laemmlen ja

kumppanit matkustavat avaamaan uutta Universal Cityä ja tapaa junamatkan varrella teatterinomistajia ja muita levityspoimen edustajia. Matka halki mantereen oli samalla matka halki yleisön, jolle elokuvia tehtiin. Kirja välttää kuitenkin ylidramatisoinnit, koska se Universal-yhtiönkin kohdalla muistuttaa, että tuotannon siirto idästä länteen ei tapahtunut yhtäkkiä eikä lopullisesti. Yleisestikin Koszarski pyrkii välttämään aikakauden suurimman myytin *Hollywoodin* yksinvaltaa: elokuvia tehtiin koko käsiteltävän jakson ajan myös muualla. Tosin Hollywoodilla, joka tarkoitti kaikkea länsirannikon tuotantoa Los Angelesissa ja sen ulkopuolella, oli myytiin oikeuttava 84 prosentin tuotantoosuus pitkistä elokuvista 1922. New Yorkissa tuotettiin 12 prosenttia, ja lähes kaikilla suurilla yhtiöillä oli studiosa sielläkin. Mutta mitä olivat loput neljä prosenttia? Pienempien kaupunkien paikallista elokuvatuotantoa, joka jää Koszarskilta muiden tutkijoiden selvitettäväksi.

Tavoittaakseen aikaista tunteen Koszarski on tietysti käyttänyt lehtiaineistoa, vaikkakaan ei niin valtavia määriä kuin Charles Musser, ja elokuva-alaan liittyvää kirjallisuutta, jota 1910- ja 20-luvuilla julkaistiin suuret määrät. Näistä hän on löytänyt paljon erilaisia kyselytuloksia ja muuta kiinnostavaa tilastoaineistoa. Esimerkiksi vuonna 1922 Yhdysvaltain elokuvateattereista kaksi kolmannesta oli vielä alle 500-paikkaisia ja vain kolmannes oli avoinna joka päivä. Tuolloin 40 miljoonaa amerikkalaista kävi viikoittain elokuvissa; kuusi vuotta myöhemmin määrä oli jo 65 miljoonaa. Osa lisäyksestä johtui 1920-luvulla rakennetuista valtavista elokuvapalatsista, joihin suurimmillaan mahtui yli



6000 katsojaa kuten New Yorkin Roxy-teatteriin. Toinen ja ehkä tärkeämpi syy oli se, että elokuvateollisuus pyrki yhä tarkemmin selvittämään mitä yleisö halusi — ja tietenkin toteuttamaan toiveet. Näin yksittäiset elokuvat onnistuivat saamaan yhä keskeisemmän aseman osana teatterien moniohjelmasta show'ta. Vuonna 1923 kysyttiin high school-nuorisolta elokuvissakäynnistä ja elokuvamieltymyksistä. Sekä tytöistä että pojista yli 80 prosenttia kävi vähintään kaksi kertaa viikossa elokuvissa, poikien suosima laji oli western ja tyttöjen rakkauskertomukset. Slapstick-komediat ja muut "vulgaarit" elokuvat olivat jos eivät suorastaan halveksittuja niin ainakin epäsuosiossa. Paras koskaan nähty elokuva oli poikien mielestä Rex Ingramin *Ilmestyskirjan neljä ratsastajaa* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921) ja tyttöjen D. W. Griffithin *Läpi myrskyn* (*Way Down East*, 1920).

Taloushistoriassa ovat dollarit tärkeitä. Useat kustannustaulukot paljastavat, mitä teatterien pyrittäminen ja elokuvien teko maksoivat. Tähtijärjestelmän keskei-

syys näkyy siinä, että negatiivikustannuksista — siis elokuvan valmistuskuluista ennen kopioimista ja levitystä — neljännes sai mennä näyttelijöiden palkkoihin 1924 tehdyissä laskelmissa. Negatiivikulut taas saivat olla 40 % kaikesta yksittäisen elokuvan tuotantoyhtiölle luomasta liikevaihdosta. Voitto budjetoitiin viideksi prosentiksi. Elokuvat syntyivät tarkan aikataulun mukaan, ja ohjelmisto vaihtui teattereissa tiuhaan tahtiin, vielä 1910-luvulla jopa päivittäin — riippuen tietenkin paikkakunnan koosta ja teatterin asemasta siellä. Vähitellen siirryttiin viikon esitysjaksoihin, mutta tästä tehtiin sitten poikkeus vain harvoin. Varsinkaan suurissa elokuvapalatsissa elokuva ei ollut itseisarvo vaan osa laajempaa kokonaisuutta, show'ta. Vaudeville-perinne jatkui niin elinvoimaisena 1920-luvullakin, että suurten teatterien omistajat leikkasivat elokuvakopioita sääliittä lyhyemmiksi, jotta niiden esitys olisi mahtunut kokonaisuuteen.

Vaikka jo taloudelliset seikat säätelivät elokuva-alaa voimakkaasti, se ei kuitenkaan vielä riittänyt. Kaupallisten näkökohtien lisäksi tuli ottaa huomioon myös moraaliset, jotta elokuvalla oli mahdollisuus säilyä koko kansan viihteenä. 1920-luvun uusi vahva tulokas elokuvamaailmassa oli Motion Pictures Producers and Distributors of America -järjestö, joka asettui oikeastaan filmituottajien ja yleisön väliin säätelemään alaa. Vuonna 1922 perustettu Will Haysin johtama järjestö otti tavoitteekseen puhdistaa elokuva-alan menemässä olevan maineen. Vaikka Haysin ohjeiston, alan sisäisten sensuurisäädösten, noudattaminen oli vapaaehtoista ja herrasmiehsopimukseen perustuvaa, MPPDA hylkäsi jo 1924 yli kuusikymmentä käsi-

kirjoitusluonnosta. Vuonna 1927 ohjeistoa tiukennettiin ja tehtiin yksityiskohtaisemmaksi, kunnes 1930 luotiin varsinainen tuotantokoodi, paremmin Haysin koodina tunnettu tiukka itsesensuuri.

Koszarskin kirjan vahva puoli on sen informatiivisuus; hän on pyrkinyt etsimään ja löytäneekin yksityiskohtaisia tietoja lähes kaikilta mahdollisilta elokuvan osa-alueilta. Samalla se johtaa kuitenkin tilkkutäkkimäisyyteen, jossa palasia käsitellään niitä raamittavan väliotsikon alla mutta varsin irrallisina suhteuttamalla niitä toisiinsa. Miksi esimerkiksi Henry King leikkasi *Stella Dallasin* (1925) kolmen ja puolen tunnin versiosta lähes puolet pois ennakko-esitysten jälkeen? Toisaalta samassa yhteydessä tulee esiin elokuvantutkijalle tärkeä muistutus siitä, että elokuvakopioita oli jo levitysvaiheen alussa monenlaisia ja ettei ole syytä dogmaattisesti tuijottaa edes restauroituihin kopioihin ainoana ja "oikeina". Sama koskee elokuvien esittämisenopeutta, joka vaihteli teattereittain. Atlantassa muuan koneenhoitaja veivasi komedioita 32 kuvaa sekunnissa, jolloin MPPDA:n tarkkailija valitti, että elokuvasta oli lähes mahdotonta lukea tekstejä. Teatterit nopeuttivat esityksiä mahduttaakseen useampia näytöksiä erityisesti lauantai-iltaan, jolloin yleisöä riitti kaikkein eniten. Teatterista ja yleisöstä päin tarkasteltuna elokuvat olivat siis hieman erilaisia kuin tuotantopäästä katsoen. Jos Koszarski olisi koonnut kaikkien eri osa-alueita tarkastelevien lukujensa loppuun kunnon yhteenvedot, aikakaudesta muodostuisi vankempi kokonaiskuva.

Aikakauteen keskittyvässä yleishistoriassa on pakko ohittaa asioita, mutta kiinnostuksen herätessä — näin käy aivan varmasti — voi tarttua esimerkiksi

Kevin Brownlow'n mykän aikakauden kartoitukseen *The Parade's Gone By...* (1968), jota lukiessa voi vain olla onnellinen, että joku ymmärsi ajoissa haastatella mukana olleita. Viime vuosina on ilmestynyt useita merkittäviä "osahistorioita", mm. Douglas Gomeryn kirjat *The Hollywood Studio System* (1986), josta selviävät niin tuotannon periaatteet (lähinnä 1930- ja 40-luvuilla) kuin historiakin, ja *Shared Pleasures* (1992), amerikkalaisen elokuvankatsomisen moniulottei-

nen historia. Uskomattomiin teateripalatseihin keskittyy David Naylorin *American Picture Palaces. The Architecture of Fantasy* (1981). Tähtijärjestelmän syntyä 1910-luvun alussa taas on selvittänyt Richard de Cordova tutkimuksessaan *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America* (1990).

Ari Honka-Hallila



2/94 - 92 s. - 24mk.

RUSS MEYER, GODZILLA, TOIMINTAFILMIEN MIESTÄHDET, UUSI KALKKUNALEFFA-PALSTA.

Kattavat artikkelit

Tulossa: Japani-animaatio, Redemption-videot

Vuosikerta 1994 (joukossa 50. extrasupernumeromme) 85mk!

Helsingin SF Seura, Toni Jerrman, Junailijankuja 1 B 29, 00520 Helsinki. Puh 90-140486