

Anu Koivunen

# ROMANSSIEN ROMANSSI?

## Kulkurin valssi ja spektaakkelin lumot



Millaisia kuvia *Kulkurin valssi* nostattaa mieleen? Ensimmäiseksi muistan kohtauksen, jossa kulkuri avaa portin vaunuille, katsoo pitkään näissä istuvaa neitoa ja ojentaa tälle kukan hatustaan. Tauno ja Ansa kohtaavat tässä ensi kerran. Toiseksi muistan loppukohtauksen, jossa kulkuri mustalaisseurueen saattamana tunkeutuu saliin, jossa juhlitaan kartanon talouden pelastavia häitä. Kulkuri — Tauno — luo pitkän katseen onnettomaan morsiamen ja lausuu uhmakkaasti: “Kai sallitaan kuokkavieraan laulaa laulu morsiamen kunniaksi?”. Hän saa luvan ja — huokaus — tanssittaa Ansan ulos linnoista kreivien ja maantielle.

Kukapa suomalainen ei tunnista näitä kuvia? Kulttuurisessa muistissa *Kulkurin valssi* (1941) on romanssien romanssi, suomalaisen elokuvan ykkösparin Ansa Iksen ja Tauno Palon seitsemäs ja ehkä kaikkein ikimuistoisin kohtaaminen. Ensillan aikaan elokuvaa mainostettiin “välkehtivänä elokuvaromanssina”, “vuoden ihastuttavimpana elokuvaosatuna” sekä “jännittävänä ja romanttisena rakkaustarinana”. Myös aikalaiskritiikki korosti elokuvan romanttisuutta.<sup>1</sup> Mutta mitä romantiikalla tai romanssilla tässä yhteydessä tarkoitetaan? Ainakin pääparin osalta *Kulkurin valssin* romanttinen jännite paljastuu lähiluvussa aika hataraksi, suorastaan kömpelöksi. Tuleehan sankaritar, Ansa Iksen esittämä Helena, mukaan tarinaan vasta eloku-

van toisella puoliskolla. Itse asiassa kahden alussa mainitun kohtauksen harmoniaa rikkoo kolmas mieleeni painunut ikimuistoinen kuva: mustalaisyttö Rosinka (Regina Linnanheimo), joka vetää Kulkurin/Taunon syliinsä ja silmät välkehtien lupaa tarjota tälle unohduksen.

Pikemmin kuin kolmiodraamaksi elokuvaa voisi kuitenkin kuvata sarjaksi episodeja, joissa Tauno Palo — vapaaherra Arnoldina kulkurin valepuvussa — laulaa, tanssii, flirttaa ja taistelee. Regina ja Ansa ovat vain yksiä episodeja tässä tarinassa. *Kulkurin valssin* kerronnan luonne käy hyvin selville tarkasteltaessa elokuvan rakennetta kohtaus kohtaukselta:

1. Vapaaherra voittaa kaartinupseerin korttipelissä ja soittaa viulua pietarilaisessa kapakassa.
2. Vapaaherra surmaa ruhtinaan kaksintaistelussa.
3. Vapaaherra soittaa ja laulaa junassa.
4. Vapaaherra laulaa sirkuksessa.
5. Vapaaherra hyräilee kulkurina maantiellä.
6. Vapaaherra/Kulkuri soittaa ja laulaa mustalaisyttö Rosinkaa.
7. Vapaaherra/Kulkuri tanssii Rosinkan kanssa mustalaisyttö Rosinkaa.

8. Vapaaherra/Kulkuri voittaa Fedjan puukkotappelussa.
9. Vapaaherra/Kulkuri laulaa maantiellä.
10. Vapaaherra/Kulkuri ja Helena kohtaavat kartanon portilla; ojentaa ruusun.
11. Vapaaherra/Kulkuri laulaa ja tanssi väentuvan tansseissa, sekä kotiopettajattaren että Helenan kanssa.
12. Vapaaherra/Kulkuri laulaa ja tanssii Stiinan kanssa vaunuvajassa.
13. Vapaaherra/Kulkuri ja Helena kummittelevat: tanssivat salissa.
14. Vapaaherra/Kulkuri laulaa väentuvassa seppeleensitojille.
15. Helenan ja Eerikin häät: vapaaherra/kulkuri tunkeutuu saliin mustalaisseurueen kanssa ja laulaa morsiamelle, tanssii tämän kanssa ja vie mukanaan.

Tässä paraatimaisessa näytöksessä elokuva ei juurikaan panosta romanssin kehittelyyn tai psykologiseen perusteluun. Näin *Kulkurin valssi* eroaa selvästi ns. ideaaliromansseista, jotka kuvaavat syvenevää, vaikeudet voittavaa rakkaussuhdetta itsenäisen, aktiivisen ja muista naisista positiivisesti erottuvan sankarittaren ja "miehekkään", mutta herkän ja naisen tunteet huomioivan sankarin välillä.<sup>2</sup> Miten *Kulkurin valssin* nautintoja, viihdyttävyyttä ja vaikuttavuutta sitten voisi selittää? Eikö kerronnan nautinto piilekään juonessa — romanssissa, sen kehittäessä, esteissä ja onnellisessa lopussa?

Niin elokuvan episodimainen luonne kuin Tauno Palon show-performanssin keskeisyyskin viittaavat problematiikkaan, josta tämän päivän elokuvakritiikki ja -tutkimus puhuu *spektaakkelin* käsitteellä. Tätä käsitettä käytetään usein, mutta yleensä määrittelemättä. Käsitteellä on historiallinen pohja: *lo spettacolo* liittyy italialaisen elokuvan syntyyn 1910-luvulla ja sellaisiin historiallisiin, eppisiin ja valtavia joukkokohtauksia sisältäviin elokuviin kuin *Quo Vadis* (1912) ja *Cabiria* (1914).<sup>3</sup> Toisaalta nykytutkimuksessa puhutaan "spektaakkelin yhteiskunnasta" (la société du spectacle). Tällöin käsite on saanut metaforisen sisällön, ja sitä käytetään kuvaamaan muutosta yhteiskunnallisessa ja symbolissa tilanteessa. Esimerkiksi Guy Debordin spektaakkelin yhteiskunta viittaa jälkimoderniin, lähinnä 60-luvun jälkeiseen länsimaiseen (erityisesti amerikkalaiseen) kulttuuriin, jossa se, mikä aiem-



min oli koettu välittömästi, on siirtynyt representaation alueelle, kuviksi.<sup>4</sup> Näin siis sama käsite yhtäältä kytkeytyy tiettyyn 1900-luvun alun aineistoon, toisaalta tulee nimeämään postmodernia strategiaa, merkkiä maailman kuvallistumisesta sekä tietämisen ja näkemisen lopullisesta liitosta.

Toinen esimerkki vastaavasta käsitteen käytön moninaisuudesta — ja epämääräisyydestä — liittyy ns. attraktion elokuvaan, jota voidaan pitää spektaakkelin spesifioituna muotona. Attraktion elokuvalla on tarkoitettu yhtäältä ns. varhaista tai "primitiivistä" elokuvaa, eli 1910-luvulla kehittynyttä klassista, illusionistista elokuvakerrontaa edeltänyttä muotoa. Tom Gunningin määritelmän mukaisesti attraktion elokuva ei keskity rakentamaan valkokankaalle itseriittoista kerronnallista maailmaa (diegesistä), eikä se pyri realistiseen illuusion tai henkilöiden toiminnan psykologiseen perustelemiseen, vaan suuntautuu "suoraan" katsojaan. Se on vain katsojan silmää varten. Attraktion elokuvalla on näin olennaista panostaminen jännittäviin spektaakkeleihin sekä visuaalisen uteliaisuuden herättämiseen katsojassa.<sup>5</sup> Toisaalta Gunning ei rajoita attraktion elokuvan käsitettä vain varhaiseen elokuvaan vaan yleistää sen koskemaan avantgarde-elokuvaa laajemmin. Tällöin attraktion elokuva

ymmärretään klassiselle kerronnalle vaihtoehtoisena ja jopa sille vastakkaisena esteettisenä strategiana.

Koska speaktaakkelin käsite esiintyy tämän päivän tutkimuksellisessa kielessä hyvin monimerkityksisenä, olen ottanut tässä artikkelissa tehtäväkseni sen käyttökelpoisuuden ja analyttisen voiman pohittamisen. Otan esille erilaisia käsitteen määritelmiä ja käyttötapoja sekä katson, mitä niiden avulla voi sanoa *Kulkurin valssista*. Artikkelin lopussa koetan esittää joitain johtopäätöksiä speaktaakkelin selitysvuimasta.

## Kertomista vai näyttämistä?

Aikalaiskriitikot korostivat arvosteluissaan elokuvan juonen itsestäänselvyttä ja sen toissijaista asemaa kuvalliseen esittämiseen nähden; he painottavat puvustuksen, lavastuksen ja miljöiden sekä kamerankäytön merkitystä elokuvassa sekä ylistävät Tauno Palon tähtiperformanssia. *Uuden Auran* elokuvakriitikko totesi, että *Kulkurin valssin* ”juoni tosin on heikko, mutta tällaisessa elokuvassa sitä ei kaipaakaan. Pääasia on, että kohtaukset ovat eloisia ja värikkäitä”.<sup>6</sup> Juonen toissijaisuudesta — tai sen itsestäänselvydestä — todistavat myös elokuvan ennakkomainokset, joissa tuotantoyhtiö etukäteen kuvaili yleisöilleen juonen tapahtumat:

Kiehtova venakko, tummantulinen mustalaistyttö, tähtisilmäinen sirkustanssijatar kilpailevat kulkurin rakkaudesta, mutta suloisista suloisin ja ylpeistä ylpein linnanheito valloittaa viimein hänen tulisen sydämensä omakseen.<sup>7</sup>

Niin ikään Suomen Filmiteollisuuden eri lehdissä julkaisema ennakkotiedote kertoi elokuvan tarinan hyvin tarkasti, mainiten kaikki kulkurin matkan eri vaiheet ja lopputuloksen. Ja sanomalehtimainoksissa nähtiin mustalaisasuinen Tauno ja morsiuspuvussa oleva Ansa valssin pyörteissä tähtitaiwaan alla.<sup>8</sup> Kun juoni ja sen psykologiset perustelut ovat toissijaisia, ensisijaiseksi elementiksi nousee ”näyttämölleasetus”,<sup>9</sup> eli erilaiset silmän ja korvan ilot: kuvaus, lavastus, puvustus, musiikki.

Jos juoni on heikko ja näyttämöllepano vahvaa, voidaanko sanoa, että *Kulkurin valssi* on enemmän ’näyttämistä’ kuin ’kertomista’? On ensin kysyttävä, mitä näillä termeillä tarkoitetaan. Yhden vastauksen antavat Lea Jacobs ja Richard de Cordova analysoidessaan speaktaakkelin ja narratiivien eroja. Heidän tarkastelussaan speaktaakkeli tulee merkitsemään kuvia ilman kerrontaa eteenpäin vievää funk-

tiota, otoksia, joiden välille ei rakenneta tilallista ja ajallista jatkumoa tai syy-seuraus -suhteita sekä katseita, joita ei motivoida kerronnallisesti. Speaktaakkeli merkitsee näin kuvia jotka ovat katsojaa varten.<sup>10</sup> *Kulkurin valssi* täyttää monia speaktaakkelin kriteereitä, selvimmin mustalaisyhtäläisiä esittävässä kohtauksessa, jossa kameran katsetta ei kiinnitetä kehenkään diegeettiseen henkilöön. Kohtaus alkaa otoksella ruokapöydästä ja kamera liikkuu pöydän runsauden päällä, asemassa, joka ei ole mahdollinen subjektiiviseksi näkökulmaksi. Tämä kohtaus, jossa Jalmari Rinteen esittämän Mirkon johtamana mustalaisseurue laulaa ja juo, eroaa kiinnostavasti niistä joukkokohtauksista, joissa Tauno Palo esiintyy. Siinä missä Tauno Palon soittoa, tanssia ja laulua esittävät otokset aina väliin rytmittyvät näkökulmaotosten kanssa (katsojana useimmiten joku nainen), mustalaisyhtäläiset esitetään vain katsojaa varten, samoin kuin myöhemmät kummittelukohtaus ja väentupakohtaus osittain.

Kuitenkin myös Tauno Palon esitysten näkökulmat vaihtelevat eikä otoksia aina kiinteästi sidota tiettyihin katsojiin: myös näissä kohtauksissa osa otoksista on yleisöjä ”varten”. Esimerkiksi ensimmäisessä väentupakohtauksessa Kulkuri/Tauno laulaa melkein 20 sekuntia ennen kuin otos leikataan seinän vierustalla istuviin palkollisiin. Tyypillistä onkin näkökulman liukuminen: ”katse” kiertää pitkin huonetta, kiinnittyy väliin johonkin hahmoon, mutta irtautuu pian ei-kenenkään (=kenen tahansa) katseeksi. *Kulkurin valssissa* on siis useita erilaisia puhuttelun rakenteita: sirkuskohtauksessa esiintyjän (Tauno Palo) ja yleisön (me katsojat) välissä on teatteriyleisö, mustalaisyhtäläisissä elokuvayleisöä puhutellaan ”suoraan” kun taas useimmissa Tauno Palon esityksissä (ravintola, juna, väentupakohtaukset, vaunuvaja, häät) on spontaanisti syntyvä sisäisyyleisö. Elokuvayleisön (”meidän”) ja sisäisyyleisön välillä tapahtuu kuitenkin liukumista, eivätkä ne aina ole yhtä.<sup>11</sup>

Olennainen speaktaakkeliin liittyvä piirre on sanominen sanomisen itsensä vuoksi — huomion kiinnittäminen diskurssiin, esittämiseen, esitykseen, näyttämiseen sinänsä.<sup>12</sup> Speaktaakkelin alueita ovat tällöin musiikki, laulu, tanssi, joukkokohtaukset. *Kulkurin valssin* kaltainen musikaalikomedia on tästä hyvä esimerkki: koko kerronta rakentuu esitystilanteiden ja niiden luomisen varaan. Tässä tapauksessa koko elokuvan perustana ja strukturoivana teemana on vielä ennakoita tuttu Alfred J. Tannerin laulu. Elokuvassa on näin kirjaimellisesti kyse musikaalille tyypillisestä strategiasta, jossa

tarina (= laulu & sanoma) naamioi itsensä diskursiksi (= kuva & ilmaisu).<sup>13</sup> Laulu ja sen sanoma (tarina) on kaikille tuttu, kiinnostavaa on se, miten se on laitettu näyttille (kuvat).

## Spektaakkeli ja silmän ilot

David Bordwellin käytössä 'spektaakkeli' liittyy elokuvan ns. taiteellisen uskottavuuden strategioihin. Spektaakkelinä elokuva korostaa omaa luonnettaan tehtynä, keksittyinä ja konstruoituna joko alleviivaamalla show-luonnettaan (esim. musikaali) tai panostamalla tekniseen virtuoositeettiin.<sup>14</sup> *Kulkurin valssin* kohdalla pyrkimys tekniseen osaamiseen ja näyttävyyteen niin lavastuksessa, kuvauksessa kuin puvustuksessa oli ilmeinen. Siihen kiinnittivät huomiota myös aikalaiskritiikot, jotka kiittivät Hannu Lemisen lavasteita, Bure Litoniuksen pukuja sekä Felix Forsmanin kameratyötä.<sup>15</sup>

Näyttämöllepanon keskeisyydestä on kertonut myös Hannu Leminen, jonka mukaan Waltarin ensimmäinen käsikirjoitus *Kulkurin valssia* varten oli lähinnä "pikku katkelmia" ja "mahtavia kaukokuvia", "nätti maisema, jossa noin sadan metrin päässä tulee Tauno Palo ja laulaa".<sup>16</sup> Tämä näkökohta tukee edelleen tulkintaa elokuvasta spektaakkelinä, enemmän kuvaa kuin tarinaa painottavana. Vaikka elokuvaa mainostettiin *Mika Waltarin* elokuvaromanssina, lopullinen käsikirjoitus oli pitkälti ryhmätyön tulosta: ohjaaja T.J. Särkkä muokasi sitä paljon, samoin lavastaja ja kuvaaja, jotka laativat paljon kuvasuunnitelman. *Kulkurin valssin* tekijätiimi panosti tekniseen osaamiseen: sekä Leminen että Forsman olivat 30-luvun lopulla olleet Pariisissa opiskelemassa ja sovelsivat oppejaan so-tavuosina. Uusi osaaminen näkyi lähikuvissa käytetyissä suodattimissa, ns. Marlene Dietrich —softeissa, sekä hääkohtauksen pitkissä kamera-ajoissa. Lavastuksen erikoisuutena olivat täydelliset kartanomiljööt: kameran eteen rakennetuilla maketeilla luotiin vaikutelma katoista ja kristallikruunuista.<sup>17</sup> Niin ikään puvustuksen loistoon oli panostettu siinä määrin, että *Suomen Sosialidemokraatin* kriitikko Toini Aaltonen vertasi elokuvaa "pukukar-nevaaleihin".<sup>18</sup>

Visuaalinen loistokkuus ja tekninen osaaminen liittyvät Janet Staigerin tapaan määrittellä spektaakkeli yhtenä elokuvatuotteen, erityisesti Hollywood-tuotteen, laatuominaisuutena, standardisoidun normin osana. Staigerin mukaan elokuvateollisuus näki spektaakkelin — alleviivatun näyttävyyden ja sen tarkoittamat suuret tuotantokustannukset — olen-

naisena yleisöjen houkuttelun strategiana. Sitä hyödynnettiin ahkerasti mainonnassa rinnan uutuuden, todennäköisyyden, autenttisuuden ja tähteyden kanssa.<sup>19</sup> Spektaakkelin voisi nähdä toimineen suomalaisessa elokuvassa samantapaisena distinktion merkinä: *Kulkurin valssin* mainonnassa korostetaan elokuvan joukkokohtauksia, näyttävää lavastusta ja puvustusta sekä siihen sisältyviä lauluja ja tanssinumeroita. Yleisölle alleviivataan, miten paljon elokuvaan on käytetty rahaa ja vaivaa. Omasa lehdessään, *SF-Uutisissa*, Suomen Filmiteollisuus esitteli elokuvan vaatimaa työmäärää: *Kulkurin valssia* varten rakennettiin 42 erilaista miljöötä, jotka edellyttivät paikallisuuden esiinsaamiseksi tarkkaa tutkimustyötä sekä suurta tarpeistoa.<sup>20</sup>

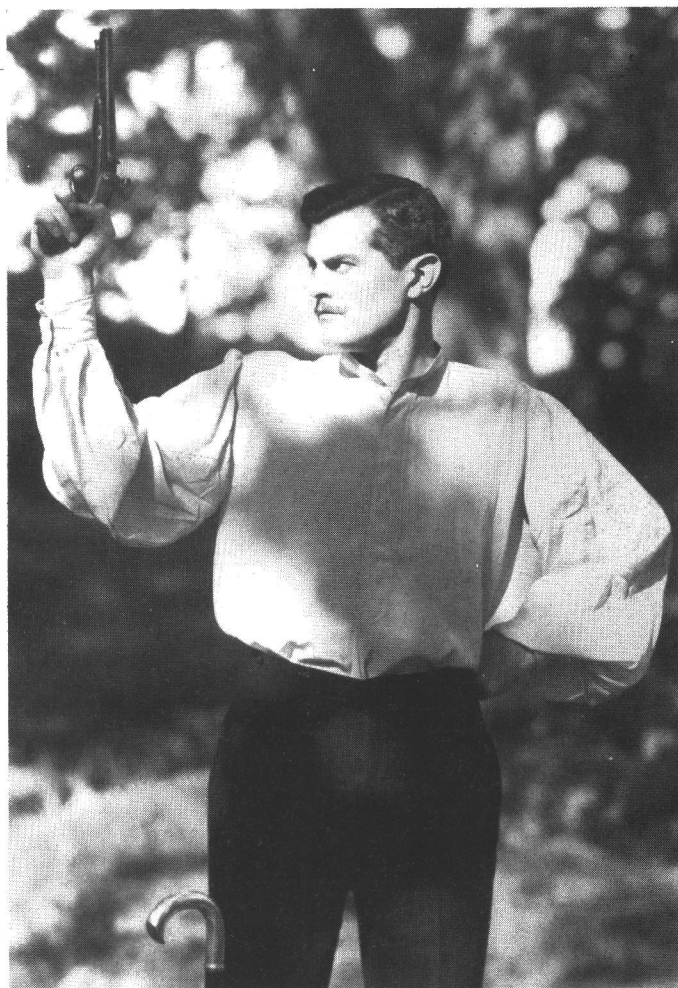
Staigerin ajatusta spektaakkelin estetiikasta elokuvateollisuuden laadun ja vakiintuneisuuden merkinä voisi näin soveltaa myös suomalaisen elokuvan noususuhdanteen tilanteeseen. Kiinnostavasti musikaalit ja pukuelokuvat liittyvät suomalaisessa elokuvatuotannossa juuri sota-aikaan, Suomen Filmiteollisuuteen ja tuottaja-ohjaaja Särkkään. Ensimmäinen musikaali *SF-Paraati* oli saanut ensi-iltansa vuotta aikaisemmin, ja myös sen päärooleissa nähtiin Ansa Ikonen ja Tauno Palo.<sup>21</sup> Historiallisia pukuelokuvia valmistui sota-aikana useita: *Runon kuningas ja muuttolintu* (T.J. Särkkä, 1940), *Kaivopuiston kaunis Regina* (T.J. Särkkä, 1941), *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (T.J. Särkkä, 1943) ja *Ballaadi* (T.J. Särkkä, 1944). Teknisen ja taloudellisen osaamisen näyttäminen kalliiden ja näyttävien spektaakkeleiden kautta voidaankin tulkita Suomen Filmiteollisuuden yhdeksi tavaksi profiloitua suomalaisessa elokuvakentässä ja tehdä eroa Suomi-Filmin tuotteisiin.

## Tauno-show

Tähtipermanssi on nähty yhtenä klassista kerontaa ja diegeettistä illuusiota rikkovana tekijänä. Tällöin ajatellaan, että tähden mukanaan kantamat merkitykset ylittävät hänen kulloinkin esittämänsä henkilöhaamon heikentäen täten klassiseen narratiiviin liitettyä diegeettistä lumoa. Kuten Miriam Hansen ja Richard de Cordova ovat todenneet, kerronnan formaalinen analyysi ei tavoita tähteyden merkityksiä. Tähtikuvat ohjaavat yleisön huomion pois katseen ja tarinan ohjaksista, pois klassisen kerronnan konstruoimasta katsojuudesta. Tässä mielessä tähtijärjestelmä toimii spektaakkelin tai attraktion elokuvan lailla,<sup>22</sup> ja näin *Kulkurin valssin* osalta kysymys spektaakkelistä kiertyy kes-

keisesti Tauno Palon hahmon ympärille.

Artikkelin alussa esitetty jäsenitys elokuvan rakenteesta kiinnittää huomion *Kulkurin valssiin* vapaaherra Arnoldin ja erityisesti Tauno Palon laulu-, soitto- ja tanssitaiteiden paraatimaisena näytöksenä. Vapaaherra ja kulkuri Arnold on hyvin vähän muuta kuin Tauno: katsojalle ei anneta välineitä rakentaa Arnoldista Taunosta irrallista hahmoa, esimerkiksi pohtia, miksi Arnold oli Pietarissa, millaiset ovat hänen perhe-suhteensa tai henkilöhistoriansa. Kuitenkin Tauno on enemmän kuin Arnold. Elokuva onkin olennaisesti Taunon näytöstä, Tauno-show, joka rakentuu kohtauksista, aina eri miljöissä samanlaisina toistuvista näytöksistä, jotka alleviivaavat Tauno Palon virtuositeettia. Tämä ylivoimaisuus koskee hänen kykyjään paitsi musisoijana, myös hurmurina ja rakastajana. Musikaalille tyyppillisellä tavalla nämä kaksi aspektia liitetään elokuvassa yhteen: "Tauno tenhoo miehet, naiset, vanhat, nuoret, irtolaiset!" luvattiin elokuvan mainoksissa.<sup>23</sup> Eli elokuvan kerronnan voisi hahmottaa myös Taunon ja naisten kohtaamisena:



1. Tauno ja pietarilainen rakastajatar (Pietari)
2. Tauno ja akrobaatti Cleo (juna & sirkus)
3. Tauno ja voimamies (sirkus)
4. Tauno ja mustalaistyttö Rosinka (mustalaisleiri & harjakaiset)
5. Tauno ja Helena, kreivin tytär (portti ja väentupa)
6. Tauno ja kotiohjelmat (väentupa)
7. Tauno ja Helena (kohtaaminen järven rannalla)
8. Tauno ja Stiina (vaunuvaja)
9. Tauno ja Helena (kummittelu)
10. Tauno ja Stiina (väentupa)
11. Tauno ja Helena (hääkohtaus)

Tauno Palon tenhosta todistavat myös elokuvansisäiset, diegeettiset yleisöt. Elokuvassa Tauno hurmaa laulullaan, soitollaan ja tanssillaan aina

uusia yleisöjä, ja erityisesti kohtauksissa korostuvat ihailevien naisten katseet. Niin pietarilaisessa kapakassa, junaosastossa, sirkuksessa, mustalaisleirissä, väentuvassa, vaunuvajassa kuin hääkohtauksessakin kamera poimii naiset yleisön joukosta katsojiksi, ihailijoiksi ja Taunon viehätysten todistajiksi. Laulava ja tanssiva Tauno onkin täysin suvereeni hurmuri, josta naiset kilpailevat ja jota miehet kadehtivat. Tätä painotetaan jo *Kulkurin valssiin* lehtimainoksissa, joissa Tauno Palo esitetään useissa kuvissa naisten ympäröimänä. Myös aikalaiskritiikki korosti Tauno Palon lumovoimaa: "Palo ei ole aikaisemmin hallinnut niin suvereenisti ja valloittavalla maskuliinisuudella osaansa", "Hän on saanut kulkuriinsa suggestiivista ilmettä, romanttista loitsua, hän on oikea hurmaaja, jonka läheisyydessä naiset sulavat palvelustytöstä pieneen kreivittäreen saakka", "vaikuttaa siltä kuin tulisi jokainen liike, ilme, äänenpaino tällä kertaa häneltä itseltään, ja mikä tärkeintä, hänen hurmaamiskyksensä näyttää varsin vakuuttavalta".<sup>24</sup> Viimeinen

sitaatti osoittaa, miten Tauno Palonkin kohdalla yksityinen minä ja roolihahmo kiertyvät yhteen — molemmat tukevat toisiaan.

Tauno Palo on siis suomalaisen elokuvan suuri ensirakastaja, sen itseoikeutettu sankari ja miestähti vailla vertaa, "Tauno Suuri". Jo vuonna 1938 Tauno Palo oli voittanut ylivoimaisesti *Elokuva-aitan* lukijäänestyksen parhaasta miesnäyttelijästä.<sup>25</sup> Hänen kohdallaan puhuttiin erikoislaatuista karismasta, glamourista, sex appealista — siitä jostakin. 80-luvun alussa Tauno Palon elämäkerran kirjoittanut Tuula Saarikoski analysoi Taunon vetoivoimaa seuraavasti:

Kameran kautta näkyi hänen oma luonteensa. Hänen epätavallinen avoimuutensa välittyi hymyssä, joka syytti silmät nauramaan aitoa naurua, hänen vapaa charminsa, jota ei voi näytellä ellei sitä luonnostaan ole, tuli esiin valkokankaalla. Hänen luontevassa olemuksessaan oli alkuperäistä syvyyttä ja voimaa, mutta siitä puuttui kokonaan kaikki kyräilevä raskaus.



Tauno Brännäs oli oikea elokuvarakastaja.<sup>26</sup>

*Kulkurin valssin* yhteydessä Taunon lumon saaisuutta pohdittaessa *SF-Uutiset* korosti lahjakkuutta ja ammattitaitoa, älyä ja sydäntä.<sup>27</sup> Tauno Palon tähteyden, "kolmen sukupolven sankaruuden", perustana on nähty hänen liukuva ja muuntautuva tähtikuvansa, jossa ruumiillistui monia ristiriitoja: kaupunki/maaseutu, kotimainen/ulkomainen, seksuaalisuus/väkivalta, yksilö/yhteiskunta jne. Juuri särmikkyyttä — inhimillisten ristiriitojen artikulointi — on nähty tähteyden selittäjänä.<sup>28</sup> Palon rooleissa oli liikkuvuutta jo 30-luvulla — olihan hän jo ennen *Kulkurin valssia* hän tehnyt 19 elokuvaroolia. Kuitenkin vasta sodan jälkeen ristiriidat, kompleksisuus ja ambivalenttius alkavat hallita hänen tähtikuvaansa.<sup>29</sup> Sotavuosina Tauno Palo oli kuitenkin ennen kaikkea romanttinen sankari — niin pukuelokuvissa (*Kaivopuiston kaunis Regina, Herra ja ylhäisyys*), musikaaleissa (*SF-Paraati, Kulkurin valssi*), melodraamoissa (*Suotorpan tyttö, Valkoiset ruusut*) kuin komedioissakin (*Avioliittoyhtiö, Onnelinen ministeri*).

Romanttinen sankaruus siis rakentuu "miehekkyyden" — vahvuuden — ja herkkyyden yhdistelmälle. *Kulkurin valssin* vapaaherra Arnoldina vahvuus manifestoituu taitavuutena hurmata naiset ja lannistaa näiden kilpakosijat. Elokuvasa on kolme kohtausta, joissa Arnold/Palo osoittaa tätä suvereniteettiaan: sekä Pietarissa että mustalaisleirissä Arnold joutuu taistelemaan naisen tähden, ja molemmilla kerroilla hän aseina tai tappelussa kukistaa haastajansa. Lopun hääkohtauksessa vastakkain ovat kulkurin hahmossa esiintyvä vapaaherra Arnold ja paroni Eric (Jorma Nortimo). Edellinen edustaa fyysistä voimaa, vitaalisuutta ja aitoja tunteita, kun taas jälkimmäistä luonnehtivat ruumiillinen heikkous, henkinen rappeutuneisuus ja muodolliset tavat. Itse asiassa heidän välilleen ei koskaan edes synny kiistaa Helenasta — Eric ei ymmärrä tai osaa reagoida tapahtumaan. Näin hänestä ei todella ole vastusta Arnoldille. Temaattinen kysymys rakkauden voitosta rahasta on vain näennäinen: Helena luulee saavansa kulkurin mutta päätyykin vapaaherran morsiameksi.

## Spektakelisoitu maskuliinisuus

Sankari spektakelisoituu siis miehekkyyttä osoittavissa taistelukohtauksissa ja herkkyyttä ilmaisevissa musiikkinumeroissa, mutta romanttiseen sankaruuteen kuuluu olennaisesti myös fyysisuus ja ruumiin speaktaakeli, sillä ideaaliromanssissa on korostettava sankarin kaikinpuolista ruumiillista voimaa ja vahvuutta.<sup>30</sup> *Kulkurin valssissa* Tauno Palon ruumis on niin kameran ja diegeettisten yleisöjen kuin varsinaisen elokuvayleisönkin katseiden keskeinen kohde. Tässä mielessä elokuva on pitkälle vietyä maskuliinisuuden speaktaakelia: siinä miehinen ruumis on asemassa, joka on yleensä liitetty naisruumiiseen. Spektakelisoitu ruumis nousee tarinan yläpuolelle, pysäyttää sen, on olemassa vain katsomista varten, eroottisena objektina.<sup>31</sup> *Kulkurin valssissa* näitä ovat lukuisat Tauno Palon performanssit, jotka toistuvat samanlaisina: ne eivät kuljeta tapahtumia eteenpäin vaan kertaavat saman kaavan. Toiston keskeisenä funktiona on saattaa Tauno Palo aina uudelleen ja uudelleen tilanteeseen, jossa hän — ylivoimainen yleisösuosikki ja ensirakastaja — on legitiimisti katsojien vapaan nautinnon ja fantisoinnin kohteena. Koska katsottavana-oleminen (to-be-looked-at-ness) ja siihen liitetty passiivisuus on yleensä nähty feminiinisinä ominaisuuksina, miesruumiin asettamisen tähän asemaan on nähty horjuttavan sukupuolten välistä vallanjakoa. Richard Dyerin ja Steve Nealen mukaan miehinen ruumis voidaan asettaa katsottavaksi, objektiksi, vain työn, taistelun, urheilun tai muun suorittamisen varjolla.<sup>32</sup>

*Kulkurin valssissa* suorittaminen on laulua, tanssia ja soittoa. Kiinnostavaa on se, että tässä elokuvassa sama elementti sekä oikeuttaa miesruumiin eroottisen esittämisen (ja katsomisen) että tuo sankariin sille olennaisen herkkyyden, tunteikkouden, ns. feminiinisuuden elementin. Tämä ”feminiinisyys” on nähty naisten suosiman romanttisen fiktion peruselementtinä.<sup>33</sup> *Kulkurin valssissa*, kuten musikaaleissa yleensäkin, musiikki ja tanssi ovat romanssin elementtejä: niiden kautta jäsennetään ja ilmaistaan tunteita sekä suoritetaan varsinainen pariutuminen.<sup>34</sup> Tanssi on elokuvassa yleensä valssia tai muuta vakiintunutta paritanssia, mutta mustalaisharjakaisissa Rosinkan ja *Kulkurin/Taunon* tanssi on enemmän ilmaisullista ja esittävää. Tanssi oli yhtäältä kehys fyysisyyden ja ruumiillisuuden korostamiselle, toisaalta itseilmaisulle ja kommunikaatiolle.

Maskuliinisuuden speaktaakelia tukee myös puvustus: niin *Kulkurin valssissa* kuin *Kaivopuiston*

*kauniissa Reginassa* Tauno Palon ruumis on puettu näyttäviin asuihin, jotka ikään kuin ”luonnostaan” kiinnittävät katseen hänen ruumiiseensa. Pukuelokuvien, historiallisten draamojen ja fantasiamaailmaan sijoittuvien musikaalien puvustuksen puitteissa miesruumis voidaan vapauttaa hetkeksi 1700-luvulla sille rakennetusta normatiivisesta asusta: maltillisuudesta, vakavuudesta ja moraalisuudesta.<sup>35</sup> *Kulkurin* rooli ja mustalaisen asu olivat olennainen elementti tämän tilan luomisessa. Yhtäältä etniseksi merkitseminen ja ”toiseuteen” kytkeminen mahdollistavat ”feminiinisen” maskuliinisuuden, jota katseen kohteeksi asettuminen ja ruumin ilmaisullisuus tanssissa merkitsevät. Toisaalta toisuus on tässä myös fantasiamaailman merkki ja lupa irrottautua todenkaltaisuuden vaatimuksista.<sup>36</sup> Näin Tauno Palon roolityöhön *Kulkurin valssissa* voi ja saa sisältyä useita feminiiniseksi leimattuja elementtejä: narsismi (ruumiillinen energia ja ilo, joka näkyy esitystilanteissa), ekshibitionismi (itse-tietoisuus, joka leimaa esitystilanteita; esiintyminen viettelynä) sekä naamioituminen (useat identiteetit: naamioituminen junassa, sirkuksessa, mustalaisleirissä ja kartanossa).<sup>37</sup>

## Musikaali ja kulkurielokuva

Lajityypillisesti *Kulkurin valssi* on paitsi musikaali, myös kulkurielokuva: Arnold/Tauno on elokuvan päähenkilö, jonka matkaa Pietarin hoveista kotikartanoon elokuva kuvaa. Yhdellä tasolla elokuva on siis kuvaus hänen harharetkistään Pietarissa ja Suomen maaseudulla, itsen ja oman löytämisestä.<sup>38</sup> *Kulkuri-* ja *tukkilaiselokuvat* ovat tyyppi-esimerkkejä tarinoista, joissa mies hakee ja luo identiteettiään (liike) kohtaamalla eri naisia (tilat). Näissä elokuvissa on konkreettisestikin kyse matkasta, ja *Kulkurin valssissa* vielä episodimaisesta rakenteesta, jossa tarina ei kierry alkuun. Toisaalta, koska tämä elokuva panostaa enemmän kuvaan kuin psykologiseen tai kerronnalliseen uskottavuuteen, päähenkilössä on tuskin havaittavissa muutosta, kasvua tai kehitystä. *Kulkuri-teema* onkin *Kulkurin valssissa* enemmän puite ja perustelu spektakelisoitulle tarinalle ja kuvitteelliselle maailmalle kuin yksilöpsykologinen draama. *Kulkurigenre* heräsi Suomessa uudelleen henkiin 50-luvun alussa, jolloin suomalainen elokuva työsti sodan ja yhteiskunnallisen murroksen kolhiman maskuliinisen identiteetin ongelmaa. Tällöin elokuvissa korostuvat kulkurielämän vapaus, riippumattomuus ja sitoutumattomuus vastapainona modernin yhteiskunnan

merkitsemille sitoumuksille. *Kulkurin valssista* tällainen retoriikka puuttuu: se ei sido kulkurielämää tai kiertolaisuutta yhteiskuntakehitykseen samalla tapaa kuin 50-luvun kulkuri- ja jätkyyselokuvat.<sup>39</sup> *Kulkurin valssissa* tästä myöhemmin uusia merkityksiä saavasta kehitystarinan ideastakin tulee väline Tauno Palon ylivoimaisuuden osoittamisessa: identiteetti ei koskaan ollutkaan kadoksissa.

Naishahmot ovat tässä elokuvassa siis tiloja ja episodeja. *Kulkurin valssin* mainonta yritti kyllä luoda elokuvankatsomiseen odotuksia romanttisista jännitteistä ja valintatilanteesta (= juonesta): kummanko Kulkuri valitsee, mustalaisneito Rosinkan vai kreivin tyttären, Helenan? Lisäksi elokuvan mainonnasta on joskus vaikea päätellä kuka todella on sankarit, sillä joissain mainoksissa Regina Linnanheimon Rosinka-hahmo nousee kuvissa Ansa Ikosta keskeisemmäksi.<sup>40</sup> Kuitenkaan tarinassa ei ole todellista valintatilannetta. Episodimaisesta rakenteesta johtuen naiset eivät koskaan kohtaa eikä Kulkurikaan enää Helenan tavattuaan kohtaa Rosinkaa. Pikemminkin naiset representoivat erilaisia naiseuksia ja seksuaalisuuksia. Heidän ympärilleen rakennetut puitteet ja tapahtumat sekä kerronnan muoto ovat myös kovin erilaiset. Rosinkan hahmos-

sa ruumiillistuu avoin seksuaalisuus ja nautinnon halu, jonka hänen etninen "toisuutensa" mahdollistaa. Rosinkan ja Arnold/Taunon kohtaamisessa korostuu intohimo, jota melodraamaattinen kerronta tukee. Helena taas merkitsee sivistystä ja itsekontrollia: Helenan ja Arnold/Taunon suhde onkin pariutumisen ehtojen neuvottelemista. Helena-jakso on puhdasta romanttista komediaa, jossa onnellinen loppu on itsestäänselvä mutta joka edellyttää joukon sekaannuksia ja väärinkäsityksiä yhteisen arvo maailman löytämiseksi. Yhdellä tasolla Rosinka ja Helena ovat toistensa vastakohtia, ja heidät voi tulkita toistensa "tuplina" (double), koska he esittävät saman asian (nainen/seksuaalisuus) eri puolia.



Vastaava naishahmon "halkaiseminen" on tyyppillistä englantilaisille pukudraamoille: yksi nainen edustaa integraatiota ja sitoutumista yhteiskuntaan, toinen taas vastarintaa ja velvollisuuksista irtaantumista. Tällaisen strategian on nähty antavan katsojille mahdollisuuksia liukuvaan samastumiseen: fantasiassaan katsoja voi saada kaiken.<sup>41</sup> Toisaalta tuplan ideaan kuuluu kilpailutilanne ja toisen osapuolen tuhoutuminen, mitä ei *Kulkurin valssissa* tapahdu. Naispäähenkilöiden asema vahvistaa näin edelleen tulkintaa elokuvasta Tauno-showna: heidän roolinaan on säestää ylivoimaisuuden spektaakkelia.

Suvereniteetista kertoo lisäksi Tauno Palon valta





horjuttaa illusionismia myös esitysnumeroiden ulkopuolella. Muutamassa kohtauksessa hän katsah-  
taa päin kameraa — ei suoraan siihen — ja haake  
katsojaa salaliittolaisekseen. Tämä komedialle tyy-  
pillinen liitto katsojan kanssa on ilmeinen sirkus-  
kohtauksessa, jossa hän kommentoi ilmeillään niin  
seurueen johtajan intoa ja neuvoja kuin voimaisen  
rakkauttakin. Kartanossa ja väentuvassa hän il-  
mehtii katsojalle niin Helenan kuin kotiopettajata-  
ren tekemisiin viitaten. Kaikissa näissä koh-  
tauksissa tähden teksti ylittää tarinan: niissä alle-  
viivataan sitä itsestäänselvyyttä, että Kulkuri on  
juuri Tauno Palo, joka taas osaa ja hallitsee kaiken.  
Sirkuskohtauksessa seurueen johtaja opettaa Ar-

noldille esiintymistä, laulamista  
ja yleisön kohtaamista — aivan  
kuin Tauno Palo ei tietäisi pa-  
remmin. Johtajan neuvoja kuun-  
nellessa koetellaan niin Taunon  
kuin katsojankin kärsivällisyyttä.  
Voimaisen ja kotiopettajatta-  
ren tapauksissa taas on kyse gro-  
teskin (vanha, ronski, lihava) ja  
pateettisen (naimaton vanha-pii-  
ka) pilkkaamisesta. Molempien  
rakkautentunnustuksia ja katsei-  
ta vastaanottaessaan Tauno Palo  
katsoo merkittävästi kuvan tilas-  
ta ulos. Ilmeet ovat hyvin liioi-  
teltuja, ja ne liittyvät koko elo-  
kuvan rakenteeseen tyyllittelynä,  
itsetietoisenä showna ja tekemi-  
senä.

## Sota-ajan spektaakkelit

*Kulkurin valssi* oli sotavuosien  
ylivoimaisesti suosituin ja myö-  
hemminkin toistuvasti suuria te-  
levisioyleisöjä houkutteleva elo-  
kuva.<sup>42</sup> Elokuva sai ensi-iltansa  
25. tammikuuta, mutta se pääsi  
omilleen jo helmikuun puolivä-  
lissä. Huhtikuun alkuun mennes-  
sä se oli tuottanut jo yli kaksi  
miljoonaa.<sup>43</sup> Spektaakkelin suo-  
siosta kertoo se, että kaikkein kat-  
sotuimpiin sotavuosien elokuviin  
lukeutuivat myös *Kaivopuiston  
kaunis Regina*, *Katariina* ja  
*Munkkiniemen kreivi* sekä *Runon*

*kuningas ja muuttolintu*. Särkkä suunnitteli myös  
*Vänrikki Stoolin tarinoiden* sekä *Kaarina  
Maununtyttären* filmaamista, mutta ne projektit  
eivät koskaan toteutuneet.

Spektaakkelin estetiikka liittyy siis keskeisesti  
suomalaiseen 1940-luvun elokuvaan. Pukuelokuvia  
ja menneiden aikojen romantiikan suosiota on seli-  
tetty kovalla arjella, joka ajoi ihmisiä eskapismiin.  
Visuaalisen loistokkuuden janoa on tulkittu vasta-  
reaktioksi säännöstelylle ja materiaalisen pulalle.<sup>44</sup>  
Kiinnostavan vertailukohdan muodostavat ameri-  
kalainen ja englantilainen elokuva. Dana Polan on  
nimennyt spektaakkelin, “esittämisen esittämisen  
vuoksi”, keskeisimmäksi 1940-luvun amerikka-



laisen elokuvan strategiaksi. Tämä ilmenee Polanin mukaan näkemisen ja elokuvakokemuksen korostamisena, teknisenä kehityksenä sekä visuaalisena näyttävyytenä ja kuvallisen korostumisena tarinallisuuden kustannuksella.<sup>45</sup>

Brittiläinen sotavuosien elokuva taas pyrki Antonia Lantin mukaan välttämään loiston ja glamourin estetiikkaa ja siten erottautumaan Hollywood-tuotannosta. Siis päinvastoin kuin amerikkalaisessa tai suomalaisessa elokuvatuotannossa, sota merkitsi pyrkimystä realismiin, dokumentaarisuuteen ja de-spektakelisoituun esittämiseen.<sup>46</sup> Vaikka suomalainen elokuvateollisuus sotavuosina pyrki legitimoimaan asemaansa kulttuurimuotona alleviivaamalla kansallista tehtävänsä ja sitoutumistaan kansakunnan henkiseen huoltoon, tämä ei tapahtunut oppositiosuhteessa Hollywood-elokuvaan. Päinvastoin, speaktaakkeleista pyrittiin luomaan “kansainvälisessä mielessä mitan täyttäviä,

kansalliselta propaganda-arvoltaan ensiluokkaisia suurelukuja”.<sup>47</sup> Vetoaminen elokuvan rooliin maanpuolustuksessa ja kansallisen identiteetin rakentamisessa palveli elokuvateollisuuden näkökulmasta paitsi oman aseman vahvistamista kulttuuritekijänä, myös kasvavan verorasituksen torjumista. Speaktaakeli oli yhtiölle potentiaalisesti sekä mahdollisuus että rasite: viihteeksi ymmärrettynä se merkitsi riskiä korkeammasta veroluokasta, kansalliseen tehtävään valjastettuna se saattoi tuoda sekä rahaa että arvostusta.

Suomessa 30-luvun loppu ja sotavuokset olivat kotimaiselle elokuvalla menestyksen aikaa, ja vaikka sota katkaisi taloudellisen nousukauden, elokuva jatkoi konsumerististen utopioiden kehittämistä. Elokuva olikin mainonnan ohella alue, jolla ostaminen, myyminen ja vaihdanta jatkui pulasta ja säännöstelystä huolimatta. Nyt tavaran sijasta myytiin ostamisen ja kuluttamisen halua, konsumerismin ideaa.<sup>48</sup> Vaikka sota materiaalisella tasolla merkitsi — ainakin suurelle osalle

väestöä — katkosta siihen konsumeristiseen kulttuuriin, joka oli kehittynyt erityisesti 1920-1930-luvuilla, se ei siis kokonaan katkaissut sitä.<sup>49</sup> Näin sotavuosina kuluttamisen estetiikka ja konsumeristinen halu elivät rinnan “säilöntäkamppailun”, “tuotantotaistelun” ja “vihannestalkoiden” kanssa.<sup>50</sup>

## Speaktaakelin selitysvoimat

Pystyykö speaktaakelin käsite selittämään *Kulkurin valssin* nautintoja? Yhtäältä erilaiset määritelmät näyttävät viittaavan elementteihin, jotka ovat olennaisia elokuvan tuottaman mielihyvän analysoimisessa: silmän ja korvan ilot lauluissa, tansseissa, näyttävissä lavasteissa, loistokkaissa puvuissa, Taino Palon spektakelisoitussa ruumiissa ja itsevarmassa performanssissa. Lisäksi speaktaakelin ja

konsumerismin kytkös antaa estetiikalle historiallisen perustelun: visuaalisuuden korostus elokuvassa jäsentyy näin osaksi laajempaa kuluttajakeskeisen kulttuurin kehitystä. Niin ikään speaktaakkelin käsite tarjoaa positiivisen mahdollisuuden analysoida "pelkäksi" romantiikaksi ja pukuloistoksi nimettyjä elokuvia. Samoin se kytkee esimerkiksi *Kulkurin valssissa* vahvan tähtiperformanssin osaksi laajempaa visuaalista strategiaa. Speaktaakkelin käsite mahdollistaa huomion kiinnittämiseen muuhun kuin esimerkiksi terapeuttiseen nautintoon, joka yleensä on hallinnut romanssin viehätyksen selittämistä.<sup>51</sup>

Toisaalta, erilaiset speaktaakkelin määritelmät kertovat vähän siitä, *miten* elokuva miellyttää, ilahduttaa, tuottaa hyvän mielen, saa sielun laulamaan ja veret kiertämään. Tämä liittyy yleisempään ongelmaan, johon Richard Dyer on kiinnittänyt huomiota: elokuvatieteen kyvyttömyyteen (ja haluttomuuteen) selittää viihdyttävyyttä. Sen sijaan, että tutkijat pohtisivat, miksi melodraamat itkettävät ja komediat naurattavat, he lukevat elokuvista erilaisia historiallisia, yhteiskunnallisia ja filosofisia merkityksiä. Tämä artikkeli on, valitettavasti, tästä hyvä esimerkki: *Kulkurin valssi* on paitsi viihdettä, se on myös osoitus konsumerismin kehityksestä Suomessa, miesruumiin speaktaakkelia sekä maskuliinisen suvereniteetin näytöstä jne.jne.jne. Dyerin mukaan viihdettä ei osata lähestyä viihteenä; kaikki yritykset teoretisoida viihtymistä palautuvat epä-määräiseen regression ajatukseen.<sup>52</sup> Viihtyminen otetaan joko annettuna tai sitä ei pystytä selittämään.

Kuitenkin *Kulkurin valssin* kaltaisten tekstien yhteydessä tarvittaisiin käsitteellisiä välineitä analysoimaan niitä ei-tarinallisia elementtejä, jotka speaktaakkelin teoriat nostavat esille mutta joiden viehätystä ne eivät pysty selittämään. Speaktaakkelin estetiikkaa on selitetty varhaisen elokuvan kerrontamuotona (Gunning), tyylilajina, genrenä tai teknisen kehityksen näyttönä, teollisuuden tai tekijöiden intention tuotteena (Bordwell, Staiger) tai konsumerismin ja postmodernin kulttuurin oireena (Polan, Debord), mutta ei viihdyttäjänä. Tällöin kiinnostavaksi nousee Dyerin itsensä tapa käsitellä viihtymistä ja mielihyvää. Richard Dyerin mukaan näyttämöllepanoa ja elokuvan ei-esittäviä merkkejä — liike, rytmii, melodia, kameratyö, väri, tekstuuri — ei tule lukea vain juonta, henkilöahmoja tai tilanteita tukevin, vaan niille tulee nähdä arvo ja merkitys sinänsä.<sup>53</sup> Käsitteet *energia*, *runsaus*, *intensiivisyys*, *läpinäkyvyys* ja *yhteisöllisyys* ovat Dyerin tapoja viitata 1) tanssin ja liikkeen ilmaistamaan voimaan ja illoon, 2) näyttämöllepanon eli

materiaalisen todellisuuden tuottamiin aistillisiin nautintoihin (esimerkiksi mustalaisharjakaisten runsas ruokapöytä ja sen ihailu lähikuvassa), 3) tunteiden välittömään ja intensiiviseen kokemiseen valkokankaalla ja katsomossa, 4) avoimuuteen tarinan henkilöiden sekä esiintyjien ja katsojien välillä (esim. sankarin ja yleisön salaliitto), samoin kuin 5) joukkokohtausten ja *Kulkurin valssissa* kaikkien tunteman ja osaaman laulun syyttämään yhteenkuuluvuuden tunteeseen, yhdessäolon mielihyvään.<sup>54</sup>

Speaktaakkelin käsite siis tarjoaa runsaasti mahdollisuuksia selittää *mikä* viihdyttää, mutta ei *miten*. Tässä suhteessa teoriat kaipaavat kehittämistä. Richard Dyerin näkökantaa mukailien toteaisin kuitenkin, että speaktaakkelin käsite — tarkasti määriteltynä ja edelleenkehitetynä — voisi tarjota varteenotettavan reitin juuri pukuelokuvien ja musikaalikomedioiden tulkittamiseen. Näin se tarjoaisi myös vaihtoehdon yksinkertaistaville eskapismi- ja kompensatioteorioille. Lisäksi se kohdentaisi huomion kuvalliseen ja auditiiviseen esittämisen merkityksiin myös yli ja ohi tarinakehityksen. Speaktaakkelin ja narratiivisen, näyttämisen ja kertomisen, dynamiikan avulla voitaisiin ehkä myös purkaa suomalaisessa elokuvassa esimerkiksi 1930-1940-luvuilla käytyä käsikirjoituskeskustelua, jossa kysyttiin, löytyykö Suomesta käsikirjoittajia, onko kotimainen elokuva liian kirjallista tai liian teatterinomaista ja minkä varaan elokuvia voidaan tehdä. Oliko tässä keskustelussa lopultakin kyse tarinan asemasta? Vai voidaanko sitä lukea Suomessa 1950-luvulla voimakkaana lainehtineen viihde/taidekeskustelun edeltäjänä? Oliko jo 30-luvun lopulla ja sotavuosina kysymys silmän ja korvan "puhtaitten" ilojen — viihtymisen — sekä kasvattavien ja kohottavien taidenautintojen välisestä vastakkainasettelusta? Erona olisi tällöin vain se, että aiempi keskustelu käytiin elokuvan noususuhdanteessa, jälkimmäinen sen laskusuhdanteessa.

Ongelmalliseksi muodostuvat monet ja liukuvat speaktaakkelin määritelmät: jos käsite selittää kaikkea (genreä, tyyliä, tekniikkaa, yhteiskuntaa), niin selittääkö se lopulta yhtään mitään? Lisäksi määritelmien välillä on eroja ja ristiriitaisuuksia. Olennaista on tällöin kysymys, onko speaktaakkeli konsumeristisessa kulttuurissa elimellinen osa tarinalisuutta, jäsentyykö se osaksi kerronnan lineaarista ja kausaalista logiikkaa, vai purkaako se tätä tai työskenteleekö se tätä vastaan.<sup>55</sup> Toisaalta voidaan pohtia, kuinka mielekäs narratiivin ja speaktaakkelin vastakkainasettelu on suomalaisen elokuvatuotannon analyysissä. Voidaanko Hollywood-elokuvassa

vahvana toiminut normi itsერიითtoisen, todenkaltai-  
sen kerronnallisen maailman rakentamisesta siirtää  
suoraan suomalaiseseen elokuvaan? On muistettava  
myös, että vaikka speaktaakkeli ja narratiivi ana-  
lyyttisinä käsitteinä ovat hyödynnettävissä, niiden  
merkitykset eivät ole välttämättä samoja kaikissa  
elokuvakulttuureissa kaikkina aikoina. Sikäli kun  
speaktaakkeli elokuvien eri elementtejä yhdistävänä  
strategiana voidaan kytkeä suomalaisessa konteks-  
tissa tiettyyn historialliseen vaiheeseen ja tiettyyn  
aineistoon, se on käsitteenä mielekäs. On muis-  
tettava, ettei suomalaista 1920-1950-lukujen elo-  
kuvakerrontaa ole tässä mielessä juurikaan tutkittu.

## Viitteet

<sup>1</sup>Mainoksista ks. esimerkiksi *Seura* no 3. 15.1.1941, *Elokuva-  
lukemisto* 12.1.1941, *Viiri* 1/1941, *Elokuva-aitta* 19/1940).  
Aikalauskritiikistä ks. esimerkiksi *Veikkaaja* 2/1941, *Uusi Aura*  
22.1.1941, *Ilta-Sanomat* 22.1.1941, *Lahti* 21.1.1941.

<sup>2</sup>Janice A. Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy  
and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina  
Press 1984, 158-160.

<sup>3</sup>*Cabirian*, speaktaakkelin ja fasismin kytköksistä ks. Angela Dalle  
Vacche, *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian  
Cinema*. Princeton, NJ: Princeton UP 1992, 27-56.

<sup>4</sup>Guy Debord, *La société du spectacle* (1967). Sit. Dana Polan,  
*Power and Paranoia. History, Narrative, and the American  
Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press 1986,  
326. Osalle speaktaakkelin estetiikka on potentiaalisesti positiivinen  
kehitys, toisille tuomiopäivän näkymä ja kriittisyyden loppu. Ks.  
Dana B. Polan, "‘Above All Else to Make You See’: Cinema and  
the Ideology of Spectacle", teoksessa *Postmodernism and Politics*.  
Ed. Jonathan Arac. Manchester: Manchester UP 1986, 60; Jean  
Baudrillard, *In the Shadow of the Silent Majorities...or the End of  
the Social and Other Essays*. Transl. Paul Foss, Paul Patton & John  
Johnston. New York: Semiotext(e) 1983, 10.

<sup>5</sup>Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spec-  
tator and the Avant-Garde", teoksessa *Early Cinema. Space,  
Frame, Narrative*. Ed. Thomas Elsaesser. London: BFI 1990, 58-  
59.

<sup>6</sup>*Uusi Aura* 22.1.1941.

<sup>7</sup>Esim. *Seura* 15.1.1941, *Viiri* 1/1941, *Elokuva-aitta* 19/1941.

<sup>8</sup>Ennakkotiedotetekstistä ks. esim. *Karjala* 16.1.1941; *Veikkaaja*  
7/1941; *Kansan Lehti* 18.1.1941; *Sosialisti* 16.1.1941; *Uusi aika*  
18.1.1941; *Hämeen Sanomat* 19.1.1941. Sanomalehtimainoksista  
ks. esim. *Maaseudun tulevaisuus*, *Uusi Suomi* ja *Suomen Sosia-  
lidemokraatti* 18.1.1941.

<sup>9</sup>Ks. esim. *Lahti* 21.1.1941 *Helsingin Sanomat* 20.1.1941, *Hämeen  
Kansa* 21.1.1941; *Länsi-Suomi* 11.2.1941.

<sup>10</sup>Lea Jacobs & Richard de Cordova, "Spectacle and Narrative  
Theory", *Quarterly Review of Film Studies* 7:4, Fall 1982, 293-  
300.

<sup>11</sup>Musikaalin tavoista puhutella katsojaa ks. Jane Feuer, *The Holly-*

*wood Musical*. London: Macmillan & BFI 1982, 26-42.

<sup>12</sup>Polan 1986, 300-301.

<sup>13</sup>Jim Collins, "Toward Defining a Matrix of Musical Comedy: The  
Place of the Spectator Within the Textual Mechanisms", teoksessa  
*Genre: The Musical*. Ed. Rick Altman. London: RKP 1981, 139.

<sup>14</sup>Bordwell nimittää erityisesti musikaalikomedialla, historiallilla  
epiikkaa sekä seikkailu- ja fantasiaelokuvia "tyylittelyn ja spek-  
taakkelin lajityypeiksi". Ks. David Bordwell teoksessa David  
Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson, *The Classical  
Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*.  
London: RKP 1985, 21, 355, 361.

<sup>15</sup>Huomiota näyttämölepanoon kiinnitettiin mm. seuraavissa leh-  
dissä *Suomen Sosialidemokraatti* 22.1.1941 *Uusi Aura* 22.1.1941,  
*Uusi Suomi* 20.1.1941, *Lahti* 21.1.1941, *Veikkaaja* 2/1941,  
*Suomen Sosialidemokraatti* 22.1.1941, *Ilta-Sanomat* 22.1.1941;  
*Ajan Suunta* 21.1.1941; *Hufvudsstadsbladet* 21.1.1941; *Savo*  
21.1.1941, *Savonmaa* 25.2.1941.

<sup>16</sup>Helena ja Hannu Lemisen haastattelu 7.9. & 11.9.1992 (nauhoite,  
Anu Koivunen ja Hannu Salmi).

<sup>17</sup>Ibid.

<sup>18</sup>Toini Aaltonen, *Ssd* 22.1.1941.

<sup>19</sup>Janet Staiger teoksessa Bordwell, Staiger & Thompson 1985,  
op.cit., 96-100.

<sup>20</sup>Ks. *SF-Uutiset* 1/1941, 5, 13. Mainoksista ks. esimerkiksi *SF-  
Ohjelmisto* 8/1940, *SF-Uutiset* 1/1941, *Seura* 3/1941, *SF-Uutiset*  
8/1940, *Elokuvalukemisto* 12.1.1941, *Elokuva-aitta* 19/1940,  
*Viiri* 1/1941.

<sup>21</sup>*SF-Paraatista* ks. Kimmo Laine, "SF-Paraati — ensimmäinen  
suomalainen revyy- ja musiikkielokuva", *Lähikuva* 4/1988, 4-11.

<sup>22</sup>Miriam Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in American  
Silent Film*. Cambridge, Mass.: Harvard UP 1991, 246-247; Richard  
de Cordova, "Dialogue", *Cinema Journal* 26:3, Spring 1987, 55-  
56. Vrt. myös Jacobs & De Cordova 1982, 302.

<sup>23</sup>Mainos *SF-Uutisissa* 8/1940.

<sup>24</sup>Sitaatit järjestyksessä: E.P., *Karjala* 22.1.1941; E. P.-la, *Helsingin  
Sanomat* 20.1.1941; P. T.-i, *Ilta-Sanomat* 22.1.1941.

<sup>25</sup>*Elokuva-aitta* 10-11/1938, 252.

<sup>26</sup>Tuula Saarikoski, *Tauno Palo, kolmen sukupolven sankari*.  
Helsinki: Tammi 1981, 32.

<sup>27</sup>"Tauno Palo — Suomalaisen elokuvan suosituin sankari", *SF-  
Uutiset* 1/1941, 12.

<sup>28</sup>Tähteydestä yleensä ks. Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Film  
Stars and Society*. London: BFI 1987, erit. 8-18. Tauno Palon  
tähtikuvasta ks. Kimmo Laine, "Meidän miesparkojen virheet  
suurenustuslasiin alla" — Elokuvien Tauno Palo", teoksessa *Tauno  
Palo 14.4.-6.9.1992 Teatterimuseossa*. Näyttelyluettelo. Teatteri-  
museo: Helsinki 1992, erit. 18.

<sup>29</sup>Ks. tarkemmin Laine 1992, passim sekä Anu Koivunen, "Mä  
tahtoisin olla hyvä, mutta mä osaan olla vain paha" — Tauno Palo  
ja romanttisen sankaruuden kääntöpuoli", käsikirjoitus Sari Näreen  
ja Sara Heinämaan toimittamaan *Naisviha*-antologiaan (Helsinki:  
Gaudeamus, ilmestyy 1994).

<sup>30</sup>Radway 1984, 128.

<sup>31</sup>Laura Mulvey, "Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva", *Synteesi* 1-2/1985, 9. Tuula Saarikosken mukaan Tauno Paloon oli keskitetty kaikki optiikan valinnat — jopa sankarittaren kustannuksella. Ks. Saarikoski 1981, 134-135.

<sup>32</sup>Steve Neale, "Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema", *Screen* 24:6 (Nov-Dec 1983), 8, 12, 14-15; Richard Dyer, "Don't Look Now. The Instabilities of the Male Pin-Up", *Screen* 23:3-4 (Sept-Oct 1982), 66-68. Ks. myös Pat Kirkham & Janet Thumim, "You Tarzan", teoksessa *You Tarzan. Masculinity, Movies and Men*. London: Lawrence & Wishart 1993, 11-15.

<sup>33</sup>Feminiinisyyden ymmärretään tässä paitsi "katsottavana-olemiseksi" myös kyvyksi ja mahdollisuudeksi ilmaista tunteita. Ks. Steve Cohan, "Feminizing" the Song-and-Dance Man", teoksessa *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Eds. Steve Cohan & Ina Rae Hark. London: Routledge 1993, 46-48. Ks. myös Maria LaPlace, "Producing and Consuming the Woman's Film: Discursive Struggle in *Now, Voyager*", teoksessa *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Ed. Christine Gledhill. London: BFI 1987, 160; Radway 1984, 128-130.

<sup>34</sup>Vrt. Rick Altmanin amerikkalaisista musikaaleista hahmottama peruskaava, jossa romanssi merkitsee paitsi sukupuolten myös erilaisten arvomaailmojen integraatioita. Rick Altman, *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press & London: BFI 1989 (Alk. 1987), 28-58.

<sup>35</sup>Suuresta maskuliinisuudesta luopumisesta" (J.C. Flugel, 1930) ja muodista maskuliinisuuden määrittäjänä ks. Kaja Silverman, "Fragments of a Fashionable Discourse", teoksessa *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington: Indiana UP 1986, 142-143, 147.

<sup>36</sup>Rudolph Valentino sekä Suomen Valentino, Theodor Tugai, ovat tästä selvimmät esimerkit. Ks. Gaylyn Studlar, "Valentino, 'Optic Intoxication', and Dance Madness", teoksessa *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Eds. Steve Cohan & Ina Rae Hark. London: Routledge 1993, 23-43; Anu Koivunen, "Rouvien ja neitojen ikävä" — moderni nainen, *konsumerismi ja suomalainen elokuva 1920-1940-luvuilla*. Pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto, Elokuva- ja televisiotiede 1992, 34-42.

<sup>37</sup>Vrt. Steve Cohanin analyysi Fred Astairesta. Ks. Cohan 1993, 63.

<sup>38</sup>*Åbo Underrättelser*-lehden kriitikko rinnastikin *Kulkurin valssin* vuonna 1938 valmistuneeseen elokuvaan *Laulu tulipunaisestä kukasta*. Ks. *ÅU* 22.1.1941. Vrt. Teresa de Lauretikslen tulkinta proppilaisesta perustarinasta. Lauretikslen perustarinana pikkupojan matkasta ja kasvusta miehuuteen hallitsee oidipaaliologiikka. Näissä tarinoissa naisten osana on olla tiloja, esteitä ja alueita. *Kulkurin valssin* tarina noudattaa pääpiirteissään tätä kaavaa: Vapaaherra/ Kulkuri kulkee naisen luota toiselle — aivan kuten Tulipunakukan Olavikin. Ks. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan, 1984, 113, 121.

<sup>39</sup>Ks. tarkemmin Anu Koivunen & Kimmo Laine, "Metsästä pellon kautta kaupunkiin (ja takaisin) — jätkeyks suomalaisessa elokuvassa", teoksessa *Mieheyden tiellä*. Toim. Pirjo Ahokas, Martti Lahti ja Jukka Sihvonen. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, (ilmestyy 1994).

<sup>40</sup>Esim. *Seura* 15.1.1941, *Elokuva-lukemisto* 12.1.1941. Jälkimmäisessä Ansa ei ole yhdessäkään kuvassa, kun taas Regina Linnanheimo esiintyy kahdessa kuvassa. Kuitenkin mainoksen teksti — elokuvan juoniseloste — mainitsee Ansan olevan "sen ainoa oikea".

<sup>41</sup>"Tuplan" ideasta ks. Lucy Fischer, "Two-Faced Women: The

'Double' in Women's Melodrama of 1940s", *Cinema Journal* 23:1 (Fall 1983), 25-27. Halkaisemisen teemasta pukuelokuvissa ks. Sue Aspinall, "Sexuality in Costume Melodrama", teoksessa *Gainsborough Melodrama*. Eds. Sue Aspinall & Robert Murphy. BFI Dossier 18. London: BFI 1983, 33-35.

<sup>42</sup>Suosituimmuus käy ilmi Kari Uusitalon laatimista esityskertaindeksistä (EKI). 1940-luvun esityskertaindeksi tekijän hallussa.

<sup>43</sup>*Kulkurin valssin* tilikirja (Suomen Elokuva-arkiston kokoelmat).

<sup>44</sup>Esim. Matti Kassila, "'Jees ja Just' eli miten toinen maailmansota vaikutti suomalaiseen elokuvaan", teoksessa *SUOMA*. Suomi Toisessa maailmansodassa -projektin julkaisuja No 5. "Toisen maailmansodan vaikutus suomalaiseen kulttuuriin" -seminaari Joensuussa 21.-22.6.1977. Yhteenveto alustuksista ja valmisteluista puheenvuoroista sekä niistä käydyistä keskusteluista. Toim. Antti Laine. Helsinki 1978, 29; Kari Uusitalo, *Ruutia, riitoja, rakkautta...Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940-1948*. Vammala: Suomen Elokuvasäätiö 1977, 53; Peter von Bagh, *Suomalaisen elokuvan kultainen kirja*. Helsinki: Otava & Suomen Elokuva-arkisto, 1992, 104.

<sup>45</sup>Polan 1986, 294-297.

<sup>46</sup>Antonia Lant, *Blackout. Reinventing Women for Wartime British Cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton UP 1991, 20-22, 56-57.

<sup>47</sup>"Kulkurin valssi", *SF-Uutiset* 1/1941, 4-5. Elokuvatellisuuden retorikasta sotavuosina ks. tarkemmin Koivunen 1992, 71-76.

<sup>48</sup>Mary Ann Doane, "The Economy of Desire: The Commodity Form in the Cinema", *Quarterly Review of Film and Video* 11:1 (1989), 27-28; Michael Renov, "Advertising/Photjournalism/Cinema: The Shifting Rhetoric of Forties Female Representation", *Quarterly Review of Film and Video* 11:1 (1989), 6. Vrt. myös Charles Eckertin määritelmä elokuvasta "näyteikkunana" konsumeristisen yhteiskunnan tuotteille. Charles Eckert, "The Carole Lombard in Macy's Window", *Quarterly Review of Film Studies* 3:1 (Winter 1978), 21.

<sup>49</sup>Konsumerismin kehityksestä Suomessa ks. Koivunen 1992, 6-9, 13-15, sekä esim. Anne Finnilä, *Stockmann — Suuri tavaratalo*. Memoria 8, Helsingin kaupungin museo, 1993.

<sup>50</sup>Nämä termit esiintyivät esim. *Koitilieden* sivuilla ja osoittavat miten sota merkitsi myös kotirintaman — naisten, perheen ja kodin elämänalueen — militarisoitumista.

<sup>51</sup>Ks. Radway 1984, 84; Tania Modleski, *Loving With the Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*. London: Methuen 1982, 110-114; ja Amal Treacher, "What is Life Without My Love?: Desire and Romantic Fiction", teoksessa *Sweet Dreams. Sexuality, Gender and Popular Fiction*. London: Lawrence & Wishart 1988, 78, 83.

<sup>52</sup>Richard Dyer, *Only Entertainment*. London: Routledge 1992, 3-4, 7.

<sup>53</sup>Dyer 1992, 22. Mise-en-scèneen roolista "sanomattoman", eksessin alueena melodraamassa ks. Robert Lang, *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton, New Jersey: Princeton UP 1989, 23-26.

<sup>54</sup>*Ibid.*, 18-22. Dyerin käsitteitä on käytetty mm. *SF-Paraatin* analysoimiseen. Ks. Laine 1988, 9.

<sup>55</sup>Spektaakkeli-käsitteiden vertailusta ks. Judith Mayne, *Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana UP 1990, 13-20. Maynen mukaan Charles Eckertin määritelmä elokuvasta näyteikkunana ei implikoi kerronnan vastaisuutta, kun taas Dana Polanin määritelmässä se on olennainen elementti. *Ibid.*, 15.