

Sakari Toiviainen:

VALKOISET RUUSUT TUNTEMATTOMALTA NAISELTA eli naismelo suomalaisittain ja amerikkalaisittain

Valkoiset ruusut (1943) ja *Kirje tuntemattomalta naiselta* (1948) ovat ihanteellinen elokuvapari suomalaisen ja amerikkalaisen melodraaman vertailuun: niillä on yhteinen kirjallinen pohja, Stefan Zweigin vuonna 1924 ilmestynyt novelli ”Briefe einer Unbekannten”, ja elokuvamelodraaman häilyvän lajityypin piirissä ne ovat molemmat luokiteltavissa romanttisiksi melodraamoiksi ja 1940-luvun edustaviksi naiselokuviksi. Nämä yhtymäkohdat tarjoavat luonnollisen tilaisuuden paitsi sovitusten erojen ja yhtäläisyyksien kirjaamiseen, myös yleisluontoisempaan pohdintaan, miten kulttuurin konventiot tai ideologiset konstruktio, kuten esimerkiksi sukupuoliroolit, ilmenevät elokuvien kerroksissa.

Melodraamasta naiselokuvaan

Käsitteitä ”melodraama” ja ”melodramaattinen” käytetään keskustelussa ja kritiikissä lähes poikkeuksetta halventavassa mielessä. Toisin kuin esimerkiksi ”länkkäri”, melodraama kuuluu älymystöläiseen keskusteluun. Suomenkielessä se on sivistyssana, tietystä diskursissa konstruoitu käsite, jolla tarkoitetaan ihmisten toiminnan, tunteiden tai ristiriitojen liioittelua, emotionaalisten reaktioiden korostetun jyrkkää heilahtelua, juonen epäuskottavuutta ja kaavamaisuutta, johon liittyy ylitunteellisuutta, piittaamattomuutta niin sanotusta realismista ja hyvästä mausta. Vastakohtiksi asetuvat tällöin kohtuullisuus, rationaalisuus, hienovaraisuus, psykologinen ja dramaattinen realismi.

Asetelmassa näkyy valinta kahden esteettisen järjestelmän välillä, joista toinen koetaan toista kehittyneemmäksi ja hienostuneemmaksi. Kyseessä on kulttuurin

sisään rakennettu hierarkia, tietyn historiallisen kehityksen tulos, jossa melodraama-käsite on irtautunut alkuperästään. Elokuvamelodraaman yleisö (tai *Dallasin* ja *Dynastian* tv-yleisö) ei tietoisesti koe katsovan sa mitään ”melodraamaa”, vaan romantiikkaa ja päivänunia, jotakin kuvitteellista ja arjesta poikkeavaa, jonka he tietävät seipitteeksi mutta jonka he jollakin tasolla voivat kokea todeksi.

Jos melodraama on genre ja genre on eräänlainen sopimus tekijöiden ja yleisön välillä, dramaattis-temaattisten konventioiden järjestelmä tai institutionalisoitu konstellaatio, niin melodraama on yhteiskunnallisesti, historiallisesti ja ideologisesti määräytynyt ilmiö, tuottajien ja kuluttajien yhteinen rituaali ja ideologisen uusintamisen muoto.¹ Klassisen melodraama-tutkimuksen tekijä Peter Brooks näkee melodraaman historialliset juuret populaarina, radikaalisti demokraattisena muotona, joka pyrkii selkeyteen ja luettavuuteen.² Muita lajeja selvemmin melodraama murtaa tukahduttamisen mekanismin ja tuo pintaan ideologian, joka althusserilaisittain määriteltynä on alitajunnan ja kuvitteellisen aluetta: kuvitteellinen suhde sosiaalisten roolien ja todellisten olosuhteiden välillä.³

Yleisesti ottaen melodraama on lain ja järjestyksen, patriarkaatin ja monogamian puolella. Melodraaman subversiivisia, kapinallisia elementtejä on mahdollista jäljittää ohi sen merkitystason, jonka muodostaa ristiriidat havainnollistava ja jopa absurdiksi kärjistävä näkemys yhteiskunnasta, sen moraalista ja ideologiasta (kuten esimerkiksi **Douglas Sirkin** tai **Teuvo Tulion** elokuvissa). Thomas Elsaesserin mukaan melodraamassa on olennaista kokemuksen rytmi, joka on vas-

takkainen sen moraalisille ja älyllisille arvoille; melodraamaa voidaan lähestyä paremmin tilan ja musiikin kuin älyllisten ja kirjallisten kategorioiden kautta.⁴ Geoffrey Nowell-Smith on puolestaan kiinnittänyt huomiota siihen, miten käsikirjoituksen tukahdutetut puolet melodraamassa usein nousevat pintaan musiikin ja ohjauksen elementtien kautta, vastaavasti kuin hysteriassa tukahdutettuun ajatukseen sidottu energia palaa muuntuneena ruumiilliseksi oireeksi.⁵ Näin ajattelun päätös voi olla tekstuaalinen kapina, tai vaikkapa raiskaus, ja naisen halu Tania Modleskin mukaan subversiivinen elementti, joka taistelee saadakseen ilmaisen tekstin ruumiissa.⁶

Sekä *Valkoiset ruusut* että *Kirje tuntemattomalta naiselta* ovat liitettävissä niin sanottuun naiselokuvaan ("the woman's film"). Tämän kulta-aika oli 1940-luvulla siitä yksinkertaisesta syystä, että sodan aikana naiset muodostivat elokuvayleisön valtaosan. Naistähnten tarjonnan ja naisyleisön kysynnän mekanismi oli liikkeelle paneva voima monissa tuotantoprosesseissa. *Kirje tuntemattomalta naiselta* käynnistyi oman riippumattoman yhtiön (Rampart Productions) perustaneen tuottaja **William Dozierin** ja hänen näyttelijätär-vaimonsa **Joan Fontainen** aloitteesta: Dozieria oli vuosikausia kiinnostanut Zweigin novellin filmaaminen ja Joan Fontaine oli näytellyt samansukuista roolia elokuvassa *Varhaiskypsää rakkautta* (1943). Suunnitelman tuottajaksi aviopari kiinnitti ystävänsä **John Housemanin**, joka puolestaan suositteli käsikirjoittajaksi **Howard Kochia**, vanhaa työtoveriaan **Orson Wellesin** radioteatterin ajoilta. Koch taas ehdotti ohjaajaksi Hollywoodissa maanpaossa elävää **Max Ophulsia**, joka viimeisessä saksalaisessa elokuvassaan *Liebelei* (1933) oli käsitellyt vastaavaa rakkausteemaa Wienin miljöössä. Sekä Koch että Houseman olivat nähneet *Liebelein* ja onnistuivat myymään Ophulsin Dozierille.⁷

Valkoisten ruusujen voimakasikko oli niin ikään aviopari: ohjaaja-käsikirjoittaja-lavastaja **Hannu Leminen** ja hänen näyttelijätär-vaimonsa **Helena Kara**. Suomalainen Zweig-sovitus valmistui viisi vuotta aikaisemmin kuin amerikkalainen versio, sota-ajan tavarapulan ja kaikin puolin puutteellisten tuotanto-olojen vallitessa. Niin ikään lähdemerkintä, Zweigin novelli, jäi suomalaisen elokuvan tekijälistasta kirjaamatta: alkutekstit antavat ymmärtää kyseessä olevan **Eino Seisjoen** alkuperäiskäsikirjoituksen (Seisjoki on nimimerkki, jonka takana oli ohjaaja-käsikirjoittaja **Ilmari Unho**). Syitä menettelyyn ei ole vaikea ymmärtää: vuonna 1943 Suomi oli sodassa, liitossa natsi-Saksaan, missä juutalainen Zweig oli maanpakoon joutunut epähenkilö. Niinpä häntä ei ollut olemassa myöskään *Valkoisten ruusujen* alkuteksteissä, mikä lisäksi säästi elokuvaosuuksien maksamiselta, eikä Zweig ollut siinä asemassa, että olisi voinut perätä oikeuksiaan, sillä hän oli vuonna 1942 tehnyt kaksoisitsemurhan vaimonsa kans-

sa. Leminen on kertonut, että Zweigiin kyllä yritettiin ottaa yhteyttä Ruotsin kautta, mutta kun selvisi, että kirjailija oli kuollut eikä hänellä tiedetty olevan perillisiä, asia jätettiin sikseen.⁸

Valkoiset ruusut on suomalaisittain varsin ehjä ja onnistunut elokuva, tyylipuhdas romanttinen melodraama. Ymmärrettävästi se ei ole yhtä kuuluisa ja arvostettu kuin Max Ophulsin amerikkalainen elokuva, joka on tunnustettu klassikko ja josta on kirjoitettu hyvin paljon sekä Ophulsin tuotannon että genren kannalta. *Kirje tuntemattomalta naiselta* on nähty Ophulsin taiteen, Hollywoodin klassisen tyylin ja romanttisen melodraaman esimerkillisenä edustajana sekä tärkeänä naiselokuvana.⁹

Sovitusten linjat

Zweigin novelli on sananmukaisesti "Kirje tuntemattomalta naiselta", naisen pitkä kirje miehelle, kuuluisalle kirjailijalle, jota hän on rakastanut kouluikästään lähtien. Hän on tavannut miehen kolmessa elämänsä vaiheessa, synnyttänyt tämän lapsen, ja joka kerta mies on unohtanut hänet. Kun mies saa kirjeen, nainen on jo kuollut, mikä on kirjeen lähettämisen ehto. Novelli asettaa vastakkain naisen kaikkinielevän, romanttisen ja pyyteettömän rakkauden sekä miehen häilyvyyden, kaksijakoisen intohimon, joka suuntautuu vuorotellen työhön ja naiseen. Tämä ristiriita toimii kaikupohjana viiltävälle ironialle ja sukupuoliroolien illuusiottomalle läpivalaisulle. Nainen uhraa miehen vuoksi kaiken eikä mies edes muista häntä, puhumattakaan että mies olisi tietoinen naisen uhruksesta.

Elokuvasovitusten yleisistä linjavedoista voidaan ensiksi panna merkille, että suomalaisen version johtoaiheeksi ja jopa elokuvan nimeksi on valittu valkoiset ruusut, joita naisen on tapana lähettää miehelle tämän syntymäpäivänä, heidän ensimmäisen yhteisen yönsä muistoksi. Kukkamotiivi on mukana myös amerikkalaisessa elokuvassa, mutta vaimennettuna, yhtenä sivuteemana tai konnotaationa toisten joukossa. Suomalaisessa elokuvassa kukat saavat korostetun vertauskuvallisen merkityksen, johon sisältyy puhtaus ja rakkauden kukinta, kokemuksen ylevyys, romanttisen ihanteen pysyvyys ja muiston elävyys. Kukkin puuttuminen elokuvan nykyhetken syntymäpäivänä on merkki naisen kuolemasta, menetyksestä, poissaolosta, tyhjyydestä. Korvikkeeksi ja tunnonvaivojen lievikkeeksi mies lopussa kirjeen luettuaan pyytää palvelijaansa hankkimaan valkoisia ruusuja, mutta viimeinen kuva näyttää maljakon edelleen tyhjänä.

Molemmat elokuvaversiot noudattavat takaumarakennetta ja jakautuvat alkuteoksen löyhän mallin mukaisesti neljään pääjaksoon ja aikatasoon: nykyhetken sekä naispäähenkilön nuoruuteen, aikuisuuteen ja keski-ikään. Nämä tasot määrytyvät päähenkilöiden koh-

taamisten ja suhteen ratkaisevien vaiheiden mukaan. Ensimmäisessä takaumassa nainen on noin 15-vuotias koulutytty, joka rakastuu kaukaa ja parantumattomasti samassa porraskäytävässä asuvaan noin kymmenen vuotta vanhempaan taiteilijaan. Toisessa pääjaksossa nainen on aikuistunut ja hankkiutuu miehen tuttavuuteen. Hän kokee suhteen lyhyen täydyksen, jonka tuloksena on lapsi. Kolmannella kerralla, keski-ikäisenä, nainen sattumalta jälleen tapaa miehen ja menettää lopullisesti illuusionsa, koska mies ei edelleenkaan osoita mitään tunnistamisen merkkejä.

Yhteistä molemmille versioille on vielä, että ne täysin sivuuttavat Zweigin kertoman vaiheen naisen elämässä: lapsen syntymän jälkeen nainen ansaitsee elantonsa seurapiiritason herrasmiesten ylläpitämänä naisena, eräänlaisena hienostokurtisaanina, taatakseen poikansa tulevaisuuden ja kasvatuksen. Hollywoodin ja suomalaisen elokuvateollisuuden moraalikoodit eivät näytä eroavan toisistaan siinä, mitä sankaritar saa olla ja mitä ei: hän voi olla ”langennut nainen”, hän voi saada aviottoman lapsen, hän voi antautua miehelle suuren rakkauden mutta ei suuren eikä pienen rahamäärän vuoksi.

Valkoisissa ruusuissa nainen alkuteoksen mukaisesti pysyy naimattomana, kun taas amerikkalaisessa versiossa yksinäisen äitiyden vaihe pyritään sivuuttamaan mahdollisimman nopeasti ja nainen järjestetään avioliittoon korkea-arvoisen ja kunniallisen virkamiehen kanssa. Ratkaisu toki myös motivoi elokuvan ophulslaisen loppuhuipennuksen, kaksintaistelun, joka niin ikään on poikkeama Zweigin novellista. Robin Wood on luetteloinut parikymmentä Ophulsin keskeistä, toistuvaa motiivia ja nimennyt kaksintaistelun yhdeksi niistä (se esiintyy draaman kliimaksina myös elokuvissa *Liebelei* ja *Madame de...*). Kaksintaistelu merkitsee Woodin mukaan pistettä, jossa elämä ja teatteri, todellisuus ja illuusio kohtalokkaalla tavalla osuvat yhteen.¹⁰

Sanojen tuolla puolen

Kiinnostava muutos amerikkalaisessa sovituksessa on, että Zweigin kirjailijasta on tehty muusikko ja hänen miespalvelijastaan mykkä. Musiikkihistorioitsija Robert P. Morganin lailla voidaan ajatella musiikin muodostavan loputtoman variaation salaisia kieliä, jotka pystyvät tunkeutumaan ”todellisuuden olemukseen ja siten ilmaisemaan asioita, jotka ovat tavallisen kielen ulottumattomissa”.¹¹ Peter Brooks on tähdentänyt, miten musiikki modernissa melodraamassa esittää samanlaista osaa, joka on vastakkainen perinteiselle kielelle ja siksi läheistä sukua mykkyydelle: ”Emotionaalinen draama merkitsee musiikin desemantisoitua kieltä, sen tapaa loihita esiin ‘sanoinkuvaamaton’, sen säveliä ja äänialoja. Tyyliä, temaattista strukturointia sekä sävelen, rytmin ja äänen modulaatioita - musiikin

kuvioita metaforisessa mielessä - käytetään lataamaan juoneen jotakin sellaista luoksepääsemätöntä ja väistämättömyyttä, joka esimodernissa kirjallisuudessa juontui myytin perustalta.”¹²

Tässä yhteydessä on syytä muistaa melodraama-käsitteen alkuperä: melodraama muodostuu sanoista draama + melos eli musiikki. Tässä alkuperäisessä ja kirjallimellisessa merkityksessään melodraama on dramaattinen kertomus, jossa musiikkisäestys korostaa emotionaalisia efektejä. Parin viime vuosisadan kuluessa käsitteen merkitys on kuitenkin ratkaisevasti siirtynyt: vain melodraaman italialainen muoto eli ooppera on pystynyt säilyttämään yhteyden käsitteen alkuperään ja samalla välttynyt kulttuuriarvostuksen laskulta. Muualla melodraama on menettänyt asemansa tragedialle ja realismille, jotka ovat tämän vuosisadan korkeakulttuurin ja esteettisten järjestelmien tukipilareita. Teatterissa melodraama alettiin kokea tragedian halpa-arvoisena tai epäonnistuneena muotona; kirjallisuudessa se nähtiin tason laskuna realistisen romaanin vakavuuden ja kypsyyden rinnalla.¹³

Elokuvamelodraama pystyy solmimaan uudelleen tämän kadonneen yhteyden, kuten *Kirje tuntemattomalta naiselta* tekee rakentaessaan musiikin dramaturgisen ja temaattisen funktion: nuoren tytön romanttinen ihastus näyttää kumpuavan suoraan musiikista, miehen soittoharjoituksista, ja loppuun saakka musiikki edustaa naiselle koko hänen sanoinkuvaamattoman rakkautensa valtakuntaa, joka jatkuu hänen musikaalisesti lahjakkaassa pojassaan.

Musiikilla on sijansa myös *Valkoisissa ruusuissa*: heti nuoruuden takaumassa, kirjailijan tupaantuliaisissa, joita rakastunut tyttö seuraa postiluukun läpi, kuullaan johtosävelmä, joka toistuu aina päähenkilöiden kohtaamisissa ja kasvaa naisen mielessä hänen tunteensa merkiksi. Mies ei pysty sitä tunnistamaan, vaikka hän mainitussa varhaisessa kohtauksessa sanoo sävelmää pianolla soittavalle naiselle: ”Musiikki on aina ollut minulle puoli elämää. Sellainen nainen, joka ei osaa soittaa, on minulle kuin kukka ilman tuoksua, aurinko ilman lämpöä.” Miehen puolelta tämä on vain imartelua ja viettelyä, mutta oven takana kuunteleva tyttö ottaa sen tosissaan ja ryhtyy äitinsä ihmetykseksi harjoittelemaan uudelleen pianonsoittoa. Sittemmin hänen poikansa tuntee vastustamatonta vetoa vanhaan soittorasiaan ja saa sen lahjaksi juuri ennen kuolemaansa. Näin myös *Valkoisten ruusujen* sankarittarelle näyttää musiikissa tihentyvän sanoinkuvaamattoman tunteen substanssi.

Mykkyydelle Brooks suo oman erikoisaseman melodraaman piirissä. Hänen mukaansa on ajateltavissa, että draaman eri lajeilla on vastaavuutensa aistivajavuuk-sien puolella. Tragediaan liittyy sokeus, sillä tragedia käsittelee näkemyksen oivallusta ja kirkastusta; kome-

dia on kuurouden aluetta, johon kuuluvat kommunikation ongelmat, väärinkäsitykset ja niiden seuraukset; mykkyys puolestaan liittyy melodraamaan, sillä siinä on kysymys ilmaisusta, ilmi saattamisesta. Ophulsin elokuvan mykkä palvelijahahmo vastaa tragedian sokeaa tietäjää, sillä päinvastoin kuin isäntänsä hän pystyy tunnistamaan ja nimeämään naispäähenkilön.¹⁴

Viiden minuutin tekstit

Näiden yleislinjausten jälkeen keskityn kummankin elokuvan alkuun: noin viiteen ensimmäiseen minuuttiin, alkuteksteistä ensimmäiseen takaumaan. Elokuvien alut ovat yleensä havainnollisia ja paljastavia henkilöiden, teemojen ja kerronnan strategioiden analyysoikeita.

Amerikkalaisen elokuvan alkutekstien taustana nähdään piirroskuva kaupungista, jonka hahmo viittaa Eurooppaan ja menneisyyteen, kuten viimeinen teksti lopulta vahvistaa ja täsmentää: “Wien vuoden 1900 tienoilla”. Suomalaisen elokuvan alkutekstit ovat vanhaikaista fraktuuratyyppejä, joka niin ikään viittaa menneisyyteen. Tekstit etenevät kääntyvinä kirjanlehtinä,

mikä luo miellelyhtymän kirjallisuuteen. Aikaa ja paikkaa ei täsmennetä, mutta ensimmäisten kuvien junasta, ihmisten vaatteista ja lehtipojan huudosta voidaan päätellä, että kyseessä on viime vuosisadan loppu tai tämän vuosisadan alku Suomessa, ilmeisesti Helsingissä, mutta ei kuitenkaan välttämättä sillä studioon lavastettu asemahalli ei ole minkään tietyn aseman näköinen.

Klassisen kerronnan mukaisesti molemmat elokuvat alkavat yleiskuvilla miljööstä: toisessa juna saapuu asemalle, toisessa umpivaunut ajavat pitkin katua. Värittömästi seuraa miespäähenkilöiden esittely. Suomalaisessa elokuvassa **Tauno Palo** rajataan junanvaunun portailla kokokuvaan. Hänen asemansa on toki tässä vaiheessa selvä jo tähtikuvan perusteella, mutta sitä korostetaan vielä sillä, että lehtimiehet kerääntyvät hänen ympärilleen ja asemahalliin päästyään hän alkaa puhua sankarin arvovaltaisella äänellä. Amerikkalaisessa elokuvassa miespäähenkilön esittely ja rajausta tapahtuvat kompleksisemmin ja taidokkaammin. Aluksi kamera on vetäytynyt pysähtyneiden vaunujen sivuikkunan taakse ja henkilöt ovat istuimillaan miltei näkymättömissä. Kuulemme vuorosanoja, joiden puhuttelun kohteen näemme vasta, kun hän astuu ulos vaunuista ja



Max Ophuls: Letter From an Unknown Woman

kääntyy kameraan päin. Samalla kamera ajaa eteenpäin ja rajaa kuva-alan taustalta puolikuvaan miehen, joka on tunnistettavissa **Louis Jourdaniksi**, elokuvan miestähdeksi. Miespäähenkilön tunnistuksen määrää molemmissa elokuvissa ennalta olemassa oleva tähtikuva, jota vahvistaa suomalaisessa elokuvassa sankarin rajuus kokokuvaan ja amerikkalaisessa kamera-ajon puolikuvaan.

Sekä Hollywoodin että Suomen Filmiteollisuuden kerrottavat noudattavat tähtikultin ja taloudellisuuden periaatteita. Kummassakin elokuvassa korostuu henkilökeskeisyys - tarve siirtyä mahdollisimman nopeasti miljööstä ihmiseen, joukosta yksilöön, yleisestä yksityiseen - ja halu käyttää tähteä tämän kiinnityksen välikappaleena. Taloudelliseen kerrontaan kuuluu siirtymien nopeus ja mahdollisimman suuren informaation antaminen mahdollisimman lyhyessä ajassa. Niinpä jo avausmiljööt tavallaan luonnehtivat miespäähenkilöitä ja rakentavat heidän muotokuvaansa. Suomalaisessa elokuvassa juna ja asema kertovat välittömästi matkasta, matkustamisesta, liikkuvasta elämäntavasta, joka yhdistetään miespäähenkilöön. Ei tarvita paljoa, että nämä liikkeellöön määreet saavat sananparren pätevyyden ("mies on luotu liikkuvaksi") ja laajenevat käsittämään myös luonteen häilyvyyden, ja tässä tapauksessa myös taiteilijan alituisen levottomuuden ja uuden etsimisen. Asemamiljööseen ei *Valkoisissa ruusuissa* enää palata, mutta teema on läsnä miehen alituisina matkoina, poissaoloina naisen luota.

Kirje tuntemattomalta naiselta ei ala asemalta, mutta siinä on kolme keskeistä asemakohtausta, lähdön ja menetyksen tuokiota, joihin palataan. Elokuva alkaa vaunuista, jotka ajavat autioilla kaduilla pimeänä ja sateisena yönä. Vaunut saattavat viitata liikkuvuuteen ja matkantekoon ja niistä avautuviin merkityksiin siinä missä suomalaisen elokuvan junakin. Yhtä hyvin tämän avauskuvan painopiste on kuitenkin muualla: kadun, pimeyden ja sateen luomassa ilmapiiressä. Sateen ja yön kuvastolla on tietyissä lajityypeissä, kuten mustassa elokuvassa tai juuri melodraamassa, vakiintuneet merkityksensä, ne ovat tyylipiirteitä jotka ovat saaneet lähestulkoon koodin aseman. Sateen ja yön kuvastot välittävät uhkaa ja kohtalokasta tunnelmaa. Ne viittaavat ihmisen ja yhteiskunnan yöpuoleen, piilotajuntaan. Sade on alakuloisuuden ja ahdistuksen yleispätevä ja poikkitaiteellinen metafora. Katu voidaan nähdä vastaavana päähenkilön tilallisena määreenä kuin asema suomalaisessa elokuvassa: se on monisuuntainen, satuman hallitsema tila, miehen harhailun luonteenomainen tyyssija. Virginia Wright Wexman on artikkelissaan Ophulsin elokuvasta käyttänyt Mihail Bahtinin käsitettä *kronotooppi* tällaisten tilallisten paradigmojen määrittelyyn. Bahtinin mukaan kronotoopit ovat "romaanin perustavanlaatuisia kerrontatapahtumia organisoivia keskuksia. Kronotooppi on paikka, jossa kerronnan solmut sidotaan ja avataan." Ophulsin elo-

kuvan miespäähenkilö liitetään alusta pitäen kadun kronotooppiin, ja kadulla tapahtuvat myös hänen myöhemmät ratkaisevat kohtaamisensa naisen kanssa.¹⁵

Verrattuna suomalaisen elokuvan alun mutkattoman näköiseen päivämaailmaan, jossa kaikki on näkyvissä ja julkista lehdistön (julkisen sanan) läsnäoloa myöten, amerikkalaisen elokuvan alku on sananmukaisesti toisesta maailmasta. Se on ikään kuin raskaana salaisuuksista, salatuista merkityksistä, nykyajan ihmisen rikkinäisyydestä ja uuden vuosisadan painosta. On tuskin mikään sattuma, että elokuva on sijoitettu juuri vuosisadan vaihteen Wieniin. Ophuls palasi tuotannossaan jatkuvasti tähän miljööseen, jota hän kernaasti kuvasi samalla kertaa romantisoiden ja tyyliellen, ironisesti ja illuusiottomasti. Lisäksi sillä on erityisasema myös historialliselta kannalta. George Steinerin mukaan vuosisadan vaihteen Wien on "modernin sensibilibiteettimme ensimmäinen tuottaja", maailma jossa menneisyys ja tulevaisuus jo kohtaavat: arkkitehtuurin ja musiikin rikas traditio saa Wienissä rinnalleen uuden kulttuurimiljöön, joka puhuu tämän vuosisadan kieltä ja sisältää sellaisia hahmoja kuin Freud, Schönberg ja Wittgenstein.¹⁶

Yhteistä molempien elokuvien avauksille on tiiviys ja selkeys, jolla ne käyttävät klassista kerrontamallia. Ne pystyvät viidessä minuutissa sekä esittelemään miljöön ja toisen päähenkilön että lataamaan asetelman hyvin monisyisin konnotaatioin. *Valkoisten ruusujen* alussa saamme välittömästi tietää, että päähenkilö on merkkipäiväänsä viettävä kuuluisa kirjailija, jonka pääasiallinen mielenkiinto näyttää kirjallisuuden ohella kohdistuvan naiseen. Samalla meille kerrotaan, että hänellä on ollut tapana saada valkoisia ruusuja syntymäpäivänään. Tällä kertaa hän ei ole kuitenkaan niitä saanut, mikä synnyttää arvoituksen, joka vaatii ratkaisua ja jonka ratkaisussa katsojan odotukset suunnataan uuteen ja yllättävään tekijään, kirjeeseen. Vastaavasti *Kirje tuntemattomalle naiselle* -elokuvan miespäähenkilö esittäytyy heti ensimmäisissä vuorosanoissa parantumattomana naissankarina, jolla on yön juhinnan jälkeen aamulla edessään kaksintaistelu. Hänen heikko luonteensa tulee selväksi, kun hän ilmoittaa palvelijalleen pakenevansa. Kirje keskeyttää valmistautumisen ja kiinnittää katsojan odotukset keskeiseen jännitteeseen. Molempien elokuvien kerronnan yleislinja noudattaa selkeästi klassista mitä-tapahtuu-seuraavaksi -mallia, joka tukeutuu katsojan uteliaisuuden tyydyttämiseen ja informaation taloudelliseen annosteluun.

Edelleen voidaan panna merkille joitakin tyyllisiä eroja elokuvien välillä. *Valkoisten ruusujen* otokset ovat staattisia, varsin latteasti valaistuja, ja ne pysyttelevät enimmäkseen yleiskuvissa ennen keskittymistä kirjeeseen. Amerikkalaisessa elokuvassa käytetään kameranliikkeitä ja kamera-ajoja (Ophulsin tyylin luonteenomaisia piirteitä), kuvakokojen yhdistelmiä, epä-



Hannu Leminen: Valkoiset ruusut
Kuva: Suomen Elokuva-arkisto

tavallisia rajoituksia, valon ja varjon kontrasteja, tummuuden sävyasteikkoa. Asema- ja katumiljööt ovat molemmat ilmiselvästi studioon lavastettuja, puhumattakaan sisätiloista, eikä ole niinkään yllättävää, että niiden toteutus on amerikkalaisessa elokuvassa sekä vivahteikkaampi ("uskottavampi") että tyyliteltympi. Suomalaisissa puitteissa Leminen oli erinomainen lavastaja (hän aloitti elokuvauransa tällä tehtävällä ja lavasti myös useimmat ohjaamansa elokuvat), mutta Hollywoodin ja Suomen elokuvateollisuuden resursseissa oli toki eroja, kuten myös elokuvakerronnan kehittyneisyydessä. Siitä lähtien kun amerikkalaisen elokuvan kamera ajaa kohti miespäähenkilöä, seuraa tämän kävelyä kadulla ja panoroi alituisesti sisäkohtauksissa, Ophuls saa maailmansa ikään kuin virtaamaan ja onnistuu pitämään sen alituisen liikkeen ja muutoksen tilassa, joka on modernismin tunnusmerkki. Tähän rinnastuu suomalaisen elokuvan suhteellisen jähmeä klassismi.

Naisen ääni, ja miehen

Havainnollista on rinnastaa ne tuokiot ja kerronnan strategiat, joiden kautta elokuvat siirtyvät ensimmäiseen takaumaan. Suomalaisessa elokuvassa mies käsittelee aluksi väärin saamansa lähetyksen luonteen ja suhtautuu siihen halveksivasti: "On mautonta antaa kirjailijalle kirja syntymäpäivälahjaksi". Hän lukee kirjeen ensimmäiset lauseet alentuvasti, niiden amatöörimäisyyttä ja mahtipontisuutta korostaen, itsetietoisesta mestarin (ja miehisestä sankarin) ylemmydentuntoisella

äänellä, kunnes hän huomaamattaan uppoutuu tekstiin ja jatkaa lukemista hyvin tarkkaavaisesti, normaalilla äänensävyllä. Samalla kerronta siirtyy menneisyyteen, lähikuvaan työstä, tai oikeastaan tämän silmistä kirjan yläpuolelle; tyttö lukee vuorostaan miehen teosta "Elämä on rakkaus". Näemme kappaleen kirjan tekstiä, jossa vanhus muistelee nuoruutensa intohimoja - rinnakkainen tapahtuma sille, mihin 50-vuotias kirjailija kirjettä lukiessaan on joutumassa. Nainen saa äänen vasta lukiessaan kirjan alas ja huokaistessaan: "Ilman rakkautta ei ole elämää."

Amerikkalaisessa elokuvassa näemme ensin kirjeen tekstin ensimmäiset lauseet. Samalla naisen ääni alkaa lukea kirjettä, kuva käy epätarkaksi ja siirtyy menneisyyteen, naisen nuoruuteen. Ero on siinä, että suomalaisessa elokuvassa siirtymää hallitsevat miehen ääni ja miehen teksti. Naisen paikka ja ääni jäävät kerronnassa alistettuun asemaan. Ja kun suomalaisen elokuvan nainen ryhtyy puhumaan, hän tekee sen yksiselitteisesti juuri lukemansa miehen tekstin ehdoilla, toistona tai suorana johtopäätöksensä lukemastaan. Ja tästä yhdestä lauseesta määräytyy, määrätään naisen elämän suunta: ennen kuin hän on edes tavannut miestä, hän rakastuu itse rakkauteen miehen tekstin perusteella. Kun mies ei tietenkään pysty täyttämään tekstinsä herättämiä odotuksia, naiselle jää yhä tarrautuminen romanttisen rakkauden myytiin, jonka patriarkaalinen järjestys on luonut kanavoidakseen naisen ylimääräisen energian turvallisiin uomiin, sillä rakkaustarina sisältää aina mahdollisuuden myös naisen todellisten halujen il-

mituloon. Jos mies poistaa häiritsevän tekijän unohtamalla, nainen siirtää tukahdutetun emotion romanttisen myytin oireeksi. Tukahdutettu aines palaa pintaan muodossa tai toisessa (kirjeet, ruusut, musiikki, muisto), eikä sen sisältämille ristiriidoille anneta näissä elokuvissa muuta ratkaisua kuin naisen kuolema, joka on koettavissa rangaistuksena siitä, että nainen on ylittänyt vaarallisia rajoja.

Takaumien luonne on molemmissa elokuvissa ambivalentti. Myös suomalainen elokuva siirtyy ennen pitkää käyttämään naisen kertojanääntä, mikä ei sinänsä vielä takaa, että kyseessä olisi naisnäkökulma, että naisen subjektiviteetti olisi löytänyt paikkansa kerronnassa. Kirjallisessa ja verbaalisessa ilmaisussa sisäinen monologi ja yksikön ensimmäisen persoonan käyttö pysyvät varsin selkeästi erottamaan subjektiviisen ja objektiivisen, sisäisen ja ulkoisen. Elokuvailmaisussa rajanveto on hankalampaa, koska ensimmäistä persoonaa ei ole; subjektiviisuuden esittäminen on liukumassa kaiken aikaa objektiiviseksi, neutraaliksi ja ambivalentiksi kerronnaksi. Näin tapahtuu molemmissa elokuvissa sillä hetkellä, kun kirjeen subjektiviinen kerrota puhkeaa kuviksi. Näemme naispäähenkilöt ulkoapäin, objektiivisen diegesiksen osina. Minämuotoinen sisäinen puhe voidaan siis nähdä vain subjektiviisuuden osoittimena, jonka autenttisuus on kyseenalaistettavissa pelkästään sillä, että molemmissa tapauksissa tiedämme puheen miehen kirjoittamaksi. Naisen näkökulma ja subjektiviisuus jäävät sisäisiksi, näkymättömiksi mahdollisuuksiksi, joihin sisäisellä puheella on toki etuoikeutettu pääsy. Joka tapauksessa naisen subjektius tekstissä jää auki, kuten muidenkin kertojien paikka: kerronta etenee häilyvällä kuvitteellisella tasolla, nimettömänä koneistona, jossa takauksia ei voida yhdistää myöskään miehen subjektiviisuuteen ja näkökulmaan, sillä tarinassa hänellä ei pitäisi olla naisesta minkäänlaista muistikuvaa.

Imaginaarinen identifikaatio

Tässä kohtaa nousee esiin kysymys identifikaatiosta käsitteen laajassa ja monessa mielessä, joita ovat tunnistaminen, samastuminen, henkilöllisyys, minuus (identiteetti). Mies on tuntenut naisen kolmessa elämänvaiheessa ja unohtanut hänet joka kerta. Miehellä nainen on tyhjä tila, jota suomalaisessa elokuvassa symboloi tyhjä kukkamaljakko. Tälle tyhjälle tilalle ei lopussakaan ole muita tunnusmerkkejä, muuta identifikaatiota, kuin valkoiset ruusut. Myöskään amerikkalaisessa elokuvassa katsojalle ei jää mitään varmuutta siitä, että mies olisi muistanut ja tunnistanut kirjeen naisen, vaikka mies lopussa onkin saavinaan kiinni mielikuvasta. Astuessaan vaunuihin hän kääntää katseensa portinpieleen, jossa hetken ajan näkyy kaksoiskopiointina kuva naispäähenkilöstä koulutyttöä.

Ongelma asettuu siis seuraavasti: miten nainen tunnis-

tetaan ja miten nainen tunnistaa itsensä? Jos mies ei tunnista naista, niin miten nainen tunnistaa itsensä? Onko häntä olemassakaan miehen tunnistuksen ulkopuolella? Mikä on naisen identiteetti ja miten naiskatsoja rakentaa identifikaation elokuvatekstin naiseen? Mikä on naisen paikka tekstissä ja katsojana?

Kyseessä on moninkertainen kuvitteellinen rakennelma: molempien elokuvien nainen on miesten keksimä ja kehittelemä fiktio, joka on pantu puhumaan miesten tekstiä kuoleman rajan takaa, unohtettuna, moninkertaisesti poissaolevana, ja joka on herätetty kuviksi ja ääniksi eräissä kuvitteellisissa elämänvaiheissa. Kohdistukseltaan ja subjektiviteetiltaan häilyvät takauksat ja sisäiset puheet eivät pysty kiinnittämään identifikaatiota, joka sekoin on perusluonteeltaan kuvitteellinen ilmiö, mutta ne eivät myöskään sulje pois naisen identifikaation mahdollisuutta. Miehellä on kuitenkin ilmeisen etuoikeutettu pääsy tähän suuren romanttisen rakkauden fantasiaan. Koska elokuva alkaa miehestä ja loppuu mieheen, se voidaan helposti tulkita elokuvaksi miehestä, miehen fantasiaksi.

Tania Modleski ei artikkelissaan Ophulsin elokuvasta ole tyytynyt tähän tulkintaan vaan on pyrkinyt paikallistamaan niitä naisen halun subversiivisia elementtejä, jotka kamppailevat päästäkseen esiin tekstissä.¹⁷ Eräänlaisena avaimena näyttäytyy kirjeen lause: "Haluaisin olla ainoa tuntemasi nainen, joka ei koskaan pyytänyt sinulta mitään". Nainen haluaa olla erilainen kuin miehen muut naiset, hän kieltäytyy sitomasta miestä kiittolisuudenvelkaan pitämällä lapsen omana tietonaan. Hän ei näe suhdetta sijoituksena tai velkana, toisin sanoen omaisuus- tai omistussuhteena, joka esimerkiksi Hélène Cixious'n mukaan strukturoi maskuliinista seksuaalisuutta.¹⁸ Toisin sanoen hän ei pane miestä maksa-

Menetyks ja muisto naiskokemuksena

Modleski näkee menetyksen kokemuksen melodraaman ydinkysymyksenä ja kiinnittää huomiota erityiseen tapaan, jolla Ophulsin elokuvan sankaritar kokee halunsa ja muistonsa eräänlaisena ikuisena paluuna. Menetyksen tuokiot erottuvat elokuvassa kolmena jäähyväiskohtauksena, jotka kaikki sijoittuvat asemalle: kun nainen koulutyttöä joutuu muuttamaan Linziin, kun hän aikuisena heittää hyvästit miehelle jonka kanssa hän on juuri kokenut rakkauden täyttymyksen ja kun hän lopussa hyvästelee poikansa jota hän ei enää näe elävänä. Myös *Valkoisten ruusujen* nainen kokee nämä kolme menetystä. Hän menettää kaiken, millä hänen elämässään on ollut merkitystä, mutta menetyksen tuokioita ei ole strukturoitu yhtä ilmeiseksi toistoksi ja sidottu yhteiseen miljööseen. Ensimmäinen menetys ilmaistaan koulutyttöä pyörtymisellä, toinen päättymättömällä odotuksella ja toivon hitaalla raukeamisella (kuvia sateesta, talvesta), kolmas kynttilän liekin sam-

mumisella. Suomalaisessa elokuvassa menetyksen kokemus on eriytetty ja samalla metaforisoitu varsin yleiselle tasolle.

Miehen suhdetta toistoon ja ikuisen paluun teemaan luonnehtii Stephen Heathin huomio, että "toisto on paluuta samaan, tarkoituksenaan halun vaikean ajan kumoaminen, ja uudestisyntymistä juuri sillä hetkellä, jolloin ero on väistämätön".¹⁹ Kummankaan elokuvan miehet eivät pysty tunnistamaan halunsa kohdetta, tekemään eroa naisten välille: mikä naiselle on ainutlaatuista, on heille pelkkää toistoa kokemuksista muiden naisten kanssa.

Hélène Cixious on kuvannut naisten ja miesten suhdetta menetyksen kokemukseen tavalla, joka avaa uuden näkökulman naiseen ja naiskokemukseen melodraamassa, sen sisällä ja suhteessa siihen:

Mies ei voi elää alistumatta menetykseen. Hänen on

surtava. Se on hänen tapansa kestää kastraatio. Hän toisin sanoen kokee kastraation ja palauttaa sublimaatton kautta menetetyn objektin paikalleen. Suru, alistuminen menetykseen, merkitsee ei-menetystä. Kun ihminen on menettänyt jotakin ja menetys on vaarallinen, hän kieltäytyy myöntämästä, että hän olisi menettänyt jotakin itsestään menetetyn objektin myötä. Niinpä hän "suree", pyrkii kiireesti korvaamaan menetettyyn objektiin tekemänsä sijoituksen. Mutta minun uskoakseni naiset eivät sure, ja juuri siinä piilee tuska. Kun ihminen on surrut, se on kaikki ohi vuoden kuluttua, kärsimystä ei enää ole. Nainen ei kuitenkaan sure, alistu menetykseen. Viime kädessä hän ottaa vastaan menetyksen haasteen... tarttuu siihen, elää sen. Hyppää. Tämä sujuu niin, että hän ei kiellä. Siitä johtuu vaikutelma aineesta paluusta, jonka nostaa esiin juuri tämä kieltämisen puute. Se on eräänlainen avoin muisti ja muisto, joka alituisesti pysyy pinnassa.²⁰

Cixious kehittää siis vahvasti eriyttävän ja kontrastoi-



Kirje tuntemattomalta naiselta
Kuva: Suomen Elokuva-arkisto

van näkemyksen naiskokemuksesta. On ongelmallista, miten pitkälle se on yleistettävissä ja todennettavissa. Joka tapauksessa kuvaus pätee molempien elokuvien naispäähenkilöihin, jotka ottavat vastaan menetyksen haasteen ja elävät sen, päinvastoin kuin miehet, jotka alistuvat menetykseen: toinen lähtee kaksintaisteluun, jossa hänellä ei ole henkiinjäämisen mahdollisuuksia (yltiöromanttinen näkemys yhteisyydestä kuolemassa); toinen täyttää tai ajattelee täyttävänsä tyhjän tilan menetetyin objektein merkillä, valkoisilla ruusuilla. Modleski uskaltautuu sanoamaan, että Ophulsin elokuvan sankarittarelle ja kenties kaikille melodraaman naisille nuoruuden kohtausten toisto ja alituinen paluu niihin ilmentävät *toisenlaista* suhdetta aikaan ja paikkaan, haluun ja muistoon. Juuri tämä ero on hänen mukaansa luettavissa Ophulsin elokuvasta.²¹ Kenties se on luettavissa myös *Valkoisista ruusuista*, joka kuitenkin amerikkalaista versiota selvemmin ja yksioikoisemmin tukeutuu ja pitäytyy romanttisen kerronnan ja ikonografian konventioihin.

Viitteet:

1. Esimerkiksi **Jukka Sihvonen**, "Johdatus elokuvatuotkimuksen genre-teoriaan". *Synteesi* 1-2/1985.
2. **Peter Brooks**, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Yale University Press: New Haven 1976.
3. Esimerkiksi **Thomas Elsaesser**, "Tales of Sound and Fury - Observations on the Family Melodrama". *Monogram* 4/1972. Artikkelit sisältyy moniin antologioihin, esimerkiksi kokoelmaan **Christine Gledhill** (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. British Film Institute: London 1987. (Suom. *Filmihullu* 5-6/1987).
4. Ibid.
5. **Geoffrey Nowell-Smith**, "Minnelli and Melodrama". *Screen* vol 18 no 2. Artikkelit sisältyy moniin antologioihin, esimerkiksi Gledhill 1987. (Suom. *Filmihullu* 5-6/1987).
6. **Tania Modleski**, "Time and Desire in the Woman's Film". *Cinema Journal* vol 23 no 3 (Spring 1984). Sisältyy Gledhillin antologiaan (1987) sekä teokseen **Virginia Wright Wexman & Karen Hollinger** (eds.), *Letter from an Unknown Woman*. Rutgers University Press: New Brunswick 1986.
7. Esimerkiksi **John Houseman**, *Front and Center*. Simon and Schuster: New York 1979.
8. **Hannu Lemisen** puheenvuoro Varsinais-Suomen Elokuvakeskus ry:n järjestämässä suomalaisen elokuvan ja elokuvatuotkimuksen seminaarissa "Tositarkoituksella" 13.5.1989 Turussa.
9. Esimerkiksi Wright Wexman & Hollinger 1986, joka sisältää teoksen käsikirjoituksen ja edustavan valikoiman artikkeleita. Teoksen "valikoitu bibliografia" aiheesta käsittää lähes 40 nimikettä.
10. **Robin Wood**, "Ewig hin der Liebe Glück". Sisältyy teoksiin **Robin Wood**, *Personal Views* (Gordon Fraser: London 1976) ja Wright Wexman & Hollinger 1986.
11. cit. Virginia **Wright Wexman**, "The Transfiguration of History: Ophuls, Vienna and Letter from an Unknown Woman". Teoksessa Wright Wexman & Hollinger 1986.
12. Brooks 1976.
13. Esimerkiksi **Christine Gledhill**, "The Melodramatic Field: An Investigation". Teoksessa Gledhill 1987.
14. Brooks 1976.
15. Wexman 1986.
16. cit. Wexman 1986.
17. Modleski 1984.
18. cit. Modleski 1984, jonka lähde **Hélène Cixious**, "Castration or Decapitation", *Signs. Journal of Women in Culture and Society* vol 7 no 1 (Autumn 1981).
19. **Stephen Heath**, "The Question Oshima". *Wide Angel* vol 2 no 1 (1978). Artikkelit sisältyy myös teoksiin **Stephen Heath**, *Questions of Cinema* (Indiana University Press: Bloomington 1981) ja Wright Wexman & Hollinger 1986.
20. Cixious 1981, cit. Modleski 1984.
21. Modleski 1984.