

Sakari Toiviainen

Romantiikka ja happy end elokuvassa *Jäähyväiset aseille*



Tämän artikkelin lähtökohta on mielivaltainen henkilökohtainen assosiaatio, joka enemmän tai vähemmän löysästi liittyy romantiikkateemaan. 1980-luvun alkupuolella Suomen elokuva-arkisto esitti Frank Borzagen *Jäähyväiset aseille* (Farewell to Arms, 1932). Suomeen saapuneessa kopiassa oli kaksi loppua, jotka poikkesivat merkitsevästi toisistaan. Elokuvan “yltiöromanttisesta” virituksesta ja Borzagen auteur-kuvasta (“parantumaton romantikko”) syntyi kytentä happy endin konventioon ja sen ehtoihin, jotka juuri 1930-alun Hollywoodissa olivat käymistilassa.

Romantiikka-käsite on sinällään ongelmallinen. Suppeassa tutkielmassaan aiheesta Lilian R. Furst lainaa lähes kolmeakymmentä eri aikoina esitettyä määritelmää ja sivuuttaa ne kaikki liian uskallettuina tai rajoittuneina:

Romantiikan luonteeseen kuuluu, että minkä tahansa sitä koskevan tutkielman tulisi pikemminkin johtaa tietoisuuteen sen myötäsentyisistä ongelmista kuin sellaisiin ehdottomiin johtopäätöksiin, jotka kerta kaikkiaan poistavat asian päiväjärjestyksestä.¹

Kalevi Koukkusen etymologisen sanakirjan mukaan *romantiikka*-sanaa käytettiin ensimmäisen kerran Saksassa vuonna 1790. Sana juontuu romanssin

provensaalinkielisestä muodosta *romans*, jolla keskiajalla tarkoitettiin romaanista, siis ei-latinankielistä kertomusta. Tästä merkitys siirtyi “laulukertomukseen” ja “rakkauskertomukseen”. Jo vuonna 1797 Friedrich Schlegel ylpeili kirjoittaneensa 125 sivua *romantiikka*-käsitteen selitykseksi -päätyvästi mihinkään yksiselitteiseen saati lopulliseen merkitykseen.²

Jonkinlainen konsensus vallitsee siitä, että romantiikka aate- ja kulttuurihistoriallisena epookki-käsitteenä liittyy viime vuosisadan alkuun, jolloin se kukoisti taiteen ja filosofian suuntauksena. Romantitot itse kokivat nousseensa klassisismiin ja valistuksen rationaalista estetiikkaa ja filosofiaa vastaan, mutta kaikessa heidän mielikuvituksen, tunteen ja subjektiivisuuden korostuksessaan on sittemmin nähty enemmän kulttuurihistoriallisen jatkuvuuden kuin jyrkän katkoksen piirteitä. Samalla on yhä enemmän korostettu romantikkojen keskinäisiä eroja ja koko suuntauksen suurta heterogeenisyyttä. “Romanttisen taiteen monia perustavia, toistuvia ominaisuuksia, kuten sen individualismia, idealismia, luovan mielikuvituksen ensisijaisuutta, subjektiivista luontoelämystä, tunteen merkitystä, symbolisen kuvaston käyttöä ja niin edelleen, ei ole kuitenkaan kielletty tai vähätelty.”³

Häilyvyys, ambivalenssi ja paradoksaalisuus liit-

tyvät romanttisen virtauksen vanaveteen. Vaikka pesäero klassisiin ja realismiin on usein nähty olennaisena, rajat pysyivät liukuvinä: Hölderlin ja Wagner olivat antiikin ihailijoita, realismi ja romantiikka sulautuivat taas yhteen mm. Balzacin tuotannossa. Romantiikka saattoi ilmetä eskapismina tai eksotiikkana samalla, kun pako yhteiskunnallisesta todellisuudesta (luontoon, kaukaisiin maihin, subjektiivisiin näkyihin ja haaveisiin) synnytti tietoisuuden yhteiskunnallisista epäkohdista ja muutoksen mahdollisuudesta (Rousseau ja Ranskan vallankumous) tai paluu historiaan kylvi kansallisen herätyksen, kansallisromantiikan, siemenet. Romantiikka kelpasi siis yhtä hyvin kumouksellisten kuin konservatiivisten tavoitteiden edistämiseen.

Sama ambivalenssi on säilynyt romantiikan ominaisuutena alueella, jolla se on sitkeimmin jatkanut olemassaoloaan: populaarikulttuurissa, naisten kioskikirjallisuudessa ja miesten seikkailutarinoissa, elokuvien romansseissa ja melodraamoissa. Viime vuosien populaarikulttuurin tutkimus on nostanut nämä lajit uudelleen esiin ja lähestynyt niitä uudesta näkökulmasta: ei pelkkänä eskapismina ja roska-viihteenä, vaan merkittävänä väylänä hyvin todellisille tarpeille ja kokemuksille, identiteetin rakentumiselle ja subjektiivisuuden asemoinnille.

Esimerkiksi Anu Koivunen on nähnyt suomalaisen elokuvan sodanaikaisissa romansseissa naisen kulttuurisen "oman huoneen" historiallisesti muovautuneen "naisdiskurssien virtapiiriin", jossa elokuvien lisäksi myös kirjallisuus, lehdistö, kasvatustapa ja neuvontapalvelut olivat aktiivisia tekijöitä. Romanssissa - josta koko romantiikka-käsite juontuu - on tilaa monille subjektiivisille ja naisdiskurssille, se havainnollistaa, "miten naisellisuus konstruoidaan diskursiivisesti". Lemisen *Valkoiset ruusut* on Koivuselle kehitys- ja kasvutarina, jossa "romanssin ideologia ja haaveilu romanttisesta rakkaudesta liitetään tiiviisti tyttöyteen ja naiseksi kasvamisen prosessiin". Järkiavioliiton ja irrallisten suhteiden rinnalla naispäähenkilön takertuminen romanttiseen unelmaan on myös valinta ja selviytymisstrategia, "aktiivinen tapa torjua ja käsitellä arjen paineita".⁴

Romantiikan käsite voidaan rinnastaa fantasian käsitteeseen, joka yhtä lailla pystyy ylittämään lajien rajat ja joka Tzvetan Todorovin tapaan voidaan määritellä tekstin operaatioina ja lukutapoina. Todorovin mukaan fantasia integroi lukijan henkilöhaamojen maailmaan, joka "määrityy lukijan omasta ambivalentista tavasta suhtautua kerrottuihin tapahtumiin".⁵ Romantiikan liittyy fantasiaan myös se, että kumpaakaan ei enää voida sivuuttaa pelkkänä

eskapismina, toiveajatteluna tai toiveen toteutumisenä. Olennaista ei ole niiden fiktiivinen tai illusorinen luonne, arki ajattelun normalisoiva vastakohta fantasian (romantiikan) ja todellisuuden välillä, vaan niiden tapa osallistua identiteetin ja subjektiivisuuden rakentamiseen ja häilyviin asentoihin, sekä tapa järjestää ja esittää myös seksuaalisuutta. Fantasian tapaan romantiikka käynnistää perustavanlaatuisen psyykkisen prosessin, jossa halun, puutteen ja tukahduttamisen voimat vaikuttavan monimutkaisena koneistona. Analogian tarjoaa psykoanalyttinen käytäntö, jossa ei ole olennaista se, onko jokin kokemus fantasiaa vai todellisuutta, vaan se että fantasia rakentuu psyykkisestä todellisuudesta käsin.

Melodramaattinen romantikko

Frank Borzagen ohjaama Hemingway-elokuva *Jäähyväiset aseille* (1932) voidaan nähdä romantiikan eräänä historiallisena etappina: se on eräänlainen romantiikan, melodraaman ja realismin risteysasema, samalla kun se edustaa siirtymävaihetta Hollywoodin historiassa, äänielokuvan murroksen ja Haysin koodin vakiintumisen välistä *interregnumin* tilaa.

Borzage, joka teki elokuvia 1910-luvulta 1950-luvulle saakka, oli arvostettu ammattilainen, ohjaaja-Oscarin voittaja historian ensimmäisessä seremoniassa elokuvastaan *Seitsemännessä taivaassa* (1927). Borzage on kernaasti - eikä aivan ilman syytä - nähty "persoonallisena tekijänä", Andrew Sarrisin kuuluisan luonnehdinnan mukaan hän oli "harvinaisuuksien harvinaisuus, kompromisseihin suostumaton romantikko"⁶. Genre-näkökulmasta Borzagen laji oli melodraama, johon hän toi "katolisromanttisen sensibilitateittensa"⁷, erikoislaatuista hengellisyyttä, transkendenttaalisuutta, metafysiikkaa ja mystiikkaa.

Jos melodraama halutaan erottaa romantiikasta, niin yhtenä tärkeänä kriteerinä voisi olla se, että melodraama nostaa etualalle moraalisen ja romantiikka emotionaalisen universumin. Borzagen tuotannolla on yhteytensä kumpaankin traditioon: se sisältää kaksinaapaisia ja hierarkkisia moraalisia asetelmia, mutta tällaiset vastakohtat eivät ole sovittamattomia ja ylittämättömiä. Romanttinen näkemys kohtaa melodraaman niissä jännitteissä ja ristiriidoissa, joita se pakostakin synnyttää törmätessään erilaisiin moraalisiin perusteisiin ja todellisuuspäätteisiin ja ylittäessään ne - oikeastaan ratkaisematta tai edes käsittelemättä niitä. Sydän tietää paremmin kuin järki: tämä voisi olla Borzagen

romanttisen melodraaman motto.

Mykkäelokuvissaan Borzage jatkoi Griffithin viktoriaanisen melodraaman intiimiä linjaa, ja vaikka hän 1930-luvulla sovitti elokuviksi sellaisia moderneja kirjailijoita kuin Hemingwaytä (*Jäähyväiset aseille*), Falladaa (*Mikä nyt eteen, Pinneberg?*, 1934) tai Remarqueta (*Kolme toverusta*, 1938), hän valoi näihinkin aiheisiin uskonsa, että melodraama oli vakaumuksellinen tapa nähdä maailma ja että melodraaman konventioissa oli erityinen visionsa ja oma totuutensa. "Uskon, että melodraama on valtavan parjattu viihteen muoto", Borzage kertoi haastattelijalle jo 1920-luvulla ja jatkoi, miten kriitikot eivät näytä huomaavan, "että elämä on paljolti melodraamasta tehty".⁸ Borzage pitäytyi melodraamaan silloinkin, kun Hollywoodin konventiot edellyttivät realistista tai poleemista lähestymistapaa, kuten Hitlerin nousun varjostamisessa saksalaiskuvausvauksissa. Sarrisin mukaan juuri nämä elokuvat (*Pinneberg*, *Kolme toverusta*) olivat paljon aikaansa edellä, "elleivät nimenomaan poliittisesti, niin emotionaalisesti":

Borzagen vastalause Hitlerille oli erikoislaatuinen. Hitlerissä ja kaikissa tyranneissa oli moitittavinta se, että he hävittivät yksilöiden ja erityisesti niiden siunattujen olioiden, armon valaisemien rakastavien, emotionaalisen yksityisyyden".⁹

Joka tapauksessa Hemingwayn sotaromaani *Jäähyväiset aseille* näyttää päältä katsoen soveltuvan huonosti Borzagen käsittelyyn, melodraaman metafysiikan ja transskendentalismin tai katolisen romantiikan välikappaleeksi. Yhtä selvästi Borzagen *Jäähyväiset aseille* kuitenkin kytkeytyy tematiikan ja toteutuksen tasolla enemmän hänen mykkäelokuviinsa *Seitsemännessä taivaassa* ja *Kadun enkeli* (1928) kuin Hemingwayn maailmaan.

Jälleen kerran pääosissa ovat rakastavaiset, jotka korkeampi voima (sota) ensin tuo yhteen ja sitten erottaa. Jälleen kerran päähenkilöt rakentavat keskinäisistä tunteistaan hengellisen liiton, idyllin, pilvilinnan, "taivaan", joka uhmaa ulkomaailman sekasortoa, ihmisten paatuneisuutta ja tapausten kohtalonomaisia enteitä. Ja jälleen kerran he lopussa löytävät toisensa ja sovituksen, nyt se vain toteutuu kuoleman ja rauhanteon ambivalentissa syleilyssä.

Borzagen lähestymistapa erosi ratkaisevasti Hemingwayn uusasiallisesta, lakonisesta ja funktionaalista tyylistä, joka vaimensi ja latasi tunteet rivien väliin ja oli jokseenkin vapaa romanttisista ja mystisistä piirteistä. Hemingway loi aineellisten tosi asioiden maailman, jossa hengen liikkeet väreilivät korkeintaan toiminnan ja sanojen pinnan alla.



Borzagella aine tekee tilaa hengelle ja fyysinen metafysiiselle. Hemingwayn kuvaus miljööstä ja sotanäyttämöstä noudattaa kaikessa yksityiskohtien runsaudessaan ja konkreettisuudessaan askeettista, kirkasta ja kovaa valaistusta. Borzage pukee kuvansa valohämyyn, pehmeisiin kontrasteihin ja koristaa ne taidokkailla kameranliikkeillä. Hän suodattaa valon ja jäsentää kuvan materiaalit alkuaineiden järjestykseen, joka on sekä konkreettinen että metaforinen: sodan tuli, sateen ja kyynelten vesi, maan vastus ja vetovoima, hengen lento asettuvat useammin kuin kerran Borzagen (meta)fyysisiksi motiiveiksi. Kuvaava on elokuvan kakkosyksikön ohjaajana toimineen Jean Negulescon lausunto:

Borzage oli outo mies. Hänellä saattoi olla 300 avustajan kohtaus, ja ainoa häntä kiinnostava asia oli tapa, jolla vesi tippuu puunlehdeltä ja tapa jolla Gary Cooper kävelee tippuvien vesipisaroiden ali Caporetton suuren perääntymisen aikana.¹⁰



Symbolinen ja todellinen

Tämä anekdootti tukee Jean-Loup Rourget'n huomiota, että Borzagen maailmassa symboli ja todellisuus saavat uuden suhteen, joka on lähellä ykseyttä. "Se mikä Borzagen melodraamoissa näyttää olevan symbolista, on luultavasti todellista", Bourget kirjoittaa viitaten *Seitsemännen taivaan* merkityksiin,

[J]a se mikä näyttää todelliselta on luultavasti symbolista. "Taivas" on tyylitelty kuva, mutta myös enemmän, samalla kun pariisilainen ullakkokamari, jota ilmaus näyttää merkitsevän, on lisäksi "todellisen" lavastuksen heijastuma mielikuvitukseen. Kaavamaisesti sanoen symboli on totta, kun taas realismi on "vain" symbolista.¹¹

Elokuvassa *Jäähyväiset aseille* sellaiset käsitteet kuin "kuume" "tuli", "sade" tai "avioliitto" ovat vastaavia kohtauspaikkoja symboliselle ja todelliselle. Miespäähenkilö Frederic sanoo sairaalassa, ettei hänen kuumeensa ole "sitä mitä te luulette": tämä "kuume" on intohimoa ja ylimaallista rak-

kautta, jonka käyrä nousee sodan universaalisen kuumeikäyrän yläpuolelle ja jonka voima työntää tieltään sotilaan velvollisuuden. Fredericistä tulee karkuri, joka vaeltaa läpi sodan kauhujen etsimään rakastettuaan, Catherinea. Hänen on kuljettava läpi tulen ja veden, pommitusten kuoleman ja haavoituneiden hädän. Kaikkine fyysisine koettelemuksineen matka näyttäytyy kuitenkin ennen muuta symbolisena: koko maailmasta vain Catherine on Fredericille olemassa tavalla, jota hänen kannaltaan voi pitää todellisena. Sodan tulet eivät näytä pystyvän häneen, samalla kun vesi, loppupuolen hallitseva elementti, näyttää taipuvan hänen puolelleen.

Sade, joka rakastavaisten eron hetkellä oli surun ja kaipuun yksiselitteinen merkki ja Catherineelle jopa kuoleman airut - "pelkään sadetta, koska näen toisinaan itseni kuolleen sateessa, toisinaan sinut" - muuttuu suuren perääntymisen aikana ikään kuin liittolaiseksi sodan tulta vastaan. Vesi on kahteen otteeseen Fredericin pakotie, reitti Catherineen luo: hän karkaa vartijoiltaan hyppäämällä jokeen lopussa ja matkustaa moottoriveneellä yli järven ja rajan Sveitsiin. Veden pelastavan funktion valossa Borzagen mielenkiinto tippuvia vesipisaroihin kohtaan käy ymmärrettäväksi, samalla kun se toimii esimerkkinä "symbolisen" ja "todellisen" ykseydestä.

Vastaavalla tavalla Borzage siirtää rakastavaisten liiton "todellisuuden", toisin sanoen virallisten maallisten muodollisuuksien, yläpuolelle. Se ei tarvitse seremoniaa eikä papin siunausta ollakseen todellinen Borzagen maailmassa, mutta erääseen kohtaukseen tuotannon koneisto on kuitenkin järjestänyt varmuuden vuoksi papin. Frederic ja Catherine puhuvat sairaalassa viattomasti lapsista ja avioliitosta, jolloin pappi hätkähtää tajutessaan, että ilmeisen pitkälle rakkauden teoissa ehtinyt pari ei ole naimisissa. Itsekseen ja puoliääneen pappi ryhtyy lukemaan kirkollista vihkikaavaa, joka tarinan sisällä ja uskonnollisten painostusryhmien edessä lievittää "synnin". Frederic ja Catherine ottavat siunauksen vastaan suvaitsevaisesti, samalla kertaa itsestäänselvänä ja ylimääräisenä sinettinä liitolle, jonka he kokevat kaikkia ulkoisia muotoja todellisemmaksi.

Kaksi loppua

Elokuvan loppukohtausta toistaa Borzagen mykkäelokuvien temaattisen kehittelyn kohti yltiöromanttista ja metafysisistä hengellistä hurmiota. Vaikuttava visio välittää peittelemättömän transkendentiaalisen kokemuksen. Frederic ehtii Sveitsiin vasta keskenmenon kokeneen Catherineen kuolinvuoteen ääreen.

“Älä anna minun kuolla”, nainen rukoilee. “Olet liian urhea kuolemaan, emme eroa elämässä emmekä kuolemassa”, mies vakuuttaa. Catherinen kuoleman hetkellä ulkona juhliitaan aselepoa: kellot soivat, pillit viheltävät, kyyhkysset lehahtavat lentoon ikkunan ulkopuolella. Frederic nostaa Catherinen elottoman ruumiin käsivarsilleen, kääntyy kohti ikkunaa ääntäen tukahtuneesti: “Rauha!”

Elokuvaan tehtiin myös toinen, moniselitteisempi ja “onnellisempi” loppu, joka jättää auki kysymyksen Catherinen biologisesta kuolemasta: Frederic ja Catherine saavuttavat ylevän, tuonpuoleisen sopuinnun ja samassa hengessä he vastaanottavat uutisen rauhasta. Toisessa versiossakaan kuolema ei merkitse elämän loppua, vaan rakastavaishenkisen ykseyden korkeampaa tasoa ja todellisuutta. Rakkaus on kuolemaa vahvempi yhdistäessään rakastavaiset tuonpuoleisen hengen maailmaan, valaessaan heidän suhteestaan ikuisen ja erottamattoman. Rauhahan juhlinta ei ole mikään (tai ainoastaan) kohtalonironinen kontrasti Fredericin menetykselle tai kuoleman symboli, vaan se voidaan ottaa kirjaimellisesti totena, hengen voiton ja “elämää suuremman” rakkauden rauhana.

Molemmissa loppuissa eros ja thanatos, elämävietti ja kuolemanvietti kohtaavat ambivalentilla tavalla. Borzagen mystis-transskendentiaalisen näkemyksen kannalta molemmat versiot täyttävät tehtävänsä, mutta sovinnaisesti onnellisen lopun etsintä oireilee Hollywoodin tuolloisesta kuohunnasta, taistelusta Haysin koodin tiukentamisen puolesta. Vaihtoehtoiset loppuratkaisut kuten myös papin epävirallinen siunaus vihkimättömälle parille kielivät paineista kohti estettistä ja moraalista konventiota: parin vuoden sisällä tämä tuotantokoodi, Hollywoodin sisäinen itsesensuurijärjestelmä pakotettiin voimaan täydellä tehollaan ja rikkomusten moraalisesta kompensaatiosta (josta happy end oli yksi muoto) tuli velvoittava sääntö.

Tuotteena happy end

Onnellisen lopun ideologia ja estetiikka juontuu kuitenkin jo Haysin koodia etäisempään historiaan. Happy end ei ole elokuvan myötäsyntyinen konventio tai yleismaailmallinen piirre. Esimerkiksi mykän kauden pohjoismaisissa tai saksalaisissa melodraamoissa loppu saattoi olla yhtä hyvin onneton kuin onnellinen, venäläisissä melodraamoissa onneton loppu oli vallitseva sääntö. Amerikkalaisessa elokuvassakin happy end oli ideologis-taloudellisen prosessin tulos. Varhaisen elokuvan histo-

rioitsijat ovat paikallistaneet pyrkimyksen happy endiin kaikilta elokuvilta vaadittavana ehtona vuosiin 1908-1909, jolloin teollisuuden suunta oli eroon synkistä melodraamoista ja vulgaareista komedioista ja jolloin ryhdyttiin tavoittelemaan uutta keski-luokkaista yleisöä pakollisen optimismin kautta.¹²

Ajan amerikkalaisissa ammattilehdissä tavoite kirjattiin tavanomaisen avoimesti ja suorasukaisesti. “Vastustamme sitä, että meidät tehdään surullisiksi elokuvateattereissa”, kirjoitettiin Moving Picture Worldissa, ja Nickelodeon-lehti säesti:

Me elämme onnellista, kaunista, viriilia aikakautta, me emme halua huokauksia tai kyyneleitä. Etsimme kaikki onnea -joko rahan, aseman tai mielikuvituksen kautta. Meidän etuoikeutemme on paheksua kaikkia yrityksiä iskostaa meihin onnettomia ajatuksia.¹³

Optimismien ideologian säröilläsäkin happy end säilytti asemansa kerronnallisena konventiona, yhteiseen sanattomaan sopimukseen perustuvana keinona päättää kertomus: onnellisista ihmisistä ei ole paljon kerrottavaa. Kuuluisassa tutkimuksessaan Vladimir Propp löysi kaavan jo venäläisistä kansansaduista: kertomuksen käynnistymisen ensimmäinen ehto on vakaan tilan, “onnellisuuden” järkkyminen, jotta se lopuksi voidaan palauttaa ennalleen erinäisten pakollisten vaiheiden jälkeen.

Melodraaman perinteessä onnellinen loppu säilyi olennaisena tapana jäsentää moraalista universumia, tehdä se luettavaksi alun ja lopun, onnen ja onnettomuuden, hyvän ja pahan binaarisin oppositioin. Kuitenkin jo monissa mykän kauden melodraamoissa (*Seitsemännessä taivaassa* Murnaun *Auringonnousu*, 1927) onnelliset loput kaikessa ihmeenomaisuudessaan ja tuonpuoleisuudessaan puhuvat itseään vastaan, vähintäänkin kalvavat ilmisissällön voimaa ja herättävät vaikutelman kaksijakoisuudesta, kaksoismerkityksestä. Tuotantokoodin kiristymisen myötä onnellisen lopun pakollinen luonne korostui ja ristiriita ilmisissällön ja piilosisällä välillä saattoi kehittyä psykoanalyttistä luentaa vaativalle tasolle. Esimerkiksi *Intermezzo* (1939), David O. Selznickin tuottama amerikkalainen versio Ingrid Bergmanin ruotsalaisesta läpimurtoelokuvasta, noudattaa näennäisesti tuotantokoodin vaatimuksia ja päättyy porvarillisen perheidyllin voittoon luvattomasta suhteesta. Elokuvan kokonaisvaikutus on kuitenkin tulkittavissa päinvastaiseksi, sillä kuvakerronta kääntää käsikirjoituksen enemmän tai vähemmän ilmeiset tarkoitukset usein vastakohdikseen. Ranskalaiset ovat jopa saattaneet pitää *Intermezzo* “hyvin vaikuttavana manifestina hullun

rakkauden puolesta”.¹⁴ Alun ja lopun perheidyllit ovat koettavissa lattean sovinnaisuuden riemuvoitoksi, Kun taas rakastavaisten pako ja yhteiset hetket näyttävät herkässä ja hehkuvan runollisessa valossa.

1950-luvun melodraamoissa onnellinen loppu alkoi näyttää yhä enemmän ironian kyllästäältä konventiolta. Douglas Sirk tai Vincente Minnelli eivät vähätelleet melodraamaa tai tehneet sen parodiaa, mutta juuri heidän vakava ja lajin pohjavirrat tavoittava lähestymistapansa teki ristiriidat niin näkyviksi ja raastaviksi, etteivät ne olleet ratkaistavissa muuten kuin näennäisesti, sopimuksenomaisen kompromissin ja konvention kautta. Sirk on verrannut omaa tapansa käyttää ironista onnellista loppua kreikkalaisen tragedian deus ex machinaan:

Sekä *Tuuleen kirjoitettu* että *Paholaisen enkelit* sisältävät todella pahan, täysin toivottoman epäonnistumisen, josta ei ole minkäänlaista ulospääsyä. Aivan kuten Euripideen kaikissa näytelmissä: on vain yksi ainoa tie ulos, ‘onnellisen lopun’ ironia. Sitä sopii verrata amerikkalaiseen melodraamaan. Muinaisen Ateenan yleisö tuntuu olleen yhtä huoletona väkeä kuin nykyamerikkalaiset katsojat, jotka eivät halua tietää, että he saattavat epäonnistua. Aina löytyy ulospääsytie. Niinpä heille on liimattava onnellinen loppu päälle. Se on myös muissa kreikkalaisissa tragedioissa, mutta yhdistettynä uskontoon. Euripideen näytelmissä näkyy hänen viekas hymynsä ja ironinen pilkkeensa.¹⁵

Kreikkalaisen tragedian deus ex machina ja vaikka kuinkakin päälleliimattu ja ironinen onnellinen loppu ovat kenties palautettavissa ajatukseen kulttuurin alitajunnasta: tässä psykoanalyttisessä tulkinnassa happy end merkitsee kuoleman kieltämistä, freudilaisittain Eroksen voittoa Thanatoksesta, arkisesti kuolemanpelon lievitystä elämän hyväksi. Veijo Hietala on kirjoittanut, että Hollywood-elokuvassa The End merkitsee joko avioliiton ennettä tai kuolemaa ja että eri lajityypeissa hallitsevat joko Eroksen tai Thanatoksen voimat, elämännonnen tai kuoleman mytologisoinnit. *Jäähyväiset aseille* ylittää lajirajat ja yhdistää vaihtoehdot Eroksen ja Thanatoksen mystisen voitolliseksi liitoksi, jossa rakkaus ei tunne kuoleman rajaa. Romanssin kautta elämän ja kuoleman ikuinen ja samalla arkinen ongelma tehdään näkyväksi, romanttinen näkemys kohtaa kohtaa “ahdistavan kulttuurimme” perusjännitteen, jossa Freudin sanoin “toinen ‘valloista taivaan’, kuolematon Eros, ponnistaa voimansa pitääkseen puolensa yhtä ikuista vastustajaansa vastaan”. “Mutta kuka pystyy näkemään tuon voimainpönnistuksen tulokset?”, kuuluu Freudin tut-

kielman avoimeksi jäävä kysymys.¹⁶

Käsitelty elokuva:

Farewell to Arms (USA 1932). Tuotanto: Paramount. Ohjaus: Frank Borzage. Pääosissa: Helen Hayes, Gary Cooper, Adolphe Menjou, Mary Philips, Jack LaRue, Blanche Frederici.

Viitteet:

1. Lilian R. Furst: *Romanticism*. 2nd Edition. London: Methuen & Co Ltd. 1976, 62.
2. Ibid., 7.
3. Ibid., 64.
4. Anu Koivunen: “*Rouvien ja neitojen ikävä*” - moderni nainen, konsumerismi ja suomalainen elokuva 1920-1940 -luvuilla. Elokuva- ja televisiotieteen Pro gradu -tutkielma. Turun Yliopisto 1992, 105, 131.
5. Tzvetan Todorov: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. (Trans. Richard Howard). Ithaca: Cornell University Press, 1973, 31.
6. Andrew Sarris: “Frank Borzage” (suom. Peter von Bagh). *Projektio* 1/1964, 9.
7. Molly Haskell: *From Reverence to Rape*. Baltimore: Penguin Books, 1974, 51.
8. Peter Milne: “Some Words from Frank Borzage” teoksessa *Motion Picture Directing: The Facts and Theories of the Newest Art*. New York: Falk 1922, 116-119.
9. Sarris Ibid., 9.
10. Charles Higham & Joel Greenberg: *The Celluloid Muse: Hollywood Directors Speak*. New York: The New American Library 1972, 211.
11. Jean-Loup Bourget: “Au ciel j’irai la voir un jour (à propos de ‘Seventh Heaven’ de Frank Borzage)”. *Positif* 183-184, Juillet-Aout 1976, 9.
12. Tom Gunning: “Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith’s Biograph Films”. Teoksessa Thomas Elsaesser (ed.): *Early Cinema*. London: British Film Institute 1990, 339.
13. Cit. Ibid., 339.
14. Jean-Loup Bourget: *Le mélodrame hollywoodien*. Paris: Stock 1985, 50.
15. Jon Halliday: *Sirk on Sirk*. London: Secker & Warburg/British Film Institute 1971, 119.
16. Veijo Hietala: “The End”. *Filmihullu* 3/1990, 30-35.
17. Sigmund Freud: *Ahdistava Kulttuurimme*. Suom. Erkki Puranen. Tapiola: Weilin & Göös 1972, 75.