

Lars Gustaf Andersson ja Erik Hedling

CARL THEODOR DREYERIN PAPIINLESKI

Elokuva ruotsalaisen elokuvan kultakaudelta

Pier P. Pasolini sanoi kerran tanskalaisen **Carl Theodor Dreyerin** olevan yksi niistä harvoista elokuvantekijöistä (**F.W. Murnaun**, **Kenji Mizoguchin** ja **Charlie Chaplinin** ohella), jotka ovat vaikuttaneet hänen kuvailmaisunsa kehittymiseen.

Pasolinin ja Mizoguchin lailla Dreyer on kauan ihastuttanut elokuvan ystäviä. Dreyer oli kosmopoliittinen taiteilija, joka loi omaperäisen ja täydellisen kuvaestetiikan. Tarkastelemme tässä Dreyerin ensimmäistä ruotsalaista elokuvaa *Papinleski* (Prästänkan, 1920), jota voidaan pitää yhtenä ruotsalaisen kultakauden mielenkiintoisimmista elokuvista. Valinta on osunut elokuvaan, josta on kirjoitettu melko vähän ja jota ei yleensä yhdistetä dreyeriläiseen estetiikkaan. Pyrimme luennassamme yhtäältä näyttämään dreyeriläisten piirteitten olleen jo *Papinleskessä* täysin kehittyneitä ja toisaalta osoittamaan C.Th. Dreyerin arvon myös nykyiselle tutkimukselle.

I ELOKUVA SYNTYY

Vuonna 1920 C.Th. Dreyer toimi ammattimaisena ohjaajana ja elokuvakäsikirjoittajana. Hän oli kirjoittanut Skandinaviska-Russiska Handelshusille ja Nordisk Films Kompagnille yli 40 käsikirjoitusta, joista toteutettiin 23. Näistä on säilynyt ainoastaan kaksi: *Neer med Vaabnene* ja *Pavillionens hemmelighed*, jotka ovat molemmat vuodelta 1914.¹ Nordisk Films Kompagnille Dreyer oli ohjannut kaksi pitkää elokuvaa, *Preasidenten* (1918) ja *Blade af satans bog* (1919).² Yhteistyö Nordiskin kanssa katkesi ja Dreyer teki seuraavan elokuvansa *Papinlesken* Svensk Filmindustri -yhtiölle. Myöhemmin Dreyer vietti kulkurinelämää pääasiassa manner-

maalla siirtyen tuottajalta toiselle. Nordiskin kanssa Dreyer solmi yksittäisen sopimuksen dokumentti-elokuvakaudellaan 1940-50-luvulla. Svensk Filmindustriin, jonka kanssa hän joutui vaikeuksiin, Dreyer palasi tehdäkseen elokuvan *Två människor* (1944).

On lähes mahdotonta selvittää, miten murros Nordiskin kanssa tapahtui ja yhteys Svensk Filmindustriin syntyi. Lähes kaikki arkistomateriaali on hävinnyt.³ Tärkeimmät elokuvahistorialliset tekijät ovat kuitenkin seuraavat: ensimmäistä maailmansotaa seuranneen markkinoiden sulkeutumisen ja kilpailijoiden (UFA 1917, SF 1919) perustamisen vuoksi *Ole Olssonin* luomus Nordisk Films Kompagni oli ajautunut konkurssin partaalle. *Lau Lauritzen*, yhtiön menestyksekkäimpiä ohjaajia (tunnettu Majakka ja Perävaunu -elokuvistaan), jätti yhtiön 1920. Vuonna 1919 Svensk Filmindustri oli ostanut Hellerup-studiot Nordiskilta ja 1920 kiinnitettiin sekä *Benjamin Christensen* (valmistelemaan elokuvaa *Hexen* (1922)) että Dreyer.⁴

Dreyerin yhteistyö Olssonin ja toimitusjohtaja **Vilhelm Staerin** kanssa vaikeutui. *Blade af satans bogin* filmaukset 1919 aiheuttivat erityisen vaikeita ristiriitoja: Dreyer tunsu vastenmielisyyttä teollista työskentelyä kohtaan ja Staehr syytti häntä taloudellisesta vastuuttomuudesta.⁵ Lopulta Dreyer kuitenkin joutui taipumaan yhtiön tahtoon.

Dagbladetin artikkelissa (7.1.1920) Dreyer ylisti ruotsalaista elokuvaa - erityisesti **Victor Sjöströmiä** - sen taiteellisesta korkeatasoisuudesta. Dreyer-tutkija Martin Drouzy arveleekin kirjoituksen avanneen Dreyerille Svensk Filmindustrin ovet.⁶

Ebbe Neergaard, Dreyer-monografian kirjoittaja ja ohjaajan läheinen ystävä, kirjoittaa teoksessa *50 aar i dansk film*:

Det er aldrig oplkaret, hvorfor han forlod N.F. Men man kan meget vel taenke sig, at det var fordi Satans-filmen ikke var ganske i overensstemmelse med firmaets moralske og konventionelle principper, hvad man måske med en dristig antagelse kunne udtrykke sådan: at Satan ikke var satanisk nok, men for tragisk menneskelig, så man ikke sådan lige med det samme kunne hitta rede i, hvem der hvar ond og hvem der hade uret!⁷

Ei siis voida täysin osoittaa, oliko Svensk Filmindustri (edustajinaan mm. Charles Magnusson ja Victor Sjöström) yhteydenottaja ja nuoren tanskalaisen keksijä vai etsiytykö Dreyer itse ruotsalaisen elokuvayhtiön töihin.⁸ Kun *Blade af satans bog* sai ensiesityksensä Kööpenhaminassa 24.1.1921, Paladesteatterin Films Nyheder -esitteessä todettiin lyhyesti ruotsalaisten omineen Dreyerin (luultavasti Dreyerin odotettiin jatkavan *Papinlesken* jälkeen edelleen Svensk Filmindustrissa).⁹ Dreyeriltä itseltään ei ole jäänyt jäljelle juuri mitään näitä tapahtumia koskevaa. Edellä mainitun ruotsalaista elokuvaa käsittelevän artikkelin, alkuperäiskäsikirjoituksen, kuvausmuistiinpanojen ja kuvausten aikana lähetetyn kirjeen (joka koski vioittunutta lyhdynvartta) lisäksi on olemassa ainoastaan vuonna 1939 kirjoitettu ”Selvbiografisk notat”. Teksti oli tarkoitettu Neergaardin kirjan perustaksi ja on seuraavanlainen:

Jag betragtede det som en stor Lykke, da jeg i det følgende Aar knyttedes til svensk Film. Jeg havde netop i disse Aar fordybet mig i de svenske Storfilm, især i Sjöströms Arbejder, der havde gjort Indtryk paa mig ved deres dybe Alvor, Menneskelighed, Varme og lyriske Tone. Hvad jeg havde vundet af Belaering gennem Studiet af de svenske Film forsøgte jeg at gøre frugtbringende i Praestekonen, der blev min naeste film-dog uden at jeg opgav mine egne Erfaringer. I Praestekonen (af Kristofer Janson) gik jeg et Skridt videre i Kravet om Sandheden i Miljøet, idet jeg optog hele Filmen i virkelige Stuer og ved at lade Bonderollerne spille af virkelige Bønder fra Gudbrandsdalen. Jag udformede dengang de almenlydige Saetning, at hvis Miljø'et er troværdigt, har Folk saa meget lettere ved at tro paa selve Handlingen og altsaa glemme, at det er Film de ser.¹⁰

Nordiskilta Svensk Filmindustri-yhtiöön siirtyessään Dreyer kirjoitti Kristofer Jansonin novelliin ”Prestekonen”¹¹ perustuvan käsikirjoituksen, jonka kuvaukset aloitettiin toukokuussa 1920. Kuvaus tapahtui nk. Sandvigin tiloissa, Maihaugenissa Lillehammerin ulkopuolella (eikä Ruotsissa kuten eräät lähteet väittävät¹²). Tämän ulkoilmamuseon kokoelmat oli kerännyt hammaslääkäri A. Sandvig, joka ”med råd och dåd bistod Dreyer vid insceneringen”¹³. Sandvigin lisäksi kuvauksissa avusti konservaattori Midttun.

Dreyerin haluttomuus ”käyttää studiota johti luonnollisesti sekä taiteellisesti että elektroteknisesti vaikeisiin valaistusongelmiin”, kuten *Svensk Filmografissa*¹⁴ todetaan. Arvio perustui ilmeisesti ohjelmalehtisen tiedoille:

Det må særskilt framhållas, att samtliga in- och exteriörer inspelats i och vid museet med dess trånga och mörka stugor, dit elektriska ljusledningartillfälligt dragits från Lillehammer. Tidvis användes en ljusstyrka av ej mindre än 40.000 normalljus- med den påföljd, att den ene efter den andre av de uppträdande bokstavligen blev bländad och måste söka läkarhjäl.¹⁵

Kuvaukset saatiin päätökseen elokuun lopussa 1920, ja 29.9. Biografbyro kelpuutti elokuvan julkisesti esitettäväksi.¹⁶ Elokuvan ensi-ilta oli 4.10.1920 sekä Tukholmassa (Rivoli ja Record), Göteborgissa (Cosmorama), Karlstadissa (Drott) että Kristianstadissa (Röda Kvarn).¹⁷

Mukaansa Nordiskilta Dreyer oli saanut kuvaaja **George Scnéevoigtin** (1893-1961), joka oli alkuaan **Max Reinhardtin** kouluttama näyttelijä. Schnevoigt työskenteli mm. vaimonsa **Lilly von Kaulbachin** elokuvayhtiössä Kaulbachs Kunstfilm. Yhtiön tehdessä vararikon Nordisk kiinnitti Schnevoigtin kuvaajaksi 1915. Dreyerin kanssa Schnevoigt teki elokuvat *Blade af satans bog* ja myöhemmin *Det var engang* (1922) ja *Du skal aere din hustru* (1925). Myöhemmin Schnevoigt toimi ohjaajana ja teki mm. elokuvat *Baldevisins bryllup* (1926) ja *Praesten i Vejlbj* (1931).¹⁸

Nordiskilta tuli myös **Emil Helsingreen** (1865-1932), joka elokuvan *Blade af satans bog* Ranskan vallankumous-kohtauksessa näytteli kansankomisaria. Useilla tanskalaisilla ja norjalaisilla provinssinäyttämöillä näytellyt Helsingreen esitti *Papinleskessä* pappilan renkiä. **Mathilde Nielsen** (1858-1945) oli myös alkujaan teatterista, jossa hän oli usein näytellyt itsellisiä, hieman huvittavia nais-tyyppejä. Papinleskessä hän esitti piika Gunvoria. Myöhemmin *Du skal aere din hustru* -elokuvassa Nielsen sai näkyvämmän roolin.

Hildur Carlberg (1843-1920), joka esitti rouva Margarete Petersdotteria, aloitti teatteriuransa jo 1859 ja kulki useiden seurueiden matkassa. Vuonna 1910 hän vetäytyi teatterimaailmasta ja 1918 hän oli yksi Höstsol-kodin ensimmäisistä asukkaista. Samana vuonna hän kuitenkin palasi näyttelemisen pariin äiti Martana elokuvassa **Ingmarssönerna** (Victor Sjöström, ensi-ilta 1919) ja 1920 Carlberg esitti äiti Vindäsia **Mauritz Stillerin** elokuvassa *Fiskeby*. *Papinlesken* kuvausten aikana Carlberg oli vaikeasti sairas, ja hän kuolikin jo 27. elokuuta pian kuvausten loputtua. Tarinan mukaan Carlberg oli luvannut Dreyerille viedä osuutensa loppuun huolimatta huonosta terveydestään.¹⁹ Hänen kuolemansa heti kuvausten päätyttyä huomioitiin monissa arvosteluissa: äkillinen poismeno antoi Svensk Filmografian mukaan elokuvalla metapoeettisen luonteen, Carlberghan esittää kertomuksen lopussa kuolevaa naista.²⁰

Greta Almroth (1888-1981) esitti nuorta papinmorsianta Maria. Teatterinäyttelijä Almroth debytoi Ranftilla. Vuosina 1913-16 hän oli Svenka Bion palkkalistoilla ja 1917 hän esitti pääosaa Sjöströmin

elokuvasa *Tösen från Stormyrtorpet*. Elokuva oli menestys, mikä johti Almrothin "lievennettyyn työttömyyteen", kuten Winqvist/Jungstedt ilmaisevat tilanteen *Svensk Filmskådespelarlexikonissa*: "Så fulländad var hon som Tösen att man sedan hade svårt att finna likvärdiga filmroller åt henne." Myöhemmällä urallaan kohtaamistaan vaikeuksista Almroth syytti sittemmin Dreyeriä.²¹

Almrothin vastaanäyttelijä elokuvassa, norjalainen **Einar Roed** (1897-1931) esitti nuorta pappia, Söfreniä. Vuonna 1919 Roed näytteli Aslakia **Bruniuksen** elokuvassa *Synnöve Solbakken* ja 1920 vastaanainutta Rune Carlstenin elokuvassa *Robinson i skärgården*. Norjalaiset **Lorentz Thyholt** (1870-1931) ja **William Ivarson** (1866-1934) taas tulivat Bergenin teatterista, jossa viimeksimainittu oli johtajana. Ivarson, joka *Papinleskessä* esittää naapuripitäjän pappia, osallistui rovastina elokuvaan *Ingmarssönerna*. Thyholt esittää *Papinleskessä* lukkaria.

Ruotsalainen näyttelijä **Kurt Welin** (1896-1930) esittää lihavaa pappiskokelasta. Welin oli aikaisemmin näytellyt **Carlstenin** elokuvassa *Ett farligt frieri* (1919) ja työskenteli myöhemmin mm. Sjöströmin ja Bruniuksen kanssa.

Laihaa pappiskokelasta näyttelee norjalainen kirjailija **Olav Aukrust** (1883-1929). Talonpoikia esittävät aidot suurtilalliset **Ivar Bleikerstad** ja **Peter Kraabøl** (jotka eräiden kommentaarien mukaan sopivat erinomaisesti miljööseen). Avustajina oli Gudbrandsdalenin talonpoikaisväestöä.

Kirjavan näyttelijäkunnan valintaa voidaan selittää Dreyerin typologia-ihanteella. Sitä Dreyer selvittää mainitsemassamme ruotsalaista elokuvaa käsittelevässä artikkelissaan, jossa hän myös pohtii amerikkalaisen elokuvan edistysaskeleita:

Det største omhu blev anvendt på at gøre hver af filmens mindste detaljer troværdig. Men man gik videre endnu. Med skarpt blik udsoegte man til hver rolle netop den *type*, der svarade til fore-stillingen om rollens figur, og det ligeegyldigt om rollen var stor eller lille. Småbitte figurer har ofte for evigt indprentet sig i Ens bevidsthed. Hvem husker f. eks. ikke gendarmen i "En nations fødsel"?²²

Dreyerille tuli myöhemmin, **Robert Bressonin** ja **Sergei Eisensteinin** lailla, tavaksi etsiä näyttelijöitä mitä odottamattomimmista paikoista. *Papinleskeä* pidettiinkin osassa arvioista etnografisena sen amatoörinäyttelijöitten ja autenttisen ympäristön takia.²³

Elokuvan ensi-ilta oli siis 4.10.1920. Tukholmasa se osui yhteen elokuvateatteri Rivolin, teatterikuningas John Bergendahlin teatteriketjun uusimman lisäyksen avajaisien kanssa.²⁴ Yhteistä kaikille päivälehtiartosteluille olikin, että ne arvioivat samalla sekä teatteria että elokuvaa, kuten esimerkiksi nimimerkki z-k-s (Johannes Zakarias Lindberg *Stockholmstidningenistä*):

Den nya filmen ges samtidigt på *Record* och *Rivoli* - den sistnämnda allra nyaste biografen i Stockholm, belägen i det nya huset nr 52 Sveavägen, midt emot Adof (sic!) Fredriks kyrka. Ägare är direktören John A. Bergendahl. Den nyaste biografen, rymmande 800 platser, är uppförd av arkitekten Morssing och företer en mycket smakfullt anordnad salong. Väggar, pelare och balkongframsidor beklädes av marmoritstick, ett arbete utfört efter skisser av artisten Ståhlberg, vilken även utfört takdekorerna i salong och vestibuler. Belysningsarmaturen består av takronor i försilvrat trä och siden. Färgstämningen i salongen har komponerats av fru Morssing. Mot ridån torde kunna anmärkas, att den har prägeln av en originalitet, som förefaller något sökt - med sitt oroliga mönster kontrasterade den mot övrigt lugna interiören.

Ventilationssystemet, konstruerat av ingenjör F. Oscar Nilsson, är den yppersta, vartill man på detta område torde ha kommit.

Orkestern består av 12 man med direktör Edouard Chevalier som dirigent - förut fördelaktigt bekant som restaurangmusiker.²⁵

Tukholman ensi-illassa esitetystä musiikista ei ole säilynyt todisteita, mutta Tanskan ensi-illassa soitettiin mm. Griegiä, Sibeliusia ja Schubertia.²⁶

Elokuvan arvostelut muistuttavat paljon toisiaan. Nimimerkki -une:n (Märta Lindqvist) *Svenska Dagbladetissa* esittämän arvion mukaan parasta elokuvassa on, että "sen pääroolit on annettu näyttelijöille, jotka todella kykenevät esittämään maalaisia kaupunkikulttuurin tunkematta tulkinnan läpi". Eniten kiitosta nimimerkki -une:lta saa Hildur Carlberg:

Ett vältaligare språk än detta gamla skrynkliga gummansikte talar med sina mejslade drag och av liv glittrande svarta ögon kan man inte begära. Den konstnärliga utrycksfullhet hon förmår ge åt den minsta rörelse- en vridning på huvudet, en gest med handen, en enda blick- äro beundransvärda; hennes Margarete Pedersdotter är en filmgestalt, som icke så lätt går ur minnet.

Nimimerkki -une arvostaa myös muita näyttelijöitä. Ohjaajaa arvostelijat kiittävät siitä, että tämä onnistuu välttämään ruotsalaisohjaajien Skyllan ja Kharybdiksen, sen että tapahtumat pitkästyttäisivät katsojaa ja yksityiskohtia kuvattaisiin liian tarkasti.

Vaikka nimimerkki -une pitääkin kuvausta uskottavana, *Stockholms Dagbladetin* anonyymi arvostelija kuvaa kokonaisvaikutelmaa seuraavasti: "kertakaikkiaan liian paljon teatteria ja museota". Arvostelijan mukaan erityisesti alku sisältää väsyttäviä pitkävetisyysksiä ja Einar Rød "muistuttaa Don Juan-Mefistotelesta, eikä herätä minkäänlaista sympatiaa". Myös *Aftonbladetin* R-n (Ragnar Lindqvist) kritisoi vastenmielistä "Mefistofeles-leikkausta" ja toteaa näyttelijän olevan "jotenkin ällöttävä". *Dagens Nyheterin* Marfa & comp. (Elsa Danielson)

suhtautuu hänkin kriittisesti Rødiin ”joka ei tunnu päässeen lähemmäksi totuutta siitä, kun hän viime kesänä näytteli Aslakia *Synnøve Solbakkenissa*. Rød on tässäkin pelkkä teatterinäyttelijä ja sitäpäisi hän ei näytä mitenkään pohjoismaalaiselta sopivaksi katsomassaan Mefistoteles-naamiossa.”

Sen sijaan Greta Almroth saa kaikilta hyvät arvostelut. Useat kirjoittajat kiinnittävät lisäksi huomiota sivuosia näytelleisiin Mathilde Nielseniin ja Kurt Weliniin. Schnéevoigtin kuvausta kiittävät myös ne arvostelijat, jotka pitävät elokuvaa muuten liian museaalaisena. Ainoastaan yksi arvostelija, tuntematon *Nya Dagligt Allehändan* nimimerkki -n, kiinnittää huomionsa elokuvaelämyksen puhtaasti tekniseen puoleen:

Att filmen vid premiären dock inte gjorde det starka intryck, vhartill komposition och utförande berättiga, torde få tillskrivas tekniska omständigheter af ogynnsam art, som dock mycket lätt torde kunna läggas till rätta och som till en del redan idag torde vara ändrade. Sålunda voro vid premiären ljusvidderna icke riktigt dimensionerade, hvartill kom en otydlighet i texterna, som gjorde, att från bakre delen af salongen åtminstone ingen enda af dem kunde uppfattas. Då texten skall ersätta det talade ordet, ger ett framställande af bilder utan text blott ett fragmentariskt intryck, äfven om man läst novellen; så mycket mer om händelseförloppet är alldeles okänt för åskådaren.

Dreyerin teos miellettiin ruotsalaiseksi elokuvaksi. Nimimerkki -une kutsuu *Papinleskeä* ”vahvaksi ruotsalaiseksi teokseksi”, ja *Folkets Dagbladet Politikkens* anonyymi kirjoittaja toteaa ”suurella ilolla” että ”tämä elokuva on huomattavan ylivoimainen verrattuna tällä sesongilla esitettyihin muihin ruotsalaisiin elokuviin”.

Sekä Martin Drouzy että David Bordwell toteavat yhteyden Dreyerin kirjoittaman, ruotsalaista elokuvaa käsittelevän artikkelin ja *Papinlesken* välillä, ja molemmat mainitsevat Sjöströmin. Ebbe Neergaardin mukaan Dreyerin elokuvalla olisi ollut jopa vaikutusta Sjöströmiin:

Efter att have set *Praesteenken* benyttede han så vidt muligt aegte typer og i hvert fald aldrig skuespillere, det var sminket ”gamle”. Svensk films naturlyriske stil fik herefter et sundt tilskud af den styrke, der ligger i et dokumentarisk fundament.²⁷

Neergaardin mukaan Dreyer halusi lisätä ruotsalaiseen elokuvaan sen kaipaamaa huumoria:

Når *Praesteenken* ikke fik mer indflydelse, end den gjorde, lå det måske i, at den mandlige hovedrolle, hr. Søfren, var noget svagt besat med Einar Rød. Han var køn og havde charme, men det kneb med drøden. Han skulle jo have vaeret så overvældigende drengagtig og ubevidst robust, at det alene var i stand til at forklare og und skylde hans skarnstreger mot den gamle praestekone. Men i visse scener lignede han egentlig mere et

nervøst vrag en den sprælske bondesstudent, han skulle forestille. Hvis en filmsskuespiller ikke har rollens natur i sig, bliver instruktøren ret hjaelpeløs, og aegtheden på andre områder kan ikke helt opveje manglen. Her opdagede Dreyer for første gang, at det er mentaliteten hos skuespilleren, det kommer an på.²⁸

Kaikenkaikkiaan C. Th. Dreyerin *Papinleski* otettiin hyvin vastaan. Lisäksi Svensk Filmindustrilla ilmeisesti oli tarjota nuorelle ohjaajalle sellaiset työskentelyolot, jollaisia hän oli kaivannut työskentellessään Nordiskilla.

II TUTKIMUSKATSAUS

Alkuaikeiden Dreyer-tutkimus

Dreyerin elämälle ja työlle on omistettu tuhansia sivuja, joista kuitenkin vain harvat ovat käsitelleet *Papinleskeä*. Ensimmäinen Dreyer-monografia, Ebbe Neergaardin *En filminstruktørs arbejde*, julkaistiin alunperin 1940. Myöhemmin teosta täydennettiin ja se julkaistiin uudelleen nimellä *Ebbe Neergaards bog om Dreyer, i videreført og førøget udgave ved Beate Neergaard og Vibeke Steinthal* (København, 1963). Kirjassa viitataan *Papinlesken* ja ruotsalaisen elokuvan suhteeseen, mutta Neergaard ei kuitenkaan analysoi syvemmin aihetta.

Toinen tanskalainen, ohjaaja Theodor Christensen, on esittelylehtisessään, joka liittyi elokuvan näyttämiseen Tanskan elokuvamuseossa (København, 1953), korostanut dokumentoivaa ympäristöntallennusta, hienoa kuvausta ja intiimiä ilmapiiriä. Christensen tosin kritisoi niitä epäjohdonmukaisuuksia, joita hän väittää löytäneensä henkilökuvauksesta ja juonesta: ”*Praesteenkens* spil er aegte, hendes onskapsfuldhed, udsprunget av martyrium, er aegte. Kun hendes omvendelse til medfoeelse og omsorg efterlader os i tvivl”.

Australialaisessa *Film Journalissa* (n:o 10 [June 1958]) julkaistussa esseessä ”The Development of Comedie Noire” Garth Buckner kiinnittää huomiota *Papinleskeen*. Buckner ei ole nähnyt elokuvaa, mutta hän nojautuu Neergaardin juonireferaattiin ja lyhyeen Dreyerin kanssa käymäänsä kirjeenvaihtoon. Artikkelissaan Buckner luonnehtii ”Comedie Noirea” komediaksi, jossa perinteisesti vakavia aiheita, esimerkiksi murhaa, käsitellään satiirisesti ts. nauretaan makaaberille. Comedie Noiren tyyppisiä edustajia ovat esimerkiksi **Alfred Hitchcockin** *The Trouble with Harry* (1956) ja **Robert Hamerin** *Kind Hearts and Coronets* (1949). Bucknerin mukaan juuri Dreyer sovitti lajityypin elokuvaan. Päätelyt ja vertailut ovat keinotekoisien tuntuisia, vaikka mustan komedian aineksia onkin havaittavissa elokuvassa.

C. Th. Dreyer: *Prästänkan*, 1920.
Kuva Suomen Elokuva-arkisto

Ranskalaiset

Ranskalaistutkijat hallitsivat 1960-luvun Dreyer-tutkimusta. Jean Béranger käsittelee *Papinleskeä* teoksessaan *La Grande Aventure du Cinéma Suédois* (Paris, 1960). Luvussa, joka käsittelee tanskalaisten osuutta ruotsalaisessa elokuvassa, mainitaan myös *Papinleski* yhtenä parhaimmista ruotsalaisen kultakauden elokuvista. Bérangerin mukaan Dreyerin taidokas kuvaestetiikka tulee erityisen hyvin esille tässä elokuvassa. *Papinleski* on hänen mukaansa myös Dreyerin iloisin ja optimistisin elokuva. Lopuksi Béranger väittää elokuvan pilaillevan sävyn ennakoineen sellaisia elokuvia kuin **Jacques Feyderin** *La Kermesse Heroïque* (1934).

1960-luvulla ilmestyi kaksi Dreyeriä käsittelevää ranskalaista monografiaa. Claude Perrinin *Carl Th. Dreyer* (Paris, 1969) on auteuriteoreettinen tutkimus Dreyerin elokuvista vuodesta 1928 ja elokuvasta *La Passion de Jeanne d'Arc* lähtien. *Papinlesken* hän mainitsee olevan Dreyerin viimeinen humoristinen elokuva. Oman tutkielmamme näkökulmasta on lisäksi erityisen kiinnostavaa Perrinin tapa verrata Dreyerin kuvallista kerrontaa Rembrandtin ja Vermeerin maalauksiin.

Jean Sémolué käsittelee teoksessaan *Dreyer* (Paris, 1963) *Papinleskeä* seikkaperäisemmin kuin Perrin. Muutamia asiavirheitä lukuun ottamatta - Sémolué mm. väittää Söfrenin ja Marin saapuvan papinvaaliin hevosen selässä ja Söfrenin hallusinoivan Marin esille kohtalokkaalla aamiaisella Rouva Margaretin luona - tutkimus tarkastelee melko onnistuneesti Dreyerin uraa. Sémoluén mukaan *Papinleski* on eri lajityyppien hienojakoinen sekoitus: koominen ja vakava vaikuttavat yhtä aikaa, makaa-beri farssi muuttuu majesteetiseksi kuvaukseksi. Sémolué korostaa lisäksi *Papinlesken* olevan itsenäinen suurteos, eikä vain elokuvan *Vredens dag* (1943) luonnos.

Esseessään "L'univers de Dreyer" (*La cinéma et sa vérité*, Paris 1969) Amédée Ayfre kirjoittaa eräiden Dreyerin keskeisten teemojen esiintyvän jo hänen varhaisissa elokuvissaan: sukupolvien välinen taistelu, yksinäisyyden kärsimykset ja ihmisten kohtaloiden taustalla vaikuttavat kätketyt voimat.

*Cahiers du Cinéma*n teemanumeroon (nro 207, joulukuu 1968) kirjoittamassaan artikkelissa Sylvie Pierre on eksplisiittisempi. Hänen mukaansa *Papinleski* kertoo valheesta ja sen väistämättömästä häviöstä, syyllisyyden monimutkaisista rakenteista ja vanhurskauden tarjoamasta huolettoman elämän reseptistä. Pierre painottaa myös elokuvan kuvaestetiikkaa, jota hän vertaa 1600-luvun hollantilaisiin maalareihin: ulkokuvat on rakennettu valoiksi, samalla kun sisäkuvuissa käytetään mystistä ja hämää valaistusta.



1970-luku

1970-luvulla ilmestyi kolme Dreyer-monografiaa. Tom Milnen *The Cinema of Carl Dreyer* (New York and London, 1971) on ajalleen tyypillinen auteuriteoreettinen työ. *Papinleskeä* Milne käsittelee pitkästi ja kirjoittaa sen olevan Dreyerin ensimmäinen suurelokuva, jossa ohjaaja hylkäsi aiemmin käyttämänsä melodramaattisen tyylin. D. W. Griffithin "raskaan" elokuvan *Intolerance* (1916) vaikutus on saanut väistyä tämän pioneerin iloisemman elokuvan *The Musketeers of Pig Alley* (1912) tieltä. Lisäksi Dreyerin elokuvan taustalla näkyvät ruotsalaiset elokuvaohjaajat, kuten Stiller ja Sjöström. Dreyer osoittaa *Papinleskessä* olevansa sävynvaihdojen mestari: elokuva alkaa farssina ja loppuu surumieliisiin sävyihin. Milnen mielestä Hildur Carlberg on pääosassa loistava ja hänen uhrauksensa elokuvan lopussa on kuvattu yksinkertaisesti ja vaatimattomasti. Elokuva käsittelee Milnen mukaan sukupolvien vastakkainasettelua ja yksinäisyyden murhenäytelmää. Lisäksi hän huomauttaa, että Dreyer palasi *Papinlesken* jälkeen tekemään yksitotisia melodraamoja ja että menestyksestä naturalistista tyyliään Dreyer ei käyttänyt uudestaan ennen elokuvaansa *Glomdalsbruden* (1925).

Tanskalaisessa teoksessa *Dreyer: Carl Th. Dreyer - en dansk filmskaber* (København, 1972) Helge Ernst kirjoittaa *Papinleskestä* äärimmäisen lyhyesti. Ernstin mukaan elokuva on "tuoksahtanut Pohjo-

lan kesästä” ja sen huumori antaa elokuvalle erityisen aseman Dreyerin tuotannossa.

Myöskään Mark Nash ei tutki *Papinleskeä* erityisen perusteellisesti teoksessaan *Dreyer* (London 1977), jossa hän esittelee joitakin psykoanalyttis-pohjaisia tulkintoja. Lyhyessä *Papinleskeä* käsittelevässä kappaleessa (joka osittain lainaa Sylvie Pierren *Cahiers du Cinéma* -artikkelia) Nash kirjoittaa rouva Margaretin olevan kirkon primitiivisen ja patriarkaalisen lain uhri. Nash käyttää hyväkseen ranskalaisen Jacques Lacanin esittelemää terminologiaa ja toteaa Söfrenin ”halujen” sosiaalisoituvan; Söfren tulee luonnosta ja avioliiton kautta hänet sijoitetaan ideologiseen rakenteeseen. Lopuksi Nash vertaa *Papinleskeä* myöhempään *Du skall aere din hustru* -elokuvaan.

Tässä yhteydessä on mielenkiintoista viitata Paul Schraderin teokseen *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (Berkeley, Los Angeles, London 1972). Schrader käsittelee vain yhtä Dreyerin elokuvien ulottuvuutta - niiden transsendentaalista tyyliä - eikä hän mainitse *Papinleskeä*. Schraderin mukaan Dreyerin aikaisempia elokuvia leimasi ”Kammerspiel” -traditio: ne olivat intiimejä perhedraamoja, niiden lavastuksissa käytettiin yhtenäisiä sisätiloja ja kaiken kaikkiaan Dreyerin elokuvissa painottui näyttämöllisyys. Schraderin yleistyksiset eivät kuitenkaan tunnu täysin sopivan *Papinleskeen*.

Kaksi käännekohtaa

1980-luvun aikana on ilmestynyt kaksi tähän asti vaikuttavinta, Dreyeriä ja hänen tuotantoaan tarkastelevaa tutkimusta: Martin Drouzyn *Carl Th. Dreyer født Nilsson* (København, 1982) ja David Bordwellin (Berkeley, Los Angeles, London, 1981).

Drouzyn kaksiosainen teos on hyvin kirjoitettu ja perustuu Dreyer-kirjallisuuden alalla ainutkertaiseen ja uraauurtavaan arkistotutkimukseen. Drouzy käyttää nk. psyko-biografista metodia: hän tulkitsee elokuvia suhteessa Dreyerin varhaisuoruuden traumaattisiin kokemuksiin. *Papinlesken* tulkinta on kuitenkin monessa suhteessa perinteinen. Drouzyn mukaan elokuvan tematiikka rakentuu lain ja erotiikan, sekä avioliitoinstituution ja todellisen rakkauten vastakkainasetteluille. Söfren ja Mari ovat pelinappuloita, jotka asteittain sovitetaan vallitsevaan järjestelmään.

Drouzyn metodi ei ole ongelmaton. Hän mm. väittää Dreyerin järjestelmällisesti vältäneen henkilöidensä nimeämistä Marieksi, koska nimi liittyy liian läheisesti Dreyerin vihaamaan äitipuoleen Marie Dreyeriin. Äitipuolen nimen ensimmäisiä kirjaimia Dreyer sovittaa vanhojen, usein pahojen naisten hahmoihin, Marguerite (*Vampyr*, 1932), Merete (*Vredens dag*) ja Margarete (*Prästänkän*). Peter Schepelern on pitkäkössä artikkelissaan kritisoinut

Drouzyn metodivalintaa ja osoittanut mm. nimi-symboliikan hataruuden.²⁹ *Papinleskessään* Söfrenin rakastetun nimi on Mari (Drouzy kutsuu rakastettua Kariksi, kuten myös Neergaard, Beranger, Christensen ja Sémolué). Ruotsalaisissa alkuperäisteksteissä naisen nimi on Mari, kuten myös Jansonin novellissa ja Dreyerin alkuperäiskäsikirjoituksessa, jota meillä on ollut mahdollisuus tutkia. Elokuvaa esittelevän ohjelmalehtisen käyttämää nimeä Kari voidaan ilmeisesti pitää huolimattomuusvirheenä. Nimen vaihdos on myöhemmin jäänyt pysyväksi.³⁰ Koska Söfrenin rakastettu todella on nimeltään Mari, Drouzyn hypoteesi ei tunnu pitävältä.

Venäläinen formalismi muodostaa David Bordwellin Dreyer-tulkintojen metodisen lähtökohdan.³¹ Bordwell kritisoi tapaa supistaa Dreyerin elokuvat vain joihinkin yksinkertaisiin aiheisiin ja pyrkii sen sijaan etsimään yhteisiä lähtökohtia ja periaatteita, joita Dreyer käyttää tarinaa kertoessaan. Määritellensä Dreyerin elokuvien taiteellista omaleimaisuutta Bordwell vertaa niitä *klassiseen Hollywood-paradigmaan*, kerrontatyyliin joka kehittyttyään Hollywoodissa 1910-luvulta lähtien alkoi hallita maailmanmarkkinoita. Bordwell erittelee useita mielenkiintoisia ominaisuuksia, joista tässä yhteydessä esittelemme vain muutamia.

Bordwellin mukaan Dreyerin elokuvia luonnehtii ”the impersonal cause”. Kertomuksia ei vie eteenpäin henkilöiden oma tahto, vaan niitä ohjaavat yksilön kontrollin ulkopuoliset voimat. Useissa tapauksissa nämä voimat sijaitsevat ympäröivässä sosiaalisessa rakenteessa, luonnonvoimissa tai kristillisessä uskonnossa. Päätely tuntuu täysin hyväksyttävältä, mutta Bordwellin väite, että Dreyer juuri tässä suhteessa erottuu hallitsevasta klassisesta Hollywood-paradigmasta, tuntuu hataralta. Dreyer ottaa selvästi etäisyyttä perinteiseen elokuvakerrontaan, mutta tuskin ”the impersonal causen” avulla, joka esiintyy usein Hollywood-elokuvassakin. Esimerkkejä ovat mm. Griffithin *Intolerance* ja Erich von Stroheimin *Greed* (1924), joissa elokuville nimen antaneet voimat myös ohjaavat henkilöiden kohtaloita.

Bordwell keskittyy kirjassaan *Papinleskeen* erityisesti analysoidessaan käsitteitä *framing* ja *mise-en-scene* suhteessa Dreyerin tuotantoon. Dreyerin näyttämöllepanoa luonnehtii ”kuvaelma” [”tablån”]: symmetrisesti rakennettu, paikallaanoleva tila. Kuvaelmassa henkilöitä rajoittavat usein suorakulmaiset muotit ja he liikkuvat hitaasti, useimmiten vasemmalle tai oikealle, harvemmin diagonaalisesti. Bordwell tarkoittaa, että ihmiset alistetaan jossain määrin arkkitehtuurille. Jotta psykologisesti dramatisoidun tapahtumasarjan kertominen kuitenkin olisi mahdollista, Dreyer käyttää usein apunaan lähikuvaa kasvoista. Dreyerillä kasvojen ekspressiivisyys kompensoi kuvaelman pysähtyneisyyttä.

Tyylitelty kuvaelma vähentää liikkeen tuntua, ja juuri tässä piilee Bordwellin mielestä paljolti Dreye-

rin omaleimaisuus. Elokuvataiteen päämääränään oli tuohon aikaan saavuttaa liikkeen avulla nopeampi ja huomaamattomampi kerronta sekä siten lisätä realismin tuntua. Dreyerin kuvaelmat sen sijaan tyyllittelevät taidokkaasti todellisuutta, ja kuten Bordwell asian ilmaisee, “ne muuntelevat oikeapista tapaa tehdä elokuvia”.³²

Dreyeriä käsittelevää kirjallisuutta on paljon, ja siksi siitä on lähes mahdotonta saada kattavaa yleiskuvaa. Olemme tässä yhteydessä käsitelleet ainoastaan tärkeimpinä pitämiämme kirjoituksia, erityisesti mikäli niillä on relevanssia *Papinlesken kanalta*.

III LUENTA

Avioliitto edessä...

Tarkastelemme seuraavassa *Papinlesken* luennassa elokuvaa periaatteessa kohtaus kohtaukselta. Samalla esittelemme aikaisempaa tutkimusta niiltä osin kuin se tuntuu relevantilta. Tarkastelun kohteena ovat sekä muotoon että aihepiiriin liittyvät aspektit. Jossain määrin keskitymme elokuvan eroottisiin ulottuvuuksiin. Käsittelemme mukaan *Papinleski* on ensisijassa syvän vakavuuden kyllästävä eroottinen komedia, jossa seksuaalisuuden mahdollisuudet ja rajoitukset luovat ratkaisevia merkityksiä. Elokuva voidaan kytkeä lajityyppiin, jota amerikkalainen Stanley Cavell on kutsunut nimellä *comedy of remarriage*: rakastunut pari joutuu eroamaan, mutta lopussa he saavat kuitenkin toisensa.³³

Ensimmäinen näytös: Valinta

Elokuvan aloittaa johdantoteksti, josta selviää *Papinlesken* olevan viisinäytöksinen näytelmä. Lajityypin määrittely sitoo elokuvan teatteriin, minkä tarkoituksena on korottaa elokuvan taiteellista arvoa. Ranskalaisen teatterista vaikutteita saaneen elokuvayhtiön Film d’Artsin onnistuneesta läpimurrosta (elokuvalla *L’Assassinat du Duc de Guise*, 1908) lähtien elokuvantekijät olivat pyrkineet sitomaan elokuvan porvarillisissa piireissä suosittuun teatteriin. Kytkemällä elokuvaan teatterimaisuutta pyrittiin paikkaamaan elokuvan massamediana ja markkinahuvina saamaa huonoa mainetta. Tätä pyrkimystä korostaa *Papinlesken* taustalla olevan näytelmän rakentaminen norjalaisen kirjailijan Kristofer Jansonin novellin pohjalta, sillä jo olemassaolevan teoksen filmatisointi tai tunnetulta kirjailijalta tilattu käsikirjoitus lisäsivät elokuvan salonkikelpoisuutta. Janson (1841-1917) aloitti uransa talonpoikaiskuvauksilla björnsonilaiseen tyyliin. Hänen myöhempää tuotantoaan leimaa epäortodoksinen kristillisuus ja edistysoptimismi. Novelli “Prestekonen” sisältyi kokoelmaan *Middelalderliga billeder* vuodelta 1901. Jansonin lisäksi elokuvan tuottaja

Svensk Filmindustri toimi eräänlaisena laatuleimana. Vuonna 1919 perustettu yhtiö oli vakiinnuttanut nopeasti asemansa korkeatasoisten ja laadukkaitten elokuvien tuottajana (kehitys alkoi jo Svenska Bion aikana). Sellaisilla elokuvilla kuin *Breg-Ejvind och hans hustru* (1917) ja *Herr Arnes pengar* (1920) Victor Sjöström ja Mauritz Stiller olivat rakentaneet perustan aikakaudelle, jota myöhemmin kutsuttiin ruotsalaisen elokuvan kultakaudeksi.

Papinlesken johdantotekstissä esitetään ohjaajan nimikirjoitus, Carl Th. Dreyer. Tämä nimi yhdistettiin myöhemmin tiettyyn elokuva- ja kerrontatyyliin, persoonalliseen estetiikkaan. Kertomus alkaa mykkäelokuvan tyyliin seuraavasti:

Sedan urminnes tider brusade och dånade forsen ut över nejden. Åren svunno, släktled följde på släktled, endast forsen - fjällets son - var, är och förblir...

Tätä seuraa kuva koskesta, minkä jälleen ilmesyty teksti:

Nu som för tusen år sedan sjunger den med sin djupa bas ut över den äldriga bygden. Och lyssna vi riktigt nog, berättar den oss ett och annat från förflutna dar.

Nimeämätön kertoja esittelee tarinan välittäjän, ikuisesti säilyvän kosken. David Bordwell on huomoinut Dreyerin taipumuksen antaa kertomuksen pulputa ulkoelokuvallisesta lähteestä.³⁴ Aikaisemmissa elokuvissaan (mm. *Praesidenten*) Dreyer aloitti kertomuksen avaamalla kirjan, *Papinleskesä* taas koskella on vastaava tehtävä. Kosken virta voidaan metaforisesti sitoa kirjan narratiiviseen virtaan. On myös houkuttelevaa tarkastella koskea eräänlaisena itseheijastuksena: esiinvirtaava vesi muistuttaa projektorin läpi juoksevaa filminauhaa.

Kosken kuva kytkee *Papinlesken* tuon ajan ruotsalaisen elokuvan luonnonlyyrisesti vaurituneeseen kuvakompositioon: esimerkiksi Mauritz Stillerin *Gösta Berlings saga* (1923) alkaa vastaavalla kuvaasetelmalla.

Johdattelevien tekstien jälkeen kamera liikkuu varovasti pois koskesta ja vangitsee ympäröivän luonnon panoraamakuvaan. Metsänlaidassa näkyy kaksi ihmistä, jotka hyppelivät hilpeästi polkua pitkin, pysähtyvät kielekkeelle ja tähystävät mahtavaa näkymää. Elokuvallinen koodi liittyy avoimen maiseman ja kosken villin vaahtoamisen vapauteen, luonnollisuuteen ja iloon.³⁵

Irispimennyksellä³⁶ kuvaan keskitetään kaksi ihmistä, mies ja nainen. Kameran silmä osoittaa olemassaolonsa supistumalla ja laajenemalla, ihmiset rajaava liike on kuin kameran rajauksen paralleeli. Dreyer tuntuu näin muistuttavan katsojaa sekä elokuvasta medianäkökulmasta että sen luonteesta reproduktiivisena.³⁷ Irispimennyksen tehtävänä on myös merkitä ne elokuvan henkilöt, “dramatis personae”, joihin kiinnostuksemme ja myötätuntumme suunnataan. Pa-



noraamakuvan avoimesta tilasta henkilöt vangitaan irsipimennykseen. Vapauden ja elämän ilo vaihtuu väliaikaisesti uhkaksi, joka kohdistuu miehen ja naisen viattomiin tunteisiin ja huolettomiin leikkeihin.

Dreyerin alkuaikojen tuotannolle on tyypillistä juuri irsipimennyksen käyttö kuvarajauksena. *Papinleskeä* seuranneessa elokuvassa, joka on Saksassa kuvattu *Die Gezeichneten* (1921), tapa on vielä silmiinpistävämpi. Ehkä tässä on nähtävissä usein korostettu D.W. Griffithin vaikutus Dreyerin elokuvaan; Rune Waldekrantzhan toteaa teoksessaan *Films historia* irsipimennyksen olleen yksi Griffithin tuotannon hallitsevia tyylikeinoja.³⁸

Soivan kirkonkellon lähikuva katkaisee luonnon maalailun. Kirkonkellot muodostavat vakavassa perinteisyydessään vastakohtan luonnontilassa olevien nuorten huolettomuudelle. Kellojen jälkeen seuraa kirjoitus:

Min röst jag höjer på klockors vis till alla herrars Herres pris.
Hör, o hör, min tunga ljuder, samlens alla från fjärran, när.
Pastorsval jag nu påbjuder, herde god oss fattas här.

Kaikentietävä kertoja on nyt ottanut kirkonkellon hahmon. Kello välittää sen, minkä normaalisti ilmaisisi kertoja: seurakunnalle valitaan uusi pappi.³⁹

Muutaman otoksen jälkeen kameran onnistuu löytää nuoripari luonnon helmasta. Nuori mies esi-

tellään Söfreniksi, köyhäksi torpparinpojaksi, joka on ehdokkaana papin virkaan. Dreyer-monografiassaan Martin Drouzy erehtyy väittäessään, ettei Söfrenillä ole akateemista koulutusta: "en fattig og ikke saerlig belaest mand (—) hvis eneste skolastiske ballast er hans sunde fornuft".⁴⁰ Teksti, joka esittelee Söfrenin, kertoo hänen päässeen hyvien ihmisten avulla yliopistoon opiskelemaan papiksi. Söfrenillä on mukanaan kihlattunsa Mari, joka toivoo sulhasen saavan viran, sillä Marin isä on asettanut viran vihkimisen ehdoksi.

Kerrontarakenteen mielenkiintoisia puolia on päähenkilöiden esitely. Söfrenin luonnostelun jälkeen Einar Rød osoitetaan roolin esittäjäksi. Elokuvan tekijät murtavat tässä aikakauden konventioiden mukaisesti johdannon luoman illuusion fiktiivisistä kertojasta. Tavan voidaan väittää toimivan Brechtin vieraannuttamisefektin lailla: katsojaa muistutetaan jälleen kerran elokuvan fiktiivisyydestä.

Kertomuksen tilan avaa norjalainen sauvakirkko⁴¹, jossa kameran kauko-otoksina tallentamat koosaarnat esitetään seurakunnalle. Etualalla joki virtaa hiljaa ja ihmiset saapuvat soutuveneillä. Alun villit vesimassat ovat kesyyntyneet harmittomaksi liikenneväyläksi. Vertaus on selvä: kirkko ja sen edustama yhteiskuntajärjestys sijoittavat ihmiset joustamattomaan kulttuuriseen rakenteeseen. Vapauden puutetta symboloi kuvaan ilmestynvä kirkon ulkopuolelle häpeäpaaluun sidottu mies (tosin myös

häpeäpaaluun sidottu saa olla mukana yhteisölle tärkeässä papinvaalissa).

Mari on hermostunut tulevasta kokeesta, mutta Söfren istuu rauhallisena soittaen savikukkoa - edelleen yhteydessä luontoon ja avoimiin aavoihin. Vasta kaikkien muiden mentyä kirkkoon Söfren nousee ylös ja astelee rinnettä alas kylään. Kirkon ulkopuolella hän tarkastelee rauhallisesti penkillä istuvia kilpailijoitaan.

Koesaarnoja hallitsee farssimainen sävy. Sekä Martin Drouzy että Jean Sémolué ovat verranneet Söfreniä Chapliniin: erilaisin tempuin Söfren ärsyttää kilpailijoitaan ja tekee heidät naurunalaisiksi seurakunnan silmissä.⁴² Kilpailijoiden saarnat kylästyttävät seurakuntaa ja saavat suurimman osan kuuntelijoista nukahtamaan. Luonnonlapsi Söfren onnistuu sitä vastoin ylläpitämään seurakunnan kiinnostuksen. Sémolué väittää kohtauksen olevan koko Dreyerin *oeuvre*n hauskimpia.⁴³ Kohtauksen koomisuutta lisää se, että yksitoikkoisinta kandidaattia esittää norjalainen maaseutulyyrikko Olav Aukrust, jonka roolihahmo on yleisölleen vieras pöyhkeä kirjjanoppinut. Todellisuudessa Aukrust oli kiihkeä kansanomaisen ja perinorjalaisen kulttuurin puolesta-puhuja: mm. kokoelman *Himmelsvarden* (1916) runoissa Aukrust pyrkii puhumaan talonpojille talonpoikien tapaan.

Kohtauksessa Dreyer osoittaa oppineensa erinomaisesti kisällien ilmaisukielen. Teatraalinen jäykkyys, joka hieman leimaa aikaisempia elokuvia *Præsidenten* ja *Blade afsatans bog*, vaihtuu liikkuvaksi montasiksi ja ”elokuvalliseksi” kerronnaksi. Klasisen Hollywoodin kerrontatavan mukaisesti Dreyer sitoo kuvat yhteen katseilla. Katseet muodostavat eräänlaisen ”sauman”, *suturen*⁴⁴. Sauma yhdistää otokset jatkumoksi, jonka avulla katsoja kykenee tunnistamaan olevansa loogisessa tilassa. Tavassaan tähdentää katseiden ja näkemisen merkitystä dramaattisena komponenttina Dreyer muistuttaa Hitchcockia. Katseet luovat jännitteitä ja odotuksia sekä psykologista syvyyttä. Dreyerin tavassa käyttää katseita ovat mielenkiintoisia myös toistuvat otokset, joissa tapahtumat näytetään ikkunasta katsovien ihmisten näkökulmasta (esimerkiksi juuri koesaarnakohtauksessa). Tällainen voyeuristinen estetiikka asettaa elokuvan henkilöt katsojan asemaan. Näin elokuva heijastaa jälleen ehtojaan ja luonnettaan mediana.⁴⁵

Koesaarnojen jälkeen molemmat kööpenhaminalais-teologit yrittävät tasoittaa tilannetta järjestämällä juomingit Madame Dyrhusin luokse. Jottei juhla vaikuttaisi liian selvästi korruptiolta, kutsutaan paikalle myös Söfren, joka nauttiikin täysin juomista. Kohtauksessa Dreyerin kuvallinen maalailu johtaa ajatukset hollantilaiseen 1600-luvun maalariin Jan Steeniin, joka oli hilpeiden seurueiden ja talonpoikaisten ryyppyjuhlien taidokas kuvaaja.

Kun valitsijoiden pitäisi tehdä päätöksensä, yksi heistä nousee ja ilmoittaa ehdokkaille: ”Enligt lagen



C. Th. Dreyer: *Prästänkan* (1920)
Kuva: Suomen Elokuva-arkisto

har den avlidne prästens änka rätt att fodra att efterträdaren förbinder sig att med henne ingå äktenskap...” Tämä tapa, jonka mukaan papinleski saattoi ”kulkea perintönä” avioliitosta toiseen, oli uskonpuhdistuksen jälkeen levinnyt Pohjoismaihin. Sitä voidaan pitää eräänlaisena eläkevakuutuksena papinleskelle, joka jäisi muutoin puolison kuollessa taloudellisesti täysin turvattomaksi. Jansonin novelli perustuikin todellisiin tapahtumiin, sillä Tynes Kaldissa Norjassa eli Christian IV:n aikana eräs Margarete Pedersdotter, joka saattoi haudata kolme pappispuolisoa ja ehti vielä ennen kuolemaansa avioitua neljännen kanssa.⁴⁶

Kun elokuvan Margarete Pedersdotter 77-vuotiaan Hildur Carlbergin mahtavassa hahmossa astuu sisään, kööpenhaminalaisten joukossa syntyy paniikki ja he ryntäävät suin päin ulos Söfrenin jäädessä lamaantuneena istumaan. Söfren on nyt ainoa ehdokas. Tilanteesta on tullut omituinen: voidakseen avioitua Marin kanssa Söfrenin on oltava kirk-



koherra, mutta päästäkseen kirkkoherraksi Söfrenin on avioiduttava Margarete-rouvan kanssa.

Toinen näytös: Kosinta

Papinleski rikkoo lamaanuksen. Hän pyytää Söfreniä tulemaan kanssaan kotiinsa, eikä Söfren tuskissaan kykene kieltäytymään. Mari jää katselemaan epäsuhtaisen parin vaellusta kohti pappilaa. Pappilan portilla Söfren empii. Häikäisevän kirkas valo ympäröi Söfrenin, samalla kun Margarete-rouva jää pimentoon. Vapauteen ja luonnollisuuteen yhdistetty Söfren on valmis astumaan organisoidun yhteiskunnan tärkeimpään linnoitukseen, pappilaan. Valon ja pimeyden dialektiikka saa lisämerkityksen Söfrenin perimmäiset ajatukset kertovasta tekstistä: Margarete-rouvan huhuttiin harjoittavan noituutta. Margaretea ympäröivä pimeys vaikuttaa hämmen-

tävästi myös katsojan suhtautumiseen arvoitukselliseen papinleskeen, elokuvan varsinaiseen päähenkilöön.

Pappilassa Söfren astuu kirjaimellisesti dreyeriläiseen kuvaelmaan, josta tulee elokuvan vallitseva kuvallinen ja kertova muoto. Kuvaelmallisuus vähentää, kuten David Bordwell on todennut, kertomisen liikettä ja sitoo henkilöahahmot symmetriseen universumiin (Söfrenin kohtaamien mullistusten metafora). Pappilassa vallitsee ankara, ihmiset rituaaliseen kaavaan sitova traditio. Tämä tulkinta perustuu henkilöt kuvaelmaan asettavien kehysten (ovenkarmit, ikkunanpuitteet ja seinävaatteet) suorakulmaiseen muotoon, joka kertomuksen tasolla kuvastaa sulkeutuneisuutta, ja joka kertojan tasolla on samanlainen metafilminen tekijä kuin aikaisemmin käytetty irispimennys.

Margarete kestittää Söfreniä ruhtinaallisesti. Aterian aikana vanha nainen uskoo Söfrenille murheensa:

I må tro, att min lott icke är behaglig. Det är nu fjärde gången jag får finna mig i att överlämnas som ett husgeråd till vem det vara månne, som kommer och vill ha kallet...

Margarete on Jeannen (*La Passion de Jeanne d'Arc*), Annen ja Herlofs Marten (*Vredens dag*) ja Gertrudin (samannimisessä elokuvassa vuodelta 1964) lailla patriarkaatin uhri.⁴⁷ Margareten kysyessä Söfreniltä, onko tämä jo sitoutunut johonkin neitton, leikkaa Dreyer vermeeriläiseen kehystykseen Marista, joka istuu ikkunan ääressä kuin todistamassa Söfrenin kieltoa. Köyhä Söfren ei uskalla kertoa Margareteille totuutta, koska hän pelkää rouvan korjaavan pois kaiken hyvän ruuan.

Tilanteen groteski eroottisuus tuodaan esille, kun vanheneva papinleski kynttelikkö kädessään tarjoaa Söfrenille yösiljaa. Koko kohtausta leimaa vastenmielisyys sitä ajatusta kohtaan, että tilannetta seuraava avioliitto saisi seksuaalisen täyttymyksensä. Lyhyen harkinnan jälkeen Söfren vastaa myöntävästi, mutta Margarete tukahduttaa katsojan epäilyksen opastamalla Söfren erilliseen makuukamariin.

Seuraavana aamuna Söfrenin herättää vellikellon ääni; näemme rengin hakkaamassa vasaralla kelloa. Kuva ilmestyy näkyviin *un-masking*-liikkeellä, joka assosioituu elokuvateatterin aukeavaan esirippuun. Margarete tarjoaa silliamaiaisen ja ylellisyyteen totutun Söfren syö ahneesti. Muutamalla tukevalla ryppyllä Söfren huuhtoo alas rasvaisen sillin ja pian huone muuttuu sumuiseksi. Dreyer antaa subjektiivisella kameralla tilaisuuden osallistua Söfrenin hämärän himmentämään näkökulmaan. Melies'n tyyliin toteutetussa trikkijaksossa⁴⁸ (jossa kuvataan Söfrenin ilmeisiä vaikeuksia tarttua ryppylasiin) lasi pilkkaa Söfrenin hapuilevia otteita. Humalasaan Söfren on näkevinään Margareten sijalla ihanan neidon, jolloin hän ei pysty vastustamaan lumo-

usta, vaan pyytää saada jäädä lopullisesti rouvan luokse. Näin tehdessään Söfren ei ole uskonon vain Marille vaan myös Margaretelle, koska Söfrenin näkemä nainen muodostaa itse asiassa juonitteludraaman neljännen henkilön. Kuvittelemansa naisen avulla Söfren pystyy sivuuttamaan seksuaalisuuteen liittyvän ongelman: kriittisellä hetkellä uhka seksuaalisesta yhtymisestä vanhaan naiseen syrjäytyy.

Jälleen oman hahmonsä saanut Margarete kutsuu sisäänsä palvelusväkensä Steinarin ja Gunvorin todistamaan avioliitolupausta. Söfrenin kohtalo tuntuu sinetöidyltä, mitä painotetaan Söfrenin laskiessa lannistuneella eleellä tuopin kädestään. Hän astuu ulos raikkaaseen ilmaan ja sumu hälvenee. Söfrenin siinä seisossa pimeyden varjot ympäröivät hänet, jolloin hän ymmärtää, mitä on tehnyt. Hieman pökörtäneenä Söfren kulkee tapaamaan Maria. Margarete yllättää heidät, mutta Söfren kokoaa nopeasti itsensä ja esittelee Marin siskonaan. Mari saa tilalta työtä, jolloin hän ja Söfren voivat odottaa yhdessä Margareten kuolemaa. Söfrenin outoa tilannetta värittävät inestiset vivahteet, jotka muistuttavat esimerkiksi **Terrence Malickin** elokuvasta *Days of Heaven* (1978). Söfrenin eroottinen asema on muuttumassa yhä sekavammaksi.

Kolmas näytös: Häät

Muutaman viikon kuluttua vietetään arvoisan pastorin ja hyveellisen papinlesken Margarete Pedersdotterin häät. Dreyer kuvaa kansatieteellisellä tarkkuudella hämmenöitä, jollaisia vietettiin Gudbrandsdalenissa lähes 400 vuotta aikaisemmin.⁴⁹ Dreyer pyrkii dokumentointiin ja aitouteen, ja hääkohtauksessa hän saakin tilaisuuden esittää tarkan valmistelutyön tulokset.⁵⁰ Hääkulkueen kärjessä tulevat soittajat, joiden tehtävänä on suojata morsianta pimeyden voimilta. Muusikkoja seuraa "foregangsmanden", morsiamen sukulainen jonka tehtävänä oli "vaatia" papilta vihkimistä. Vihkimisen toimittavaa pappia odoteltaessa nuoret tanssivat "gangaer"- tai "riddardans"-tanssin, minkä tarkoituksena oli myös estää pahoja voimia tavoittelemasta morsianta. Tanssissa miehillä ja naisilla oli vaikiintuneet roolit ja toisistaan täysin poikkeavat tehtävät. Dreyer on elokuvassa käyttänyt tanssia rituaalisoitun ja pakotetun avioliittoinstituution metaforana. Itse vihkimisen aikana Söfren poistaa esteen Margarete Pedersdotterin neljänneltä avioliitolta kieltämällä Marin toistamiseen. Pappi ei kuitenkaan voi pujottaa neljättä sormusta morsiamen nimettömään. Lähikuva näyttää kuinka hän sen sijaan joutuu pujottamaan sen keskisormeen, mikä viittää jälleen groteskiin seksuaalisuuteen.

Vihkimisen jälkeen alkaa juhla, joka viedään läpi määrättyjen sääntöjen mukaisesti. Kanttori on "Kögemester" ja johtaa ryppyjen kumoamista. Miehet ja naiset istuvat erikseen, sijoitettuna säädyn ja yhteis-

kunnallisen aseman mukaan. Vastanainut pari istuu keskellä ja syö symbolisesti samalta puurovadilta yhteensidotuista lusikoista. Myöhempien aikojen katsojan ajatukset assosioituvat helposti Kaunottaren ja Kulkurin romanttiseen jouluaaton spagettiateriaan.

Seuraavana päivänä Söfren pyrkii osoittamaan Margaretelle, kuka talossa itse asiassa määrää:

För framtiden vill jag råda henne och hennes kumpaner till att icke så mycket sätta näsan i vädret, ty nu är det jag, som är herre i huset.

Margareten oikea käsi Steiner tukahduttaa kuitenkin kovakouraisesti kapinan ahdistelemalla Söfrenin väkivalloin kohti seinäpaneelia - kuvaelman kehystettyyn vankilaan, joka nyt lukitsee Söfrenin sisäänsä. Margarete ojentaa Söfreniä:

För framtiden vill jag råda honom till att mera passa på sina böner och predikningar. Försök inte spela husbonde här, ty det är jag som är herre i huset.

Margarete, pappilan "patriarkka", tekee Söfrenin vaarattomaksi. Söfren on toivottomassa eroottisessa suhteessa, "kastroidu", ja ironisesti hänen miehisyytensä riistää Margarete, joka on itse patriarkalisen järjestyksen uhri.

Neljäs näytös: Ristiriitoja

Söfren yrittää tavata Maria kahdenkesken, mutta hänen laillinen puolisonsa on aina tiellä. Söfrenin suunnitelmat epäonnistuvat, sillä Margarete kieltäytyy sinnikkäästi kuolemasta. Kertomuksessa kuluneesta ajasta ei olla yhtä mieltä. David Bordwellin mukaan kertomus ulottuu muutaman kuukauden ajalle.⁵¹ Meistä Bordwell on kuitenkin liian lempeä rakkaudennälkäistä Söfreniä kohtaan. Janzonin novellissa, jota Dreyer suhteellisen tarkasti seuraa, painotetaan: "To aar var gaende paa denne maade, og endnu var de lige naer".⁵² Elokuvassa kulunut aika noudattelee novellin aikaa, sillä neljännen näytöksen esittelevä teksti kertoo:

Tiden gick. Vad fru Margarete beträffade, satte hon de ungas tålmod på hårt prov, dels emedan hon icke ville dö, och dels emedan hon var likasom allvetande och allstädes närvarande. Med grämelse märkte Söfren, att tillfällena att träffa Mari i enrum alltjämt läto vänta på sig.

Kärsimättömyydestään huolimatta Söfren ei voinut odottaa Margareten kuolevan muutamaa kuukautsi häiden jälkeen, ja tekstissä mainitut kohtelemuksetkin viittaavat pitempään ajanjaksoon.

Koko neljättä näytöstä hallitsee burleski vivahde. Kaikin keinoin Söfren koettaa lähestyä "sisartaan". Yhdessä kohtauksessa Söfren näkee Marin menevän aittaan. Söfren istuu seinän viereen ja soittaa

savikukolla houkutteksi. Sivuttainen kamera-ajo, eräs harvoista elokuvan kameranliikkeistä, paljastaa seinän takana vahtivan Steinarin. Söfrenin yritys epäonnistuu jälleen. Toisessa kohtauksessa Söfren huomaa Marin ulkona kangaspuiden ääressä. Söfren hiipii esiin ja työntää sormensa loimen läpi. Aikaisemmissa esimerkeissä todettiin Dreyerin käyttävän *Papinleskessä* sormia seksuaalisina viittauksina. Kohtaus muistuttaa Isabellan ja kreivi Manuelin ensimmäistä kohtausta elokuvassa *Blade af satans bog*. Valitettavasti kangaspuitten ääressä istuva nainen onkin piika Gunvor eikä Mari. Gunvor tarttuu sormeen ja Söfren jää kiinni muodolliseen "vaginantataan".⁵³ Seksuaalisuuden ohella kudos viittaa elokuvakankaaseen ja kohtaus siihen, ettei kaikki valkoisella kankaalla ole sitä miltä se näyttää.

Söfren ei anna periksi. Koska hän ei päivällä voi tavata Maria, hän aloittaa yölliset retket. Ensimmäisenä yönä Margarete yllättää Söfrenin. *Split-screen*-otos näyttää Söfrenin jalat portailla samaan aikaan, kun lähikuva paljastaa heränneen Margareten. Näin Dreyer ekonomisoi nokkelasti kerrontaansa. *Split-screen*-tekniikka ovat käyttäneet ahkerasti illuusion rikkomiseen metaelokuvallisesti suuntautuneet ohjaajat kuten Jean-Luc Godard ja Brian de Palma (mm. *Numero deux*, 1975 ja *Carrie*, 1976). Jäädessään kiinni Söfren selittää halunneensa vain saada sisareltaan jotain lääkettä mahakipua vastaan. Mahakipu on heikosti kätkeyty metonyminen ilmaisu sille, missä "paha" varsinaisesti sijaitsee. Gunvor ja Mari vaihtavat Margareten tahdosta sänkyjä ja muutaman yön kuluttua pahaa aavistamaton Söfren menee ansaan - mikään ei häneltä tunnu onnistuvan.

Seuraavassa kohtauksessa Mari, Margarete ja Söfren istuvat pappilan tuvassa; Mari karstaa, Margarete kehrää ja Söfren selaa kirjojaan. Dreyeriläinen kuvaelma on jälleen yhdistettävissä hollantilaiseen laatokuvamaalaukseen, tällä kertaa "vakaan porvarillisen kodin" kuvaajana tunnettuun Pieter van Hoochiin. Asetelman ristiriitainen tunnelma muistuttaa kohtausta elokuvassa *Vredens dag*. Useiden kriitikoiden, esimerkiksi Theodor Christensenin ja Jean Sémoluén, mukaan *Papinleski* onkin myöhempien elokuvien harjoitelma. Yhteys muuttuu erityisen selväksi viittauksessa noituuteen ja mustaan magiaan, kun Söfren kysyy vaimoltaan: "Vet fru Margarete vad bönderna säga on eder? Jo, att I fick eder förre make genom svartkonster."

Margareten ja Söfrenin välinen vuoropuhe jatkuu. Margarete nauraa oletuksille, mutta Söfren ja Mari epäroivät edelleen. Söfrenin kysyessä elämää pidentävistä tipoista, joita Margaretelta talonpoikien mukaan on, papinleski nauraa ja pilaillee: "Att det är sanning kan han väl förstå, bara han ser på mig. Jag kan leva minst hundra år till." Kohtauksessa - Marin ja Söfrenin vaihtaessa hämmentyneitä katseita - Margarete pyörittää rukkia ikäänkuin se olisi elämänpöytä.

Jansonin novellissa kerrotaan talonpoikien juo-

ruilun perustuvan taikauskoon, sillä itse asiassa Margarete tuntee ainoastaan luonnon ja sen voimat. Novelli on tyypillinen esimerkki 1800-luvun loppupuolen darwinismista, jossa tieteen objektiivisuus ja uskonnollinen taikausko asetetaan vastakkain. Dreyer ei kuitenkaan tuo esille Margareten kykyjen varsinaista luonnetta ja jättää siten katsojan epävarmaksi.⁵⁴ Vastaava "noitakoodi" esiintyy myös toisessa Svensk Filmindustrin samoihin aikoihin tuottamassa elokuvassa tanskalaisen Benjamin Christensenin ohjaamassa "kovan onnen" elokuvassa *Häxan*.

Keskustelu noituudesta liittyy Söfreniin paholaismaisia piirteitä. Kamera antaa katsojalle mahdollisuuden jakaa Söfrenin katseen, joka kohdistuu pulpetilla olevan kirjan kanteen. Kirja on kansankertomus pirusta "Dieffulen", ja etusivulla irvistää itse paholainen. Mefistotelinen muutokuva auttaa katsojaa arvaamaan Söfrenin ajatukset: koska Söfren ei kykene odottamaan Margareten kuolemaa, hänen on tehtävä jotain asian edistämiseksi.

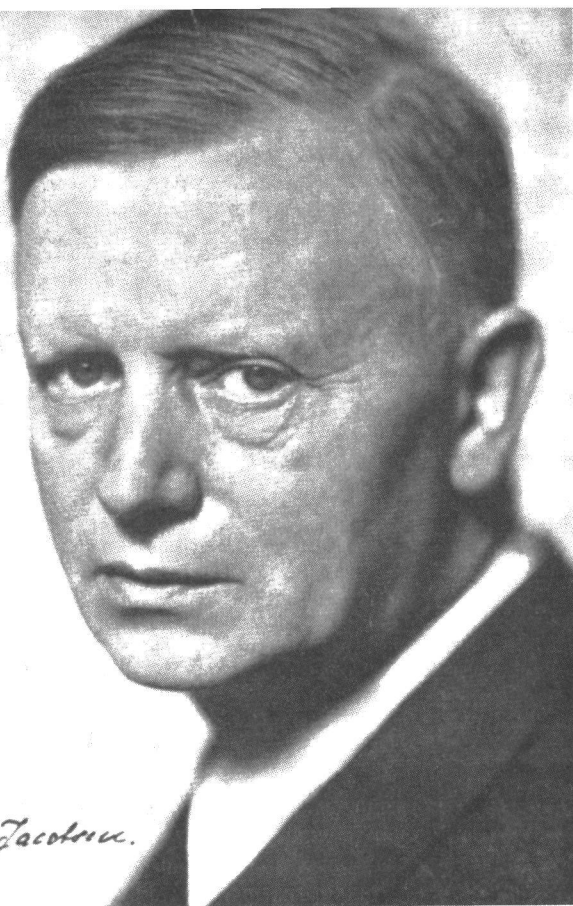
Yöllä Söfren ilmestyy kauhistuttavassa asussa Margareten makuukamariin. Valkoiseen kaapuun ja kirjan kantta muistuttavaan naamariin puettuna Söfren haluaa pelästyttää vanhan rouvan. Söfrenin kaapu on varustettu liikkuvilla kojeilla, joita Mari ohjaa rakastettunsa selän takaa. Kohtaus on säädyttömien vihjausten värittämä nukketeatteri. Söfrenin kummittelu, joka symbolisoi yritystä valloittaa takaisin menetetty maskuliinisuus, päättyy nolosti. Margarete huomaa papin toiveleitten pilkistelevän kaavun alta. Naurettuaan aikansa Söfrenille raivosunut papinleski tarttuu keppiin ja ajaa paljastunutta silmäkääntäjää ympäri pappilaa.

Viides näytös: Paljastus

Elokuvan viimeisen näytöksen alkaessa valaistus on muuttunut kirkaammaksi. Dreyerillä on tapana käyttää vaalennusta/tummennusta halutessaan osoittaa ajan kuluneen toisiaan seuraavien kohtauksen välillä. Griffith käyttää tarkoitukseen iriskehystystä, joka Rune Waldekrantzin mukaan on tarkoitettu jäljittelemään ihmisen silmän liikettä sen reagoidessa valoon.⁵⁵ Jännittävässä Victor Sjöströmin elokuvassa *He who gets slapped* (1924) käsittelevässä esseessään Örjan Roth-Lindberg on erityisesti korostanut Sjöströmin tapaa käyttää ylisävytystä, joka sekä sitoo otokset toisiinsa, että "luo merkityksiä ja poeettisuutta". Lisäksi ylisävytys "synnyttää illuusion, jossa muutoin näkyvä todellisuus - materian huomaamaton transsendenssi ja muistin liikkeet - muuttuu näkyväksi".⁵⁶ Dreyerin tapauksessa hallitseva liitántätapa - vaaleaksi tai tummaksi sävyttäminen - ei tehokeinona poikkea suurestikaan teatterin näytösten välisestä esiripun nousuista ja laskuista. Se viittaakin Dreyerin teatteriin suuntautuneeseen estetiikkaan.

Draama etenee kohti käännekohtaansa. Margare-

H. H. Jacobson.



Carl Th. Dreyer

ten mennessä yksin aitanvintille Söfren saa ajatuksen siirtää tikkaat pois:

Söfren tänkte, att nu kunde fru Margarete gärna stanna uppe på loftet en stund. Kanske han under tiden kunde få träffa Mari på tu man hand.

Kyse ei ole suoranaisestä murhayrityksestä, joksi David Bordwell ja Tom Milne ovat tikkaiden siirron tulkinneet⁵⁷. Söfrenin teosta kuitenkin seuraa, että aitan vintillä myöskin oleskeleva Mari alas pyrkiesään astuu tyhjiin ja loukkaantuu. Farssi muuttuu tragediaksi. Kyyhöttäessään tajuttoman Marin viressä Söfren katsoo syllisenä ylös Margareteen, joka juuri on laskeutumassa alas vintiltä. Söfren varoittaa Margaretea ja ensimmäisen kerran he lähestyvät toisiaan molemminpuolisen kunnioituksen tuntein. Kohtauksessa Dreyer yhdistää heidät toisiinsa katseiden saumalla.

Marin vakavaa tilaa korostetaan vahvoilla ovenpelikehystyksillä. Söfren kantaa Marin pappilaan. Häntä seuraa Margarete, joka ottaa välittömästi huolehtiakseen Marin hyvinvoinnista. Himmeässä otoksessa irsipimennys vangitsee Söfrenin lähikuvaan. Einar Rødin ilmeikkäät kasvot täyttyvät itse-syytelystä. Kuuluisaan dreyeriläiseen tapaan kasvot saavat esitettäväkseen inhimillisen draaman (vertailussa voidaan käyttää Clara Wieth Pontoppidanin esittämää Siriä "Pro Finlandia" -jaksossa elokuvassa *Blade af satans bog*).

Söfrenin kasvoista kamera siirtyy Margareten vierellä olevaan Mariin. Mari makaa Margareten vuoteessa ja kuva säteilee lämpöä ja hellyyttä. Painostava kehys murtuu, Mari nähdään katosvuoteen taidokkaasti kaiverrettujen päätyjen läpi, jotka pyöreillä muodoillaan sulkevat hänet sisäänsä. Margarete hoitaa häntä kauan ja hellästi ja lopulta myös Söfren saa luvan astua sisään. Nuorten rakastavien jälleen näkeminen liikuttaa Margaretea ja hänen kertoessaan tarinaansa kaikki kolme henkilöä on harmonisesti sijoitettu rikkoutuneeseen päätykehukseen:

Min förste man och jag hade varit trolovade i många år, när han sökte kallet här och fick veta, att han icke kunde få det med mindre han övertog företrädarens änka... Vi lade råd och vi gråto tillsammans. Vi visste, att änkan var skröplig och näppeligen kunde leva länge, så att det var ju en svår frestelse för oss... Ja, Gud förlåte oss... vi byggde hoppet om vår lycka på en annan människans död. Fem år måste vi vänta, men sedan blevo vi så lyckliga som två människor kunna vara. Trettio års lyckliga minnen äro knutna till dessa rum och dessa väggar, och på kyrkogården finnes en grav, som aldrig går ur mina tankar.

Margareten kertomuksen jälkeen Söfren ja Mari tunnustavat tehneensä samoin. Puolikuva Margaretesta näyttää vilpittömän ihmetyksen, jonka paljastus hänessä aiheuttaa. Toivuttuaan Margarete kuitenkin ilmaisee nopeasti säälinsä sanoessaan: "Lapsiraukat, lapsiraukat!"

Kaikki noituuteen ja taikuuteen viittaavat piirteet Margaretsessa ovat kuin poispyyhkäistyt. Söfrenin ja Marin vastoinkäymiset eivät olekaan - kuten Christensen, Nash, Milne ja Sylvie Pierre väittävät⁵⁸ - Margareten pahansuopaisuuden seurauksia, vaan Söfren, Mari ja Margarete ovat kaikki olosuhteiden orjia. Tässä yhteudessa Bordwellin "the impersonal cause" -päätely tuntuu mielekkäältä. Dreyerille ihminen on ihmisen itsensä luoman järjestyksen ja determinaation uhri.

Kertomuksen lähestyessä loppuaan sen sävy on surumielinen. Henkilöt elävät sopusointuista yhteiselämää pappilassa. Mari saa pian astua Margareten sijalle, minkä osoittaa naisten samanlainen tapa kävellä: Mari ontuu onnettomuuden, Margarete puolestaan korkean iän seurauksena.

Viimeiset päivänsä Margarete viettää ensimmäisen miehensä haudalla, mitä Dreyer kuvaa rauhallisin otoksin. Otokset ovat Tom Milnen mukaan herkimmät Dreyerin koskaan ottamat.⁵⁹ Margareten nähdään vähitellen, niinkuin katsojasta helposti tuntuu, jättävän jäähyväisiä tilalle ja sen eläimille. Margarete vetäytyy pappilaan etsiäkseen morsiuskruununsa. Hän tarkastelee morsiuskruunua hartaasti ja suutelee sitä. Seppelen pyöreästä muodosta voidaan aavistella Margareten elämän saavuttaneen loppunsa. Teksti vahvistaa olettamuksen: "En morgon saknas fru Margarete vid frukostbordet". Söfren ja Mari löytävät hänet vuoteesta. Margarete lepää

rauhallisesti kuvioitujen päätyjen suojassa. Jo aikaisemmassa yhteydessä todettiin avattujen kehysten assosioituvan lämpöön ja hellyyteen, jotka muuten tukehtuvat kuvaelman koviin ja symmetrisiin kehyksiin: kuolema on vapauttanut Margereten ihmisten maailman sorrosta. Pyhittämällä Söfrenin ja Marin onnen ja saamalla heiltä anteeksi Margarete vapautuu elämisen velvoitteesta. Margareten kuolemaa on vaikea olla yhdistämättä Hildur Carlbergin pian elokuvan kuvausten loppumisen jälkeen tapahtuneeseen kuolemaan. Kuten jo aikaisemmin kerroimme, monet arvostelijat panivat elokuvan ensiillan yhteydessä merkille tämän metapoettisen yhteyden. Syöpää sairastanut Carlberg oli tarinan mukaan luvannut Dreyerille elää kuvausten loppuun.⁶⁰

Etnologi Dreyer loistaa kuvatessaan Margareten hautajaisseremonioita. Kun arkkua siunauksen jälkeen viedään ulos, vainajan läheisin miespuolinen sukulainen kertoo vainajan hyvästii kodille. Arkun kantajat nostavat ja laskevat arkkua kolme kertaa; isä, poika ja pyhä henki todistavat vainajan luopumista kodista. Arkun jäljessä kulkevat sirottelevat pellavansiemeniä ja oven yäpuolelle naulataan hevosenkenkä. Näiden rituaalien tehtävänä on estää kuollutta palaamasta: vainaja ei voi palata kotiinsa ennenkuin hän on poiminut ylös jokaisen pellavansiemenen; rauta puolestaan on yhteydessä korkeampiin voimiin ja suojaa kotia pahoilta hengiltä.⁶¹

Arvokkaan tilaisuuden aikana Dreyer kohdistaa kameran kirkonkelloon, jonka hahmon kaikkিতietävä kertoja jälleen on ottanut:

Min röst jag höjer på klockors vis till alla herrars Herres pris
att Guds folk till kyrkan bjuda och till sist som gravsång ljuda.

Tarina sijoittuu kirkollisten seremonioiden väliin, minkä voi jälleen tulkita viittaavan painostukseen, jota kirkko tarinan henkilöihin kohdistaa.

Kun Mari ja Söfren jälleen liikkuvat kankaalla, Margarete elää jälleen huolimatta kaikista varotoimenpiteistä, ei kuitenkaan aaveena vaan Marin hahmossa. Margarete on irtautunut yhteiskunnallisten rakenteiden hirmuvallasta ja hänen osansa on annettu Marille. Tämä muutos tuodaan esille loppukohtauksessa, jossa Mari on puettu aivan papinlesken tavoin.

Viimeisessä otoksessa ristinmuotoinen irispienens kehystää uutta pappisparia, minkä jälkeen kuva tummenee (eikä jäädy kuten Martin Drouzy väittää⁶²). Risti on Margareten alistaneen patriarkaatin ja nuorten vastoinkäymisten symboli.

Söfrenin ja Marin sisäänsä sulkeva risti ja alun luonnonkuvaus ovat keskenään vahvasti ristiriidassa, kuten Martin Drouzy on huomauttanut⁶³. Vapaus ja luonnollisuus ovat vaihtuneet perinteen pakko-paitaan. Risti täyttää saman symbolisen tehtävän kuin elokuvan *Vredens dag* loppukohtauksen risti; tai kuten muutamassa esimerkissä Dreyerin tuotan-

non ulkopuolelta: John Waynen ulkopuolelle jättävä sulkeutuva ovi John Fordin elokuvassa *The Searchers* (1956), kuollutta Jean-Paul Belmondoo ympäröivät uteliaat ihmiset elokuvassa *A Bout de Souffle* (1959) tai Malcolm McDowellia piirittävä tanssiva ihmisjoukko Lindsay Andersonin elokuvassa *O Lucky Man!* (1973).

Loppusanat

Carl Theodor Dreyerin *Papinleski* edustaa erinomaisesti aikakautensa elokuvataiteen korkeaa tasoa. Usein häikäisevän hieno montaasi, kauniisti tyylytellyt tarkennukset ja Hildur Carlbergin näyttelijäsuoritus sijoittavat elokuvan ajan produktioiden eturiviin. Tämä luenta esitteli vain yhden näkökulman Dreyerin rikkaaseen ilmaisuun.

Kääntänyt: **Minna Tyrkkö**

Viitteet:

1. **David Bordwell**, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, Los Angeles, London 1981, s. 205.
2. Elokuvan *Blade af satans bog* ensi-ilta oli vasta 24.1.1921.
3. **Ebbe Neergaard**, "Laerling og mester". Teoksessa *50 aar i dansk film*, (toim.) **Svend Kragh-Jacobsen, Erik Balling & Ove Sevel**. København 1956, 64. **Martin Drouzyn** kirjoittajalle 6.11.1985 lähettämä kirje, joka koski arkistotilannetta.
4. Bordwell 1981, 207.
5. *ibid*, 15 -.
6. **Martin Drouzy**, *Carl Th. Dreyer født Nilsson*. København 1982, 67.
7. Neergaard 1956, 64.
8. Ebbe Neergardin mukaan Dreyer oli aktiivinen osapuoli. *ibid.*, 64.
9. *Paladsteaters Films Nyheder*, n:o 21, sesonki 1920-21.
10. **Martin Drouzy**, *Kildemateriale til en biografi om Carl Th. Dreyer*. København 1982, 66.
11. **Kristofer Janson**, *Middelalderlige Billeder*. København & Kristiania 1901.
12. Bordwell 1981, 207; **Bengt Idestam-Almquist**, "Från Körkarlen till Hets. En kritikers syn på SF:s produktion", teoksessa *Svensk Filmindustri tjugo fem år*. Stockholm 1944, 102.
13. *Papinlesken* ruotsalainen ohjelmalehtinen, s. 11.
14. *Svensk Filmografi*, osa 2, (toim.) **Leif Furhammer**. Stockholm 1982, 81.
15. *Papinlesken* ruotsalainen ohjelmalehtinen, 11.
16. Sensuurikortin kopio (n:o 25.163). Ruotsin Elokuvainstituutin arkisto.
17. Drouzy 1982, 71. Drouzyn mukaan Dreyeriä miellytti elokuvan esittäminen Kristianstadissa, joka sijaitti lähellä ohjaajan äidin kotipitäjää Grantingea.
18. Henkilötiedot haettu teoksista *Svenskt filmskådespeltarlexikon*, (toim.) **Sven G. Winquist & Torsten Jungstedt**. Stockholm 1973; **Marguerite Engberg**, *Dansk*

Stumfilm - De Store År. Vol 1 - 2. København 1977 sekä elokuvan ruotsalaisesta ohjelmalehtisestä.

19. **Ebbe Neergaard**, *Ebbe Neergaards bog om Dreyer i videreført og forøget udgave ved Beate Neergaard og Vibeke Steinthal.* København 1963, 31.

20. *Svensk Filmografi*, osa 2, 81.

21. Professori Rune Waldekrantz on kertonut kirjoittajalle, että **Greta Almroth** oli eräässä yhteydessä sanonut Waldekrantzille Dreyerin tuhonneen hänen näyttelijän uransa. *Papinlesken* kuvausten aikana Dreyer oli vaativuudellaan murtanut hänen itseluottamuksensa.

22. **Carl Th. Dreyer**, "Svensk film", *Dagbladet* 7.1.1920. Artikkelin julkaistu uudelleen teoksessa *Om Filmen*, København 1959.

23. Esimerkiksi nimimerkki -n, *Nya Dagligt Allehända*, 5.10.1920.

24. *Svensk Filmografi*, osa 2, 81.

25. Kaikki mainitut päivälehtiartvot 5.10.1920.

26. *Paladsteatrets Films Nyheder*, n:o 30, sesonki 1920-21. Lehdessä ei mainittu musiikkia, mutta maininta löytyy Tanskan elokuvamuseon Dreyer-kokoelman kappaleeseen liimatusta lapusta.

27. Neergaard 1963, 31

28. *ibid.*, 31.

29. **Peter Schepelern**, "Biograf-Problemer". Teoksessa *Sekvens: Filmvidenskabelig årbog.* København 1983, 135.

30. Dreyer itse on ilmeisesti hyväksynyt nimen "Mari". Tanskan elokuvamuseossa säilytettävässä käsikirjoituksessa Dreyer kirjoittaa "Mari". Löysimme kuitenkin arkistosta elokuvan esitystä varten tehdyn ohjelmalehtisen luonnoksen. Lehtisen kirjoittaja on oletettavasti pyytänyt itse ohjaajaa lukemaan luonnoksen, koska se on täynnä Dreyerin käsialalla tehtyjä oikaisuja. Tekstissä käytetään erisnimeä "Kari", jota myös Dreyer käyttää kommentaareissaan.

Keskustelimme ongelmasta Martin Drouzyn kanssa, joka kertoi, ettei koskaan ollut nähnyt käytettävän nimeä Mari ja ettei hän kyennyt ratkaisemaan arvoitusta. Pyyntöstämme Tanskan filmimuseon henkilökunta tiedusteli asiaa Dreyer-tuntija Ib Montylta, joka ei myöskään ollut huomannut ristiriitaa.

31. Hieno yleiskatsaus venäläisestä formalismista on **Kristin Thompson**, *From and Material in Ivan the Terrible.* University of Wisconsin, Madison 1977.

32. Bordwell 1981, 41.

33. **Stanley Cavell**, *Pursuits of happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage.* Cambridge, Massachusetts & London 1981.

34. Bordwell 1981, 34 - 36.

35. Tätä määritelmää on usein käytetty kuvaamaan John Fordin elokuvia. Katso esimerkiksi **Peter Wollen**, *Signs and Meaning in the Cinema.* London 1972.

36. Kuva tai osa kuvasta pimentyy kameran suljinta muistuttavan liikkeen tavoin.

37. Emme usko Dreyerin itsensä liittävän keinoihinsa tällaisia merkityksiä. Tämä tulkinta liittyy moderniin analysointiin. Meta- aspektia seuraavista Hitchcockin elokuvien tulkinnoista katso esimerkiksi **William Rothman**, *Hitchcock - The Murderous Gaze.* Cambridge, Massachusetts & London 1982.

38. **Rune Waldekrantz**, *Filmens Historia*, osa 1. Stockholm 1985, 287.

39. Elokuvanarratologian perusteoksia on **David Bordwell & Kristin Thompson**, *Film Art: An Introduction.* Reading, Menlo Park, London, Amsterdam, Don Mills & Sydney 1979.

40. Drouzy 1982, 68.

41. Kuvan kirkko on kuuluisa Maihaugenin Garmo-kirkko, joka on yksi Norjan vanhimpia kirkkoja, rakennettu osittain jo 1100-luvulla.

42. Drouzy 1982, 68; Jean Sémolué, *Dreyer.* Paris 1962, 25.

43. Sémolué 1962, 25.

44. Stephen Heathin suture-artikkeli teoksessa **Stephen Heath**, *Questions of Cinema.* London 1981.

45. Perusteellinen analyysi elokuvan suhteesta voyeurismin katso **Christian Metz**, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier.* London 1982.

46. *Papinlesken* tanskalainen ohjelmalehti:n.

47. Monet tutkijat ovat viittaneet dreyeriläiseen naisen kärsimys-tematiikkaan. Martin Drouzy väittää monografiassaan aiheen olevan Dreyerin oman elämän kokemusten tulosta. Ohjaajan äiti, ruotsalainen Josefina Nilsson, kuoli toisen aviottoman lapsen vuoksi tehtyyn epäonnistuneeseen aborttiin. Dreyer oli äidin kuollessa kaksivuotias.

48. Waldekrantz 1985, 134 -.

49. Tiedot *Papinlesken* ruotsalaisesta ohjelmalehtisestä.

50. Martin Drouzy tähdentää useissa kohdin Dreyerin keränneen materiaalia ja tehneen tarkkoja tutkimuksia ennen jokaista elokuvaansa.

51. Bordwell 1981, 33.

52. Janson 1901, 93.

53. **Otto Fenichel**, *The Psychoanalytic Theory of Neurosis.* London, Melbourne & Henley 1982, 79.

54. Dreyer ei ilmeisesti aikonut antaa "noitakoodille" mitään suurempaa sijaa elokuvassa. Viitteessä 30 mainitussa ohjelmaluonnoksessa sen kirjoittaja arvioi noituutta ja sen merkitystä Dreyerin myöhemmissä elokuvissa. Dreyer on ylliviivannut kyseiset rivit ja sivun reunassa ohjaaja kommentoi: "Dette forekommer mig vare en meget konstrueret hypotese."

55. Waldekrantz 1985, 287.

56. **Örjan Roth-Lindberg**, "Den bedrägliga bilden", *Chaplin* n:o 1/1985, 36.

57. Bordwell 1981, 38; **Tom Milne**, *The Cinema of Carl Dreyer.* London, New York 1971, 48.

58. **Theodor Christensen**, *Papinlesken ohjelmalehti.* København, 1953; **Mark Nash**, *Dreyer.* London 1977, 46; Milne 1971, 52; **Sylvie Pierre**, "La patrie alliance de dame Marguerite", *Cahiers de Cinéma*, n:o 207/1968, 67.

59. Milne 1971, 55.

60. Sémolué 1963, 28.

61. *Papinlesken* ruotsalainen ohjelmalehtinen.

62. Drouzy 1982, 71.

63. *ibid.*, 71.