

Hannu Salmi

”MEILLEHÄN HANNIBAL EI OLEKAAN ’RYSSÄ’...”

Historia, politiikka ja Scipio Africanus

Historiallisuuden volyymi

Vaikka historiallisia elokuvia on tehty elokuvahistorian alkuvaiheista lähtien, vasta italialaiset historialliset spehtaakkelit tekivät siitä merkittävän lajityypin. 1910-luvun italialaiset antiikkispehtaakkelit, sellaiset kuin Giovanni Pastronen *Cabiria* (1914) ja Enrico Guazzonin *Quo Vadis?* (1912), olivat kaiken lisäksi varhaisimpia pitkiä näytelmäelokuvia.¹ Elokuvahistoriallisessa tutkimuksessa onkin todettu, että pitkälti näiden elokuvien saavuttama taloudellinen menestys osoitti kokoillan elokuvan sijoituskelpoiseksi tuotantokohteeksi.²

Jos tarkastellaan historiallisen elokuvan tuotantolukemia 30- ja 40-lukujen Italiassa, havaitaan, että koko aikavälillä lajityypin osuus koko tuotannosta oli noin 20 % (111 kpl). Vuosien 1930—36 aikana tuotettiin varsin vähän historiallisia elokuvia, mutta vuosina 1936—39 määrä alkoi nousta tasaisesti. Toisen maailmansodan puhkeamisen jälkeen historiallisen elokuvan osuus kohosi huippulukemiin: vuosittain tehtiin jopa 30 historiallista spehtaakkelia.³

Vertailun vuoksi suomalaisia tilastotietoja. Suomessa historiallisen elokuvan kulta-aikaa olivat vuodet 1938—1943, jolloin niitä tuotettiin yhteensä 17 kpl. Painopiste oli kuitenkin sotaa edeltävissä vuosissa 1938—39, jolloin historiallisia elokuvia oli 21 % koko tuotannosta. Sodan aikana historiallisten elokuvien määrä laski tasaisesti.⁴

Mikä on näiden tietojen todistusvoima? Ne näyttävät viittaavan siihen, että elokuvan kaltainen populaari historiallinen kerronta oli väline sekä 30-luvun lopun nationalistiselle retoriikalle että 40-luvun kriisiyhteiskunnan kaipaamalle historiallisen oikeutuksen ja välttämättömyyden osoitukseksi — puhumattakaan siitä, että historiallisuus tarjosi myös mainiot kulissit sujuvalle viihteelle. Olavi Linnus kirjoitti *Kinolehdessä* vuonna 1941, ettäokuva ”on myöskin sodassa äärettömän tehokas ase ja ratkaisevimpiä mielialan ylläpitäjiä”: elokuvan merkitys ”virkistysvälineenä” oli ymmärretty ”kaikissa nykyään sotaikäyvässä maissa”.⁵

On kuitenkin muistettava, että historiallinen elokuva lajityyppinä voi pitää sisällään monenlaisia elokuvia. Toivo Särkän ohjaukset *Helmikuun manifesti* (1939) ja *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941) ovat molemmat historiallisia elokuvia, mutta ne ovat myös hyvin erilaisia. On liioiteltua väittää, että historiallisten elokuvien volyymi olisi seurausta pelkästään tarpeesta perustella tiettyä poliittista järjestelmää. Esimerkiksi Suomessa historiallisten elokuvien huippukohta sijoittuu tilanteeseen, jossa elokuvateollisuus oli noussut ensimmäiseen kukoistukseensa, eikä sota-aika ollut vielä tuonut aineellisia rajoituksia suuritoisten produktioiden valmistukseen. Mitä kauemmin sotatila jatkui, sitä vähemmän historiallisia elokuvia valmistui.

Joka tapauksessa Suomessa sotaedeltävien ja sodanaikaisten historiallisten elokuvien välillä näyt-



Scipio Africanus. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

täisi olevan tietty laadullinen ero. Ennen sotaa, vuosien 1938—39 aikana, elokuvat olivat historiallisia aatedraamoja tyyliin *Jääkärien morsian* (1938), *Isoviha* (1939), *Aktivistit* (1939), *Helmikuun manifesti* (1939). Näissä elokuvissa historiallisella kerronnalla näytti olevan avoin poliittinen merkitys. Sodanaikaisia historiallisia elokuvia olivat sen sijaan mm. *Kulkurin valssi* (1941), *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941) ja *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943), joita voisi kutsua myös historialliseksi eskapismiksi. En tarkoita, että nämä elokuvat olisivat liikkuneet täysin jonkinlaisessa 'epätodellisuudessa', mutta suhteessa vallitsevaan poliittiseen tilanteeseen ne toimivat eri tavoin kuin sotaa edeltäneet aatedraamat.

Italiassa historiallisia elokuvia tehtiin runsaasti myös sodan aikana: myös siellä näyttäisi olevan jonkinlainen laadullinen ero sotaedeltävän ja sodanaikaisen elokuvan välillä. Poliittisesti eksplisiittisimmät ja fasistista järjestelmää avoimimmin perustelevat elokuvat valmistuivat ennen sodan puhkeamista. On lisäksi todettu, että tämä poliittisuus liittyi vain tiettyjen aikakausien kuvaukseen. Poliittisesti säilytetyissä historiallisissa spekaakkeleissa kohteena olivat antiikki (4), renessanssi (20) ja risorgimento (15). Antiikki tarjosi mahdollisuuden korostaa imperiaalista voimaa ja järjestystä. Renessanssielokuvissa voitiin viljellä kuvia loputtomista rikkauksista ja suvereenista valankäytöstä — ja ennen kaikkea italialaisen

kulttuurin älyllisestä ja taiteellisesta ylivoimasta. Risorgimento puolestaan tarjosi mahdollisuuden korostaa kansallista yhteenkuuluvuutta kertaamalla tapahtumia, jotka johtivat Italian poliittiseen yhdyntymiseen. Näitä aikakausia kuvasivat vaikutusvaltaisesti Carmine Gallonen *Scipio Africanus* (Scipione l'Africano, 1937), Luis Trenkerin *Condottieri* (1937) ja Alessandro Blasettin *1860* (1934).⁶

”L’Arma più forte”

Italiassa — niin kuin Saksassakin — elokuvatuotanto oli paljon tiukemmin valtiollisessa kontrollissa kuin Suomessa, eikä ihme, että historialliseen elokuvaan kohdistui aivan erityisiä odotuksia. Tiedotusministeri Galeazzo Ciano totesi vuonna 1936, että elokuvan tehtävä oli ”kartoittaa uuden voimakkaan sivilisaation kukoistusta”. Samana vuonna senaattori Romei Longhena totesi: ”Voittojemme ja sivistyspyrkimystemme historiallinen dokumentointi tulee pysymään italialaisille ikuisena ylpeyden lähteenä, ulkomaalaisille se sitä vastoin esittää vakavan varoituksen...”⁷ Elokuva-alan ja il Ducen välillä oli kaiken lisäksi mielenkiintoinen perheside. Benito Mussolinin poika Vittorio oli vuodesta 1938 Italian johtavan elokuvalehden *Cineman* päätoimittaja.⁸



Elokuva oli havaittu ja tunnustettu merkittäväksi sosiaaliseksi tekijäksi ja mielipiteiden muokkaajaksi. Hyvä esimerkki siitä, kuinka tärkeänä elokuvaa yleensä kriisiyhteiskunnissa pidettiin, on La Rochellessa tammikuussa 1945 ensi-iltansa saanut *Kolberg*, Veit Harlanin viimeinen ohjaus. Tilanteessa, jossa Saksa oli jo romahtamassa, elokuvaan sijoitettiin 8,5 miljoonaa markkaa, ja siinä käytettiin mm. 187.000 sotilasta statisteina, vaikka joukoille olisi löytynyt parempaakin käyttöä itärintamalla.⁹

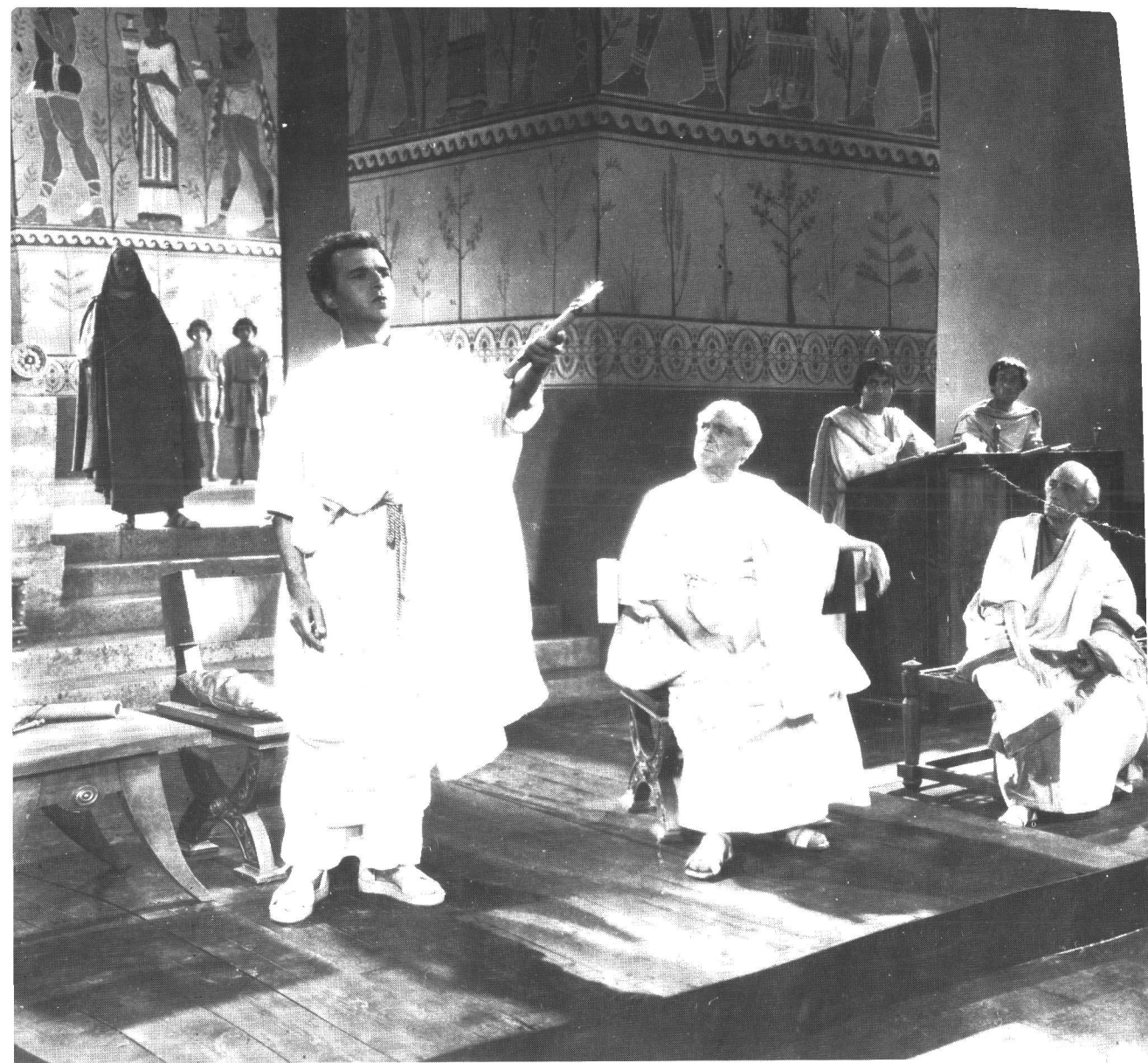
Italiassa elokuvateollisuus järjestettiin saksalaisen mallin mukaisesti, mutta yhtä täydellistä valtion puhutorvea elokuvasta ei tullut. Adolf Hitlerin politiikkaan oli alusta alkaen kuulunut tiedotusvälineiden mahdollisimman tarkka hallinta. Jean A. Gili on kuitenkin osoittanut, ettei Mussolini toiminut näin ehdottomasti: suoranaista elokuvatuotannon valtiollistamista hän ei alunperin vaatinut.¹⁰ Toki Italian fasistit olivat huomanneet, ettäokuva oli tärkeä mielipiteiden muokkaaja ja siksi huomionarvoinen väline. Jo vuonna 1923 Fasistipuolueen propagandaosasto tuotti elokuvan *Il grido dell'aquila* (ohj. Mario Volpe), jossa käsiteltiin edellisenä vuonna tapahtunutta Rooman marssia ihanteellisessa valossa.¹¹ Mussolinin valtaannousun jälkeen samantapaista fasisistaavutusten mytologisointia edesauttoi mm. Alessandro Blasettin *Sole* (1929), joka kuvasi Pontisten soiden kuivausta.¹² Vaikka fasistit suosivatkin elokuvaa puoluepoliitti-

senä ja kansallispoliittisena (esim. Garibaldin, Ettore Fieramoscan ja Salvatore Rosan elämäkuvaukset) välineenä, italialaiset tuottajat, vuokraajat ja teatterinomistajat saivat olla suurin piirtein rauhassa vuoteen 1935 saakka.¹³ Vuoden 1935 jälkeen tilanne muuttui. Elokuvaelämän hallintaa ei kuitenkaan toteutettu kansallistamalla studioita vaan luomalla tukijärjestelmä, jonka osaksi pääsi vain 18 elokuvatuottamoa.¹⁴

Vuoden 1936 aikana fasistit ”mobilisoivat” elokuvateollisuuden. Mussolini itse totesi, että elokuvasta piti tehdä ”*l'arma più forte*”, voimakkain ase.¹⁵ Elokuvateollisuuden elvyttäjäksi valittiin Luigi Freddi, jonka tavoitteena ei ollut italialaisen elokuvan avoin politisoiminen vaan sen moralisoiminen (”*più una moralizzazione che una politicizzazione*”).¹⁶ Avoimesti poliittisten teosten sijasta haluttiin tuottaa viihdettä, jolla olisi mahdollisimman vähän kiinnekohtia nykyhetkeen. Juuri vuoden 1936 jälkeen alkoi historiallisen elokuvan osuus tuotannosta lisääntyä voimakkaasti.

Afrikan valloittajat

Italian valtion taloudellinen tuki elokuvalle oli useimmissa tapauksissa välillistä, pankkijärjestelmän kautta kanavoitua.¹⁷ Ennen sotaa valtiovalta osallistui kuitenkin suoraan muutamien suuritöisten historiallisten speaktaakkeliiden rahoitukseen. Näistä



tunnetuimpia ovat edellä mainitut *Scipio Africanus* ja *Condottieri*. *Scipio* sai suoraan valtiolta 12,6 miljoonaa ja *Condottieri* 9,4 liiraa tuotantotukea.¹⁸

Molempien elokuvien päähenkilöissä on havaittu huomattavia yhtymäkohtia Benito Mussoliniin.¹⁹ *Condottierin* loppuun sijoittuva Giovanni de' Medici ja paavin kohtaaminen viittaa ilmeisesti tietoisesti Mussolinin ja paavi Pius XI:n lateraanisopimukseen (11. helmikuuta 1929).²⁰ Myös *Scipio Africanuksen* ja il Ducen roolit risteytyivät. Mussolini vieraili elokuvan kuvauspaikalla, ja tuhannet antiikkisesti pukeutuneet statistit osoittivat hänelle fasisitervehdyksiä. Kuvat tästä vierailusta kiersivät italialaisissa sanomalehdissä: il Duce ja Rooman imperiumi kohtasivat. Elokuvan ohjaaja Carmine Gallone totesi ennen ensi-iltaa: "Jos il Duce ei pidä tästä, ammun itseni."²¹

Itse elokuva käsitteli *Scipio Africanuksen* hyökkäystä Pohjois-Afrikkaan toisen puunilaissodan aikana. Samaa aihetta oli italialaisessa elokuvassa käsitelty aiemminkin, vuonna 1914 elokuvassa *Cabiria*, siis kolme vuotta Libyan valloituksen (1911) jälkeen. *Scipio Africanus* on kuitenkin huomattavasti johtajapainotteisempi näkemys samasta historiallisesta tapahtumasta. *Scipio* on ennen kaikkea elokuva johtajasta, jota esitellään sekä perheensä että sotilaiden keulakuvana. Elokuva päättyy kohtaukseen, jossa Karthagon kukistamisen jälkeen *Scipio* on palannut kotitilalleen, kylvää viljapeltoon ja toteaa: "Nämä ovat hyviä jyviä; ja huomenna, jumalten armosta, alkaa itäminen." Italian uudestisyntymä on tapahtunut väkivallan kautta.

Scipio Africanus näyttää siis perustelevan fasisista järjestelmää, johtajan asemaa ja ennen kaikkea



ekspansioyrkimyksiä Välimeren eteläpuolelle. Yli-päättäänhän länsimaiseen kulttuuriin on liittynyt tiettyjen arvojen perusteleva konstruoimalla niiden taakse historia — traditio — historiallisten kuvien, mielikuvien ja kertomusten avulla.²² Tähän mekanismiin kuuluu nykyisyyden esittäminen luonnollisena ja siten ei-historiallisena tilana. *Scipio Africanus* näyttää menettelevän juuri näin. On paradoksaalisen tuntuista, että *Scipio* on historiallinen elokuva, mutta kuitenkin se löytää menneisyydestä vain nykyisyyden. *Scipio* ja muut italialaiset speaktaakkelit eivät perustele nykypäivää kuvaamalla kehitystä: ne kuvaavat menneisyyttä nykyyhetkenä. Legitimaation mekanismina on yhteiskuntajärjestelmän luonnollistaminen, sen esittäminen ainoana mahdollisena. Näyttäisi siltä, että historiallisten elokuvien tehtävä olisi ollut ainoas-

taan demonstroida, etteivät menneet ajan poikkea nykyisestä. Toisaalta historiallisten ekskursioiden tavoitteena on varmasti ollut myös moraalisen tavoitteen korostaminen: italialaisten tulisi ponnistella antiikin imperiaalisen ja renessanssin henkisen voiman ylläpitämiseksi.

Kokonaan toinen kysymys on, miten tämä nykyisyyden perustelu tai oikeutus on tapahtunut. Kuka legitimoit ja miten? Vaikka *Scipio* ja *Condottieri* olivat valtion rahallisesti tukemia speaktaakkeleita, ideologia ei tunkeudu elokuvaan (ja katsojiin) injektio-ruiskun tavoin. Elokuvat ovat kollektiivisen työn tuloksia, jotka ovat usein hyvinkin ristiriitaisia kokonaisuuksia. Voisi olla kiinnostavaa tarkastella esimerkiksi *Scipio Africanusta* kysymällä, miten se ei perustele vallitsevaa poliittista järjestelmää. Luultavaa on kuitenkin, että Carmine Gallone ja muut elokuvan tekijät ovat tietyllä tavalla integraatiossa vallitsevan ideologian kanssa. He oikeuttavat valtaideologiaa jo olemalla kriittisimättä.

Scipio Africanuksen reseptiohistoria voisi olla yksi avain sen yhteiskunnallisen merkityksen (tai merkitysten) löytämisessä. Valitettavasti tilastotiedot elokuvan yleisösuosiosta eivät ole kovinkaan luotettavia. Elokuussa 1939 *Bianco e nero* -lehti haastatteli elokuvan nähneitä koululaisia. Näissä kommentteissa vedettiin säännönmukaisesti yhtäläisyysmerkit antiikin Rooman ja fasistisen Italian välille. Eräs nuori totesikin:

Elokuva kertoo siitä urheudesta, jolla muinaiset roomalaiset taistelivat, ja siitä rohkeudesta, jota he osoittivat. Nyt meidän il Duceemme on uudelleen opettanut Italian kansalle isänmaan rakkautta ja uhrimieltä, järjestystä ja kuria. Hän on palauttanut Italialle kansainvälisen maineen ja elvyttänyt Rooman imperiumin.²³

Kuka puhuu?

Italialainen lapsikatsoja osasi siis vetää yhtäläisyysmerkit Scipion ja il Ducen välille. Kyse ei ollut vain elokuvaan rakennetusta tulkinnasta: ajan-kohtaiseen poliittiseen tulkintatapaan vaikuttivat yhtä keskeisesti sekä elokuvan tuotantoon liittynyt julkisuus (lehti uutisointi) että elokuvan markkinointi valtiollistettuna, kanonisoituna speaktaakkelina.

Kun *Scipio Africanus*, *Afrikan valloittaja* saapui Suomeen vuoden 1937 lopulla, tuotannollinen taustatieto nousi keskeisesti esille. *Scipio* sai ensi-iltansa Helsingissä joulupäivänä 1937 kahdessa teatterissa, Kino-Palatsissa ja Savoysissa.²⁴ *Helsingin*

Sanomat julkaisi jo 15. joulukuuta laajan artikkelin, joka oli kokonaan rakennettu maahantuojaalta saadun etukäteismateriaalin varaan. Katsomiskokemukseen artikkelissa ei viitata, vaikka kirjoittaja enustaa, että ”elokuva muodostuu elämykseksi”. *Scipion* tuotantoprosessista *Helsingin Sanomat* kirjoitti:

Mussolini on seurannut huolellisesti filmin valmistumista, johon työhön ovat osallistuneet myös Italian viralliset laitokset. M.m. Italian sotaministeriö asetti filmaajien käytettäväksi kaksi pataljoonaa jalkaväkeä, kaksi ratsuväkirykmenttiä ja lisäksi vielä värillisiä sotilaita. Näitä tarvittiin erikoisesti filmattaessa Zaman taistelua, jonka kuvaus kesti kolme kuukautta.²⁵

Scipio Africanuksen tuottajayhtiö Consortio ei siis halunnut peitellä valtion ja elokuvan eksplisiittistä kytkentää. Päinvastoin, suomalaisen maahantuojan, Suomi-Filmin, käyttöön annettiin runsaasti lehdistömateriaalia, jossa kerrottiin, kuinka suurella panoksella ”Italian viralliset laitokset” olivat lopputulokseen vaikuttaneet.

Valtio ja *Scipio Africanus* asetettiin rinnakkain miltei kaikissa arvioinneissa²⁶. Varsinaisessa kritiikissään *Helsingin Sanomat* totesi 29. joulukuuta:

Historian tuntijat, parhaat italialaiset ohjaajat ja kyvykkäät näyttelijävoimat ovat yhdessä Italian valtion edustajien, tietojen mukaan itsensä Mussolinin kanssa olleet mukana luomassa tätä filmiä. Tulos muodostuikin vaikuttavaksi kuvaukseksi historiallisista tapauksista, joihin tähän mennessä olemme tutustuneet etupäässä vain koulunpenkillä tai laajemmissa historiateoksissa.²⁷

Elokuva-aitta julkaisi arvostelunsa vuoden 1938 puolella. Lyhyessä kritiikissä päädytään lopputulokseen, joka nostaa tuotannollisen kytkennän ideologiselle tasolle:

Tämä on Italian filmitelollisuuden mämmuttisaavutus, mussolinimaisen mahtipontinen sotaelokuva, jossa ei ole miljoonia säästetty. Hollywood ja etenkin Cecil B. DeMille ovat silloin tällöin järjestäneet tällaista historiallista paraatiko- meutta, täynnä imelää romantiikkaa ja tyylisekotusta. ”*Scipio Africanuksessa*” ei ole romantiikkaa laisinkaan ja tyylipiiritys koko ajan eheänä. Näkee että sen on tuottanut vanha kulttuurimaa. Mutta filmin paatos on ulkokohtainen, se on vailla inhimillisyyttä ja vaikuttaa siksi kuivalta. Näyttelijätkin jäävät sivuseikaksi, pääasia on sota, sota, sota. Rooman historiaa lukeville koululapsille filmi on suositeltava. He saavat kovin opettavan kuvan siitä, miten siihen aikaan sotaa käytiin.

Lyhyesti: Mussolini puhuu *Scipion* suulla.²⁸

Arvostelun kirjoittaja nimimerkki Ra.H. oli myöhemmin sekä *Nya Pressenin* että *Uuden Suomen* kriitikkona vaikuttanut Raoul af Hällström.²⁹ Hän ei esitä *Scipio Africanusta* vain Italian valtion puheturvena, vaan näkee *Scipion* Mussolinin alter egona.

Nimimerkki ”Prokko” totesi myöhemmin samana vuonna *Elokuva-aitan* pääkirjoituksessa ”Filmi propagandan palveluksessa”, että ”diktatuurimaiden filmituotantoon propagandanäkökohdat selvimmin vaikuttavat, jopa siinä määrin, että niiden filmien esittäminen maailmankatsomukseltaan vastakkaisissa maissa tuottaa ongelmia”.³⁰ Epäilemättä suomalaiset katsojat olivat tietoisia siitä, miten elokuva saatettiin asettaa valtiollisia tarkoitusperiä palvelemaan. Erityisesti neuvostoliittolaisia, saksalaisia ja italialaisia elokuvia osattiin 30-luvun lopulla katsoa ideologisesta näkökulmasta: ”Venäläisissä filmeissä tarkoituksellinen tendenssi on peittämättömintä, mutta eivät saksalaiset sen paremmin kuin italialaisetkaan epärii sujauttaa selluloidinauhalle kohtauksia, jotka aiheuttavat katsojassa tiettyjä miellelyhtymiä”.³¹

Raoul af Hällströmin tiivistys ”Mussolini puhuu *Scipion* suulla” kertoo, kuinka selvästi ainakin tottunut katsoja kykeni identifioimaan ideologisen puheen lähteen. On paradoksaalista, että elokuva, jonka tarkoituksena (niin kuin esimerkiksi James Hay ja Gian Piero Brunetta esittävät) oli toimia 30-luvun ekspansiivisten poliittisten toimien historiallisena perusteluna, avoimesti paljastaa kytkentänsä valtiokoneistoon. Koska Mussolinin henkilökohtaista panosta korostettiin peittelemättä elokuvan lehdistömateriaalissa, annettiin toimittajille ja katsojille välineet ideologiakritiikkiin. *Scipio Africanus* merkitsi siis puheen lähteen ylikorostuneesti, mikä puolestaan teki puhutellun havaittavaksi. Niin kuin *Elokuva-aitan* pääkirjoitus toteaa:

...liiallinen tyrkyttäminen on aina vastenmielistä ja herättää ihan toisenlaisen reaktion kuin on tarkoitettu.³²

Usein propagandistiseen historialliseen kerrontaan on liittynyt pyrkimys peittää ajankohtainen ideologinen taso mahdollisimman huomaamattomaksi. On pyritty vaikutelmaan, jossa historia näyttää kertovan itse itsensä.³³

Kenties selitys ideologiseen avoimuuteen onkin siinä, ettei *Scipion* tehtävänä ole ollut huomaamaton vaikuttaminen: etusijalle on asetettu avoin uhma. Italialaisen yleisön edessä se on pyrkinyt vahvistamaan kansallisen voiman tunnetta, kun taas kansainväliselle yleisölle se on esittänyt — senaattori Longhenan sanoin — ”vakavan varoituksen”. Yhdistämällä avoimesti Rooman imperiaalisen voiman



Scipio Africanus. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

nyky-Italian poliittisiin pyrkimyksiin se on tahtonut demonstroida sotilaallista iskukykyä pikemminkin kuin perustella ekspansiopyrkimyksiä historiallisesti. Ehkä juuri siksi keskiössä on niin voimakkaasti ”sota, sota, sota”. Historian valepuvussa Italian ”jalkaväkipataljoonat” ja ”ratsuväkirykmentit” ovat voineet näyttää tehokkuutensa Pohjois-Afrikan ”värillisiä” vastaan.

Voiko Hannibal olla ryssä?

Erityisen näyttävästi *Scipio Africanuksen* ensi-ilta otettiin vastaan *Ajan Suunnassa*, IKL:n pää-äänenkannattajassa. Isänmaallinen kansanliike oli perustettu vuonna 1932 lapuanliikkeen Kokoomuspuolueessa synnyttämän erimielisyyden jälkeen. Vähemmistöön joutuneet perustivat IKL:n ja saivat jonkin verran jäseniä myös maalaisliiton piiristä. Yksi ”sinimustan veljeskunnan” johtohahmoista oli Vihtori Kosola.³⁴ Ideologialtaan ja ulkonaisilta tunnusmerkeiltään IKL:n kannattajat muistuttivat enemmän Italian fasisteja kuin Saksan kansallissosialisteja.

Scipio Africanuksen poliittinen sanoma saikin *Ajan Suunnan* palstoilla avointa myötätuntoa:

Ymmärtää myös hyvin, miksipä italialaiset itse ovat niin ihastuneita tähän elokuvaan. Onhan se suuria roomalaisaikoja elävöittävänä omiaan innoittamaan nuorta Italiaa sen lähdettyä nyt samalle tielle, mille Scipio Africanus johdatti muinaisen Rooman —, Välimeren imperiumin luomisen tielle.³⁵

Kirjoittaja painottaa siis selvästi *Scipion* sisäistä tehtävää, merkitystä italialaisten ”innoittajana”. Suoranaista kantaa ”Välimeren imperiumin” oikeutukseen kirjoittaja ei ota, vaikka lehdessä muutoin kirjoitettiin erittäin myönteisesti Italian hyökkäyksestä Välimeren eteläpuolelle. ”Italia Abessiniansa on tehnyt palveluksen Euroopan kulttuurille ja rauhalle”, kirjoitti *Ajan Suunta* 31. joulukuuta 1937, ”Italian-Abessinian sota muodosti sulun bolshevismille ja esti kommunismimyrkyn tunkeutumisen Afrikan sydämeen, Abessiniaan, joka nyt on ikiajoiksi oleva suljettu bolshevismilta.”³⁶ *Ajan Suuntaa* lehteillä *Scipio Africanus* ja ajankohtainen tapahtumahistoria punoutuvat erottomattomaksi kokonaisuudeksi. Epäilemättä näin kävi myös Italiassa. *Scipion* ’poliittisuus’ ei korostunut vain lehdistömateriaalin ja elokuvan ennakkojulkisuuden välityksellä: paralleeli ajankohtaisiin tapahtumiin kävi ilmeiseksi sanomalehtien muodostaman julkisuuden kautta.

Ajan Suunnan kritiikki *Scipio Africanuksesta* ilmestyi 28. joulukuuta 1937. Lehden yleinen linja

ei kuitenkaan sanellut jännöksettömästi kriitikon linjaa: arvostelijalla oli mandaatti yksilölliseen mielipiteeseen. IKL-kontekstiin nähden *Ajan Suunnan* kriitikko on yllättävän varauksellinen. Hänen näkökulmassaan *Scipio* palvelee ennen kaikkea tiettyä, Italian yhteiskunnan sisäistä tehtävää, eikä se siksi voi avautua samalla tavoin ulkopuoliselle:

...se, joka ”sivullisena” seuraa elokuvan valtavaa tapahtumasarjaa, kokee pettymyksen. Elokuva on pohjoismaiselle mentaliteetille aivan liian paljon sodan raakoja yksityiskohtia, jotka toisinaan vaikuttavat *todellisuudessa* tapahtuneilta eläinräkkäyksiltä. Sellaiset kohdat, joissa näkyy keihään tunkeutuminen elefantin silmäkulmaan, tai joissa elefanti tuska karjuen hyppii yhdellä jalalla, kun neljännen jalan lihasten läpi on pistetty keihäs, olisivat saaneet jäädä pois. Tuntuu siltä, että ”sensuuri” onkin käyttänyt saksiaan ahkerasti, mutta tehnyt sen sillä tavoin, että kokonaisuus siitä kärsii (...) *Ellei* näin ole asianlaita, silloin jää selitys sen varaan, että me suhtaudumme noihin hyvän matkaa kolmatta tuhatta vuotta sitten tapahtuneisiin asioihin aivan toisella tavoin kuin italialaiset. Myöntää täytyykin, että meidän käsityksemme esimerkiksi Hannibalista poikkeaa melko lailla siitä kuvasta, minkä hänestä elokuva antaa. Mutta meillähän Hannibal ei olekaan ”ryssä”, kuten hän on italialaisille.³⁷

Ajan Suunnan anonyymien kriitikon mukaan *Scipio Africanus* on ennen kaikkea elokuva italialaiselle yleisölle, ”pohjoismainen mentaliteetti” jää auttamatta ”sivulliseksi”.

Kirjoittaja nostaa päätteeksi esiin elokuvan paoksen stereotyyppien luojana. *Scipio* on rakentanut Hannibalista viholliskuvan, joka on rinnastettavissa suomalaisen fiktion ryssäkuviin. Ennen kaikkea tällaiset stereotyyptit on rakennettu kansallista reseptiä varten. Tunnustaessaan suomalaisten katsojien kyvyttömyyden ymmärtää italialaisten Hannibal-kuvaa kirjoittaja tulee — kenties huomaamattaan — implikoineeksi, että stereotyyppioilla on aina vain välineellinen merkitys. Hannibal on kuvattu negatiiviseksi barbaariksi vain tietyn kansallispoliittisen pyrkimyksen takia: Hannibalin todellisen luonteen kanssa tällä kuvalla ei ole mitään tekemistä.

Rinnastaessaan Hannibalin ”ryssiin” kirjoittaja murentaa siis väistämättä perustaa myös suomalaisen kulttuurin stereotyyppioilta, joita muun muassa *Ajan Suunta* ja muut IKL:n äänenkannattajat olivat kiihkeästi luomassa. Vastaavalla tavalla italialaisen elokuvayleisön olisi ollut mahdollonta ymmärtää esimerkiksi *Jääkäriin morsiamen* (1938) ryssäkuvia, koska kyse oli vain diskursiivisesta tekijästä, ei absoluuttisista ominaisuuksista tai sisällöistä.

Scipio Africanuksen kriittikoreseptio demonstroi mielestäni sen tosiasian, ettei elokuvien — sen

paremmin kuin muidenkaan kulttuurintuotteiden — poliittisten merkitysten analysoiminen ole mahdollista muutoin kuin konkreettisten puhuntojen kautta. Erityisen kiinnostavaa on, että *Ajan Suunnan* kritiikki suhteellistaa nationalistisen retoriikan kautta väistämättä myös sen arvomaailman, jota samanaikaisesti syötettiin suomalaisille monelta eri suunnalta. Lukijalle tarjottiin kansallisen arvojärjestyksen kyseenalaistamisen mahdollisuutta. Kuinka oli enää perusteltavissa, että Italian marssi Afrikkaan ”on varjellut Euroopan bolshevismiin hyökkäykseltä etelästä käsin”³⁸, jos ”Hannibal ei olekaan ’ryssä’”?

Viitteet:

¹ 10-luvun italialaisista spekaakkeleista ks. esim. Derek Elley, *The Epic Film. Myth and History*. Cinema and Society Series. Suffolk: Routledge & Kegan Paul 1984, 17; Christoph Fritze, Georg Seesslen, Claudius Weil, *Der Abenteurer. Geschichte und Mythologie des Abenteurer-Films*. Grundlagen des populären Films 9. Hrsg. von Bernhard Roloff und Georg Seesslen. Hamburg: Rowolt 1983, 83—84.

² Lajityyppi ei Italiassa syntynyt tyhjästä: sillä oli takanaan 1800-luvun laaja historiallisen romaanin ja oopperan traditio.

³ James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1987, 153—155.

⁴ Vrt. Kari Uusitalo, *Lavean tien sankarit. Suomalainen elokuva 1931—1939*. Keuruu: Otava 1975, 165; Kari Uusitalo, *Ruutia, riitoja, rakkautta... Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940—1948*. Suomen elokuvasäätiö. Julkaisusarja n:o 3. Vammala: Suomen elokuvasäätiö 1977, 201.

⁵ Olavi Linnus, ”Filmi sodassa”, *Kinolehti* 3/1941, 102—103.

⁶ Ks. lähemmin Hay 1987, 155.

⁷ Cit. Hay 1987, 153—154.

⁸ Tätä ei pidä ymmärtää liian kategorisesti. *Cinema*-lehti ei ollut fasistien äänitorvi vaan muodostui pikemminkin vasemmistolaisten kriitikoiden työssijaksi. Ks. lähemmin Erkki Huhtamo, ”Viscontti ja neorealismi”, teoksessa *Ihmisen muotoinen elokuva. Kirjoituksia Luchino Viscontista*. Toimittanut Pertti Hyttinen. Chydenius-Instituutti. Tutkimuksia n:o 28. Kokkola: Chydenius-Instituutti 1987, 10—11.

⁹ Anton Kaes, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1989, 3—4.

¹⁰ Jean A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*. Collana di studi cinematografici. Fondata da Luigi Chiarini. Diretta da Tullio Kezich. Roma: Bulzoni Editore 1981, 165—166.

¹¹ Hay 1987, 152.

¹² Arthur Knight: *Elävät kuvat. Elokuvan valtalinoja kurkistuslaatikosta laajakankaalle*. Suomentanut Paavo Lehtonen. Helsinki: Akateeminen Filmikerho 1960, 196.

¹³ *Ibid.*, 197.

¹⁴ *Ibid.*, 197.

¹⁵ Hay 1987, 181.

¹⁶ Gili 1981, 11, 92—93.

¹⁷ Ks. lähemmin Knight 1960, 197.

¹⁸ Hay 1987, 155, 162.

¹⁹ Näin ovat todenneet mm. James Hay, Jean A. Gili ja Gian Piero Brunetta. Ks. esim. Hay 1987, 163; Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895—1945*. Roma 1979, 398—399.

²⁰ Brunetta 1979, 398. Vrt. Hans Kramer, *Geschichte Italiens II. Von 1494 bis Gegenwart*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1968, 94.

²¹ Hay 1987, 155—156.

²² Ks. esim. Hannu Salmi, ”Die Herrlichkeit des deutschen Namens...” *Die schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands*. Annales Universitatis Turkuensis, Ser. B Tom. 196. Turku: Turun yliopisto 1993, 74—90.

²³ Cit. Hay 1987, 156.

²⁴ Ks. elokuvan ennakkomainos *Helsingin Sanomat* 19.12.1937.

²⁵ *Helsingin Sanomat* 15.12.1937.

²⁶ Vrt. *Helsingin Sanomat* 29.12.1937; *Uusi Suomi* 29.12.1937; *Hufvudstadsbladet* 29.12.1937; *Kinolehti* 1/1938, 38; *Elokuva-aitta* 1/1938, 21.

²⁷ *Helsingin Sanomat* 29.12.1937.

²⁸ *Elokuva-aitta* 1/1938, 21.

²⁹ Ks. tarkemmin nimimerkkiluettelo teoksessa *Suomen Kansallistilografia. Osa 4. Vuosien 1948—1952 suomalaiset kokoillat elokuvat*. Julkaisija: Suomen elokuva-arkisto. Helsinki: VAPK-Kustannus 1992, 632.

³⁰ ”Filmi propagandan palveluksessa”, *Elokuva-aitta* 16/1938, 309.

³¹ *Ibid.*, 309.

³² *Ibid.*, 309.

³³ J.G. Droysen on liittänyt tämän piirteen historiallisessa kerronnassa kertovaan esitykseen (die erzählende Darstellung): ”Nur scheinbarer sprechen hier die ’Tatsachen’ selbst, allein, ausschließlich, ’objektiv’.” Ks. lähemmin Johann Gustav Droysen, *Historik. Vorlesungen über die Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*. München: Verlag von R. Oldenbourg 1937, 361. Vrt. Hannu Salmi, ”Historiatieteellisen kerronnan rakenteesta”, *Historiallinen Aikakauskirja* 3/1992, 256—258.

³⁴ Ks. lähemmin Mikko Uola, *Sinimusta veljeskunta. Isänmaallinen kansanliike 1932—1944*. Helsinki 1982.

³⁵ *Ajan Suunta* 28.12.1937.

³⁶ *Ajan Suunta* 31.12.1937.

³⁷ *Ajan Suunta* 28.12.1937.

³⁸ *Ajan Suunta* 31.12.1937.