

Sensationer från en bakgård

Jan Olssonin arkeologinen tutkimus Frans Lundbergista

Jan Olsson, dosentti ja elokuvatuutkija Lundista on kirjallaan *Sensationer från en bakgård* (Symposion 1989) täyttänyt joitakin mustia aukkoja ruotsalaisessa ja tanskalaisessa elokuvahistoriassa. Kirja käsittelee **Frans Lundbergin** uraa elokuvateatterinomistajana ja elokuvatuottajana Malmössä ja Kööpenhaminassa. Kirjan keskipisteessä ovat Lundbergin tuottamat elokuvat, jotka sijoittuvat alan historioitsijoiden usein välttämään ajanjaksoon. Varsinaisia filmografioita lukuunottamatta Frans Lundberg onkin ollut lähes tuntematon nimi alan kirjallisuudessa.

Syitä tähän on ollut monia: yksikään Lundbergin pitkiä elokuvista ei ole säilynyt; itse elokuvat ovat lähinnä symptomaattisesti mielenkiintoisia ("epäilyttäviä melodraamoja"); lisäksi tutkijat ovat olleet epävarmoja siitä, voiko Lundbergia pitää ruotsalaisena vai tanskalaisena, hän nimittäin omisti elokuvateattereita molemmin puolin Öresundia ja käytti enimmäkseen tanskalaisia näyttelijöitä. Toinen vaikuttava tekijä siihen, ettei "Lundbergoramaa" ole syntynyt, on Lundbergin elokuvien "väärä" ajoitus elokuvahistoriassa: vuosina 1910-12 elokuvia tehtiin enimmäkseen (ja peittelemättä) bisnesmielessä, ne olivat halpaa markkinahuvia. Lundberg myös lopetti elokuvien tekemisen juuri ennen Svensk Bionin läpimurtoa, **Victor Sjöströmiä** ja **Mauritz Stilleriä**. Juuri nämä nimethän ovat niitä monoliittejä, joista sittemmin tuli ruotsalaisen mykkäelokuvan tavaramerkit.

Frans Lundberg ei kuitenkaan ollut kuka tahansa. Elokuvateatterinomistajana hän kuuluu sekä Tanskassa että Ruotsissa todellisiin pioneereihin. Ensimmäisen teatterinsa hän hankki jo vuonna 1905 Kööpenhaminasta ja toisen vuonna 1908 Malmöstä. Vuosina 1911-12 hänestä tuli ruotsalaisen elokuvatuotannon johtava hahmo. Tuottajauransa aikana (1910-12) hän ehti tuottaa 24 kokoillan elokuvaa. Näistä suurin osa saavutti myös huomattavan kansainvälisen levityksen. Melkein kaikki elokuvat esitettiin Saksassa ja suuri osa myös Englannissa. Lisäksi Lundbergin elokuvia ostettiin mm. Ranskaan, Italiaan, Venäjälle ja jopa Yhdysvaltoihin. Voidaankin väittää, että Lundbergin aikakausi oli tavallaan ruotsalaisen "populaarielokuvan" varhainen "kultakausi".

Jan Olssonin kirja Frans Lundbergista kuuluu oikeastaan isompaan tutkimusprojektiin "förskin-grade bilder - studier i tidig svensk stumfilm", jonka juuret ulottuvat Bengt Idestam-Ahlqvistin ("Robin Hood") tutkimuksiin Sjöströmistä ja Stillieristä. Siir-

ryttäessä projektin kolmanteen vaiheeseen ja *Svensk filmografin* julkaisemiseen, Olsson alkoi yhdessä Gunnar Lundinin kanssa inventoida vanhoja elokuva-arvosteluja Lundin yliopiston kirjastossa. Tuosta paikasta muodostuikin pieni kultakaivos, sillä sieltä löytyi suuri joukko elokuvien sekundaarimateriaalia kuten elokuvajulisteita, ohjelmalehtisiä sekä muuta aineistoa, josta kenelläkään ei ollut aavistusta.

Käydessään läpi löydöksiään, Olsson huomasi ruotsalaisessa elokuvahistorian kartoituksessa joitakin olennaisia aukkoja kuten ensimmäiset äänielokuvat - ja Frans Lundberg. Tutkimus äänielokuvan alkuvaiheista johti teokseen *Från ljud till ljudfilm* (Proprius 1986), joka käsittelee ensimmäisiä ruotsalaisia fonografi-elokuvia ja niiden seuraajia, biofoni- ja kinetofoni-elokuvia. Toinen löytö puolestaan johti kirjaan *Sensationer från en bakgård*.

Olssonin molemmat teokset tarkentavat kuvaa ruotsalaisen mykkäelokuvan historiasta. Hänen mukaansa elokuvatuutkimus, jota historian osalta yleensä on harjoitettu, seuraa jonkinlaista "nurinkurista logiikkaa". Lähtökohtana on ollut se, mikä on ollut suurta ja siitä on sitten lähdetty ikään kuin taaksepäin, kohti pienempää. Olsson mainitsee Lundberg-kirjassaan, että joka luulee *Ingeborg Holmin* (Victor Sjöströmin läpimurtoelokuva vuodelta 1913) antavan oikean kuvan ruotsalaisesta elokuvasta vuonna 1913, on pahasti väärässä. Olsson ei kuitenkaan halua mennä niin pitkälle, että väittäisi Frans Lundbergin valinnan tutkimuksensa kohteeksi olleen tietoisesti poleeminen teko ja jo sinällään jonkinlainen tutkimuspoliittinen kannanotto. Kirjasta kuitenkin löytyy myös monia metodologisia alleviivauksia. Tutkija myöntää, että elokuvatuutkimus on ollut liiaksi kiinnostunut pelkistä tekijöistä, auteureista, jos kohta tähdentää myös, että ruotsalaiset elokuvatuutkijat ovat olleet asiasta tietoisia. Esimerkkinä hän viittaa **Charles Magnussonin** rooliin Sjöströmin ja Stillierin promoottorina.

Frans Lundberg on myös sikäli mielenkiintoinen kohde, että hän toimi elokuvatuottajana aikana, jolloin elokuva (esteettisessä ja kerronnallisessa mielessä) oli vasta lapsenkengessään. Sen sijaan tekijöillä oli kyllä tarkka kuva siitä, mitä yleisö tahtoi. Ajanjakso oli myös kuumeista ja vilkasta liiketoimintaa, moni pieni yrittäjä pärjäsi Lundbergin tavoin ainakin taloudellisesti hyvin. Melkein kaikki olivatkin suhteellisen epätietoisia siitä rakennemuutoksesta (!), joka vähitellen tapahtui: 1913 Kööpenhaminassa alkoi jo vallita kaaos, kun lukuisia uusia yhtiöitä oli perustettu vallinneen korkeasuhdanteen houkuttelemina. Niinpä vajaan vuoden kuluttua kaikki oli jo aivan toisin. Nordisk Films Kompagnin osakeanti näytti 60%:n voittoa vielä vuonna 1913, mutta jotta menestys olisi voinut jatkua, olisi pitänyt osata ennakoita nopeammin tuleva muutos, uuden taide-elokuvan ja amerikkalaisen elokuvan tunkeu-

tuminen markkinoille. Mutta kun tuotteet muuttuivat oli Lundberg jo vetäytynyt elokuva-alalta ja jättänyt nuo hämärät melodraamansa.

Olssonin tutkimus Frans Lundbergin elokuvista on yksi askel kohti vivahteikkaampaa elokuvahistoriaa ja siten jo sinänsä merkki kauan odotetusta konkreettisemmasta elokuvahistorian kirjoituksesta. Olsson ei sijoita Lundbergia ainoastaan "elokuvalliseen" yhteyteen, hän kartoittaa myös ajankohdan taloudellisia ja materiaalisia realiteetteja, Lundbergin muita kaappoja, elokuvateatterien omistamista yleensä, kiistoja sensuuriviranomaisten kanssa jne. Voidaan sanoa, että kirja edustaa kypsempää elokuvahistoriallista tutkimusta, jossa pohditaan myös sitä, miten yhtä ajanjaksoa ja siihen liittyvää "valtaelokuvaa" kartoitetaan.

Lundberg-kirja ei ole kovin lukija-ystävällinen: siihen on ahdettu paljon faktatietoa ja lähdekriittisiä viitteitä, mutta toisaalta kirja antaa tarkoin todistettua tietoa ja laajan kulttuurihistoriallisen selvityksen yhdestä ajanjaksosta. Olsson itse näkee tutkimuksensa lähdekirjana, dokumenttina epookista ja elokuvamiehestä, jonka elokuvat olivat kenties vain marginaalisesti kiinnostavia. Yksi kirjan mielenkiintoisimpia näkökulmia on se, miten laajempia johtopäätöksiä voidaan vetää turvautumalla pelkään toisenkäden aineistoon. Kirjassa tätä materiaalia on dokumentoitu erittäin ansiokkaasti runsaalla kuvituksella. Osittain tämä on pakon sanelema ratkaisu, koska yksikään elokuvista ei ole säilynyt. Niinpä elokuvista tehdyt huomiot ja niiden perustelut on täytynyt tukea yksittäisiin still-kuviin ja ohjelmalehtisiin sekä ilmoituksiin. Kun kuvitusta on vielä maustettu kuvilla julisteista, sopimusteksteistä, kirjeenvaihdosta jne., laajenee samalla lukijankin perspektiivi ja tutkimusaihe konkretisoituu jopa siinä määrin, että itse ensikäden aines eli Lundbergin elokuvat melkein unohtuvat kokonaan.

On itsestään selvää, että tällainen tutkimus vaatii monien arkistojen penkomista eikä ainoastaan elokuva-arkistojen, vaan myös muiden kuten kaupunki-, poliisi- ja sensuuriarkistojen. Olssonille sensuuriarkistot ovatkin olleet hyvin tärkeitä, koska elokuvien tekijät lähettivät usein itse selvityksiä elokuviensa tapahtumista tarkastamoille. Lisäksi sensorit kirjoittivat omia referaatteja yksittäisistä elokuvista. Sensuurikortit ja elokuvailmoitukset muodostavatkin Olssonin tärkeimmät lähteet elokuva-uonien ja -tapahtumien selvittämiseksi.

Olssonin mukaan on olemassa suuri joukko sekundaarimateriaalia, jonka elokuvantutkijan ja -historioitsijan ovat melkein täysin laiminlyöneet. Primaarimateriaali - elokuvat - on useimmiten katsottu niin paljon merkityksellisemmäksi, että muista lähteistä on tullut mielenkiinnostomia tai ainoastaan täydennysmateriaalia ja lisäyksiä. Mutta Lundbergin tapauksessa sekundaarimateriaali onkin muuttunut primaariksi ja suorastaan välttämättömäksi, koska tämän elokuvat ovat kadonneet. Toisaalta välttämä-

tömyys on johtanut uusiin oivalluksiin, jotka ovat avanneet uusia teitä. Olsson on mm. keksinyt oman, erinomaisen arkistotutkimusten metodin, josta hän on kehittänyt aforismin "den planerade slumpen", suunniteltu sattuma: "Arkistotutkimusta on oikeastaan halveksittu aivan liikaa; siihen liittyy luova dimensio, jota ei voi olla korostamatta. Kannattaa aina etsiä joka paikasta, ei ainoastaan alan arkistoista, vaan käydä läpi myös esimerkiksi verotietoja. Ideana on, että kiinnostamalla systemaattisesti joistakin lähteistä, esim. päivälehdistä ja sensuuriarkistoista - seuraa suunniteltua sattumaa. Päivälehdistä löytyy ainutlaatuista materiaalia kuten reportaseja elokuvien tekemisestä, ilmoituksia suunnitelluista kuvauksista, tietoja sopimuksista ym."

Olsson kertoo käyneensä systemaattisesti läpi mm. tanskalaisia ja ruotsalaisia sanomalehtiä sekä osaltaan myös kansainvälisiä elokuva-alan lehtiä. Käytännössä vaikein työ on ollut oikeiden nimien löytäminen ulkomaisista aikakauslehdistä; esimerkiksi elokuva *Röda hanen* on Englannissa saanut nimekseen *The Incendiary*. Tätä työtä ei suinkaan helpottanut, että englantilaisten johtavien elokuva-alan lehtien numerojulkaisut käsittivät noin sata sivua, tai että jotkut elokuva-arkistot eivät olleet erityisen yhteistyöhaluisia. Olsson pitää viimeksi mainittua ymmärrettävänä; "joku tulee kaukaisesta pohjolasta tutkiakseen jonkun ruotsalaisen elokuvia, joista kukaan ei tiedä mitään". Olsson laskee, että kirjan takana on noin 5 - 6 vuoden urakka, vaikka hänellä onkin ollut apulaisenaan Bo Berglund.

Frans Lundbergista ja hänen persoonastaan Olsson voi esittää enimmäkseen vain arvailuja. Lundberg oli elokuviensa tuottaja ja yksityinen rahoittaja, mutta hänellä oli tuskin merkittävämpää vaikutusta elokuvien tekoon. Hän oli Olssonin mukaan kuitenkin sikäli hyvä bisnesmies, että hän pystyi tunkeutumaan kansainvälisillekin markkinoille. Lisäksi hän ymmärsi palkata oikeat henkilöt ja tiesi milloin lopettaa. Ne henkilöt, jotka todennäköisesti vastasivat Lundberg-elokuvien todellisesta hahmosta, ovat kaikenkaltava käsikirjoittaja **Axel Breidahl**, keksijä ja valokuvaaja **Ernst Dittmer** sekä näyttelijättäret **Agnes Nycop-Christensen** ja **Ida Nielsen**. Nielsenistä tuli myöhemmin - Lundbergin vetäytyttyä elokuva-alalta - elokuvantekijä entisen Lundberg-elokuvien levittäjän **Roland Glombeckin** kumppanina.

Mutta Olsson ei halua redusoida Lundbergin roolia pelkästään tukkukauppiaksi tai rahoittajaksi. Lundberg oli elokuvateatterinomistajana edelläkävijä, ja tähän aikaanhan elokuva oli liian epäilyttävä asia, jotta joku olisi ollut kiinnostunut siitä ainoastaan taloudellisista syistä. Lisäksi Lundberg kävi läpi tuolle ajalle tyypillisen kehityksen - saman, jonka esimerkiksi Nordisk Film Kompagni oli läpikäynyt: aloitettiin elokuvateatterinomistajana ja siirryttiin sitten pikkuhiljaa tekemään omia elokuvia. Lund-

berg oli siis jo teatterinomistajana huomannut, mitä elokuva oli ja mitä se voisi olla. Kööpenhaminastahan kehittyi silloin yksi maailman keskeisimmistä elokuvametropoleista. Koska Lundbergilla oli suora näköyhteys Kööpenhaminan tapahtumiin, hän varmasti tiesi, mitä pitää tehdä.

Frans Lundbergin ensimmäinen elokuva *Värmländningarna* oli harmiton ruotsalainen kansannäytelmä, joka tehtiin amatöörinäyttelijöiden voimin. Hänen seuraava pitkä elokuvansa oli jotain aivan muuta, *Massösens offer*, kyseenalainen melodraama, jossa näytteli tanskalaisia ammattilaisia ja joka käsitteli nuoren ylioppilaan joutumista syntiseen elämään, huorien ja koronkiskurien kynsiin. Mutta kuten asiaan kuuluu, ylioppilaan pelastaa viime hetkessä hänen äitinsä, ”demimonden” valepukuun (!) pukeutuneena. *Värmländningarna*, jota Suomessa esitettiin ainutlaatuisena, vakavana ja kalliina ääniversiona, ei saavuttanut samaa taloudellista menestystä kuin sen pikantimpi seuraaja. Tästä syystä *Massösens offer* oli Lundbergille looginen valinta.

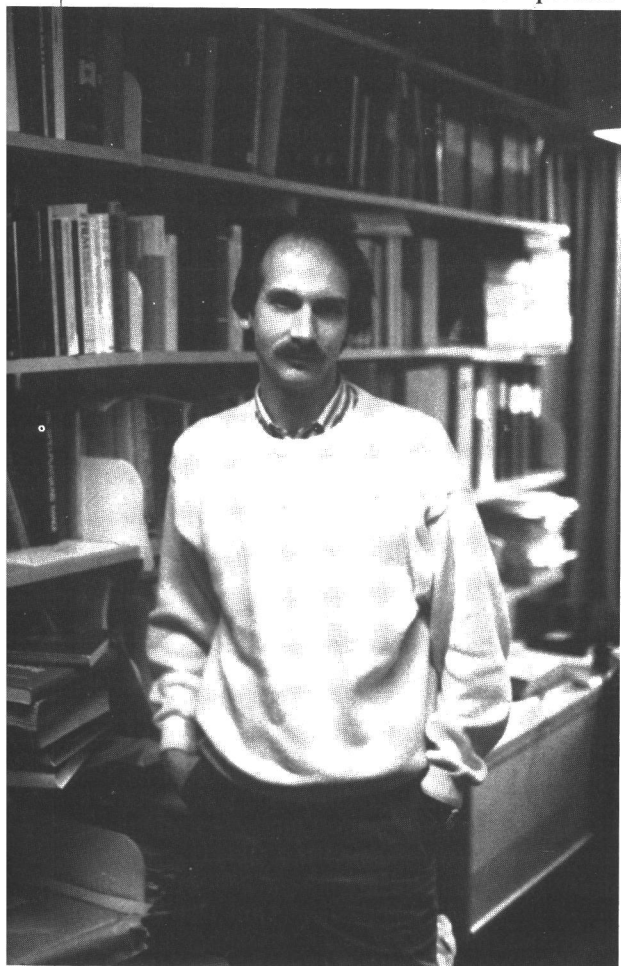
Ironisesti juuri tämän elokuvan Suomen poliisinsensuuri kielsi ja myöhemmin se kiellettiin kokonaan myös Ruotsissa maan sensuuriviraston alettua toimintansa 1.12.1911. Sensuuriviraston perusta-

minen merkitsi Lundbergin lähes totaalista vetäytymistä ruotsalaisilta markkinoilta ja sen seurauksena Saksasta ja osittain myös Englannista muodostui Lundbergin tärkeimmät markkinointialueet. Suurin osa hänen elokuvistaan joutui jonkinlaisen sensuurin kynsiin: enemmistöä niistä leikattiin - joitakin niin pahasti, että käytännössä niitä ei esitetty lainkaan Ruotsissa - lähes kaikki kiellettiin lapsilta ja neljä elokuvaa kiellettiin kokonaan. Esimerkiksi *Kärlekens offer* (1912) leikattiin 903 metristä 511 metriin. Olsson arveleekin, että elokuvagensuuri vaikutti merkittävästi Lundbergin tuottajaauran loppumiseen.

Frans Lundberg ei koskaan siirtynyt vaatimattomista melodraamoista taide-elokuviin. Askel, joka olisi ollut välttämätön uran jatkamisen kannalta ja askel, jonka kaikki pelastuneet yhtiöt ottivat, sillä vuonna 1913 kuvaan tulevat kunnianhimoiset ja arvokkaat elokuvat Osittain tämä muutos johtuu elokuvagensuurista; elokuvateollisuus alkaa tuolloin tietoisesti sijoittaa rahan porvarilliseen integroitumiseen - elokuvaahan kritisoitiin ankarasti ja sitä pidettiin nuorison viettelijänä. Koko tämä rakennemuutos ei näy yksinomaan elokuvissa vaan myös teattereiden arkkitehtuurissa. Nyt ruvetaan rakentamaan teatteripalatsia, jotka luovat arkkitehtoniset kehykset elokuvalle porvarilliseen ajatusmaailmaan tähtäävänä taiteena. Uutta yleisöä etsittiin tietoisesti ja haluttiin saavuttaa elokuvalla taiteellinen arvo.

Myös Victor Sjöström, joka edustaa nykyään elokuvahistoriassa puhtaasti ruotsalaista mykkää taide-elokuvaa, aloitti uransa tekemällä ”tanskalaisia” elokuvia, ja hänen ensimmäinen ohjaustyönsä *Trädgårdsmästaren* kohtasi saman kohtalon kuin monet Lundberg-elokuvat. Olsson panee merkille myös ruotsalaisen sensuurin silloisen ja nykyisen poleemisuuden: ”Seurattiin jonkinlaista ehkäisevää sensuuri-ideologiaa, ja sensorit tulivat usein kaikkein poleemisimmista piireistä.” Nykypäivän näkökulmasta on kiinnostavaa, että sensuuria perustettaessa sitä yritettiin legitimoida käyttämällä lääketieteellistä asiantuntemusta; psykiatrilla oli alusta pitäen paikka sensuurivirastossa.

Sensuuri sinänsä seurasi samoja periaatteita kuin nykyisinkin. Pelättiin, että ”väkivaltakohtaukset”, ”rikollisuus”, ”mielettömyys” ja ”aviorikokset” toimisivat malleina ja tulisivat hyväksytyiksi. Toisaalta taas Lundbergin aihevalinta takasi menestyksen kansainvälisillä markkinoilla, joilla Saksasta tuli tärkein. Elokuvat, joita esitettiin esimerkiksi Venäjällä ja USA:ssa, olivat kaikki berliiniläisen Roland Glombeckin levityksessä. Selitys tähän läheiseen yhteistyöhön Glombeckin kanssa ja menestymiseen Saksassa on Olssonin mukaan Saksan elokuvamarkkinoilla vallinnut tyhjiö. Saksan elokuvatuotanto ei ollut tarpeeksi suurta ja Berliinin



kaltainen kaupunki oli eurooppalainen metropoli, jossa oli lukuisia elokuvateattereita. Lisäksi tanskalainen elokuva oli muuttunut Euroopassa jo käsitteeksi. Viimeksi mainittua seikkaa Lundberg -luultavasti tiedostamattaan - saattoi käyttää hyväkseen, kunerittäin suosituilla ja uskaliaalla Asta Nielsenillä sattui olemaan sama sukunimi kuin Lundberg-elokuvien tähdellä, Ida Nielsenillä. Idaa mainostettiin ulkomailla usein Astan siskona - kenen aloittees-ta, se on epäselvää.

Viimeisten vuosikymmenien aikana on nähtävissä jonkinlainen mykkäelokuvan buumi. Olssonin mielestä tämän voi nähdä kuvastavan kypsempää elokuvahistoriallista tutkimusta: "Ensimmäiset elokuvahistorioitsijat olivat antioteoreettisia ja elokuva-teoreetikot 60-luvulta lähtien puolestaan antihistoriallisia. Mutta 70-luvun puolivälistä on muutosta tapahtunut." Osasyynä on varmasti elokuvanteorian ajautuminen jonkinlaiseen umpikujaan 70-luvulla, mutta Olssonin mielestä silloiset suuntaukset ovat antaneet myös runsaasti hyviä virikkeitä. Hänen mukaansa kasvavalle kiinnostukselle mykkäelokuvaan on hyvin konkreettinen selitys: on jännittävää seurata, miten taidemuoto syntyy ja kehittyy. Ja kuten Olsson lopuksi toteaa, erilaiset suuntaukset ovat sittemmin sulautuneet hedelmälliseksi synteesiksi:

Tänään elokuvahistorioitsijoiden keskuudessa vallitsee laajempi teorianäkökulma, samalla kun mielenkiinto itse käytäntöä kohtaan on herännyt. Sellaiset teoreetikot kuin David Bordwell ja Barry Salt ovat saaneet aikaan hyvin hedelmällisiä synteesiä teoriasta ja historiasta. Tämän kehityssuunnan ilmeisyys juuri Englannissa ja USA:ssa ei ainoastaan johdu siitä, että elokuvalla olisi suurempi "kulttuurillinen" arvo anglosaksisessa maailmassa; näissä maissa ylläpidetään myös hyvin läheisiä suhteita elokuva-arkistojen ja tutkijoiden välillä. Esimerkiksi USA:ssa on elokuva-arkistoja, jotka ovat suoraan sidoksissa suuriin yliopistoihin, ja yhteistyö arkistojen ja tutkijoiden välillä on tärkeä edellytys pätevälle elokuvantutkimukselle. Tutkijoiden rahojen ei tule viedä elokuvanäytöksillä. Tämän päivän elokuvantutkijan suurin ongelma onkin itse lähdemateriaali; ei voida vaatia jatkuvasti sellaista uhrautumista kuin tähän asti. Nyt tämä kaikki konkretisoi entistä selvemmin elokuvantutkimuksen jouduttua tavallaan väärälle aikakaudelle: enäähän ei rahaa oikein tahdo yliopistoille löytyä.

John Sundholm