

Kimmo Laine:

SF-PARAATI – ENSIMMÄINEN SUOMALAINEN REVYY- JA MUSIIKKIELOKUVA

Ja mitäs sanotaan siitä, että rakastavana parina ovat itse Ansa Ikonen ja Tauno Palo? Koko elokuva-yleisön suosikkipari! Heitä me rakastamme ja palvomme koko sydämestämmä, sillä he ovat juuri sellaisia kuin me itse olemme tulevaisuuden haaveissamme ja toiveissamme: rikkaita, kauniita ja täynnä rakkautta!

(Kinolehti 8/1939)

Miksi käymme elokuvissa? Kysymys, joka piilee kai useimpien psyko-, sosio-, tms. loogisesti elokuvaa käsittelevien tutkimusten taustalla, vaikkei sitä suoraan esitettäisikään. Hieman vaatimattomampi kysymys: miksi haluamme nähdä juuri *tämän* elokuvan? Koetan lähestyä jälkimmäistä kysymystä historiallisella esimerkillä, selvittämällä *SF-Paraatin*, vuonna 1939 valmistuneen mutta vasta talvisodan jälkeen ensi-iltansa saaneen elokuvan viehätysvoiman syitä. **Toivo Särkän**/*Suomen Filmitieteellisuuden* tuottamaa ja **Yrjö Nortan** ohjaamaa *SF-Paraatia* mainostettiin ”ensimmäiseksi suomalaiseksi revyy- ja musiikkielokuvaksi”, ja sen pääosissa olivat aikansa valovoimaisimmat tähdet, **Ansa Ikonen** ja **Tauno Palo** (Elokuvan juonisynopsis ohessa, sellaisena kuin sen esitti *Elokuva-Aitta 9/1940*). Tarkastelen ongelmaa kolmen tekijän, tähden, lajityypin ja itse elokuvan retoriikan kannalta. Tarkoitus on kuitenkin lähinnä rakentaa puitteita analyysille: varsinaisten vastausten saamiseksi elokuva pitäisi selvemmin kiinnittää aikaansa ja yleisöönsä, tutkia tuotanto-olosuhteita, katselutottumuksia, elokuvakulttuuria laajassa merkityksessä.

Ansa Ikonen ja Tauno Palo

Ansa Ikonen ja Tauno Palo olivat 1930-luvun loppuun mennessä jo vakiinnuttaneet maineensa näyttelijöinä, tähtinä ja tähtiparina. Molemmat esiintyivät jatkuvasti (oikeastaan päätyönään) Kansallisteatterissa, alkuvaikeuksien jälkeen hy-

vällä menestyksellä. Valtaosa suomalaisista elokuvanäyttelijöistä – päinvastoin kuin Hollywood-tähdistä – olikin teatterilaisia. Tauno Palo, kuten moni muukin tähti, piti itseään ennen muuta teatterinäyttelijänä.¹

Teatterissa arvostettiin monipuolisuutta. Kykyä liikkua erityyppisestä roolista toiseen. Tämä heijastuu osittain elokuviinkin: suomalaisen elokuvan tähtikuvat² eivät yleensä ole yhtä pysyviä kuin Hollywood-elokuvan. Lisäksi elokuvilla oli usein niin voimakas kirjallinen tausta, että tähden tavanomaisen repertuaarin rajat saattoivat joutua koetukselle. Esimerkiksi **Arvi Pohjanpään** näytelmään perustuvassa *Jumalan tuomiossa* (1939) Ansa Ikonen esittämää tyttöä epäillään pitkään peräti kylmäveriseksi lapsensa murhaajaksi. Myös Tauno Palo esiintyi – etenkin myöhemmin, mutta yhä sankari-iässä – epätodennäköisissä rooleissa: mm. elokuvassa *Hilja, maitotyttö* (1953) hän esittää konnamaista isäntää.

Suurin osa elokuvarooleista istui kuitenkin tähtikuvien puitteisiin. Ansa Ikonen kertoo pitäneensä itse itseään juuri *tietyn tyyppisenä* tähtenä ja epäilleensä, kävisikö hän maalaistytöstä *Koskenlaskijan morsiamessa*³ (1937). Tauno Palo puolestaan sai esittää romanttisia sankarirooleja jopa kylästymiseen asti.⁴ **Paula Talaskivi** tiivistää Ansa Ikonen ja Tauno Palon tähtityypit:

*(-- Ansa --) oli juuri ajan tyylin mukaisesti vaa-
lea, sievä ja terhakka ja soveltuvi älykkäine kasvoin-
neen myös silloin muotiin tulleeeksi "itsenäiseksi ty-
töksi" (vaikka sittemmin myös haaveelliseksi ja kär-
siväksi kaunottareksikin!), Taunon olemus taas loisi-
ti 100-prosenttista, romanttisesti miehekästä nuorta
sankaria.*⁵

Ansa Ikonen oli vaalea, siis hyvä (**Valentin Vaala** vaati hiusten valkaisemista elokuvaan *Kaikki rakastavat* (1935))⁶. Esimerkiksi elokuvissa *Vaimoke* (1936) ja *Kulkurin valssi* (1941) hänen kilpailijattarensa ovat tummia ja juonittelevia. Tyyppillinen

lehtiartikkeli esittelee Ansa Iksen äitinä ja näyttelijättärenä, tässä järjestyksessä.⁷ Palo puolestaan kuvataan kiireisenä ja kulkevaisena miehenä (huom, useat kulkijapojan roolit!), jonka Pertti-poika ”varmaan riemastuu saadessaan kerrankin pitää isän kokonaan itsellään”.⁸

Ansa Koskeli ja Tanu Paalu

SF-Paraatissa, kuten musiikkielokuvissa usein, roolihaamojen ja tähtikuvien rajaa hämärretään. Osa elokuvan tuottamasta ilosta oli (ja on) varmasti näyttelijöiden tunnistamisessa roolinimien takaa: Ansa Koskelin ja Tanu Paalun lisäksi elokuvan henkilöitä ovat mm. Jopi Rintee (**Joel Rinne**), Toppo Tatti (**Toppo Elonperä**) ja Johtaja Anger (**Kaarlo Angerkoski**). Poliisikomisarion, joka päivittele ”kuka hemmetissä on voinut keksiä tämän idioottimaisen laulun?”, takaa puolestaan paljastuu **Georg Malmstén**, laulun oikea säveltäjä.

Elokuvan henkilöt, päähenkilöt mukaanlukien, on yleensä määritelty yhden tai kahden peruspiirteen mukaan. Sivuhenkilöillä (siis muilla kuin Ansalla ja Tanulla) on lähinnä funktionaalinen asema päähenkilöihin nähden: Siiri esitetään ennen muuta Ansan äitinä, Leo ja Jaska Tanun veljinä, Heillä ei juuri ole itsenäisiä haluja, vaan toiminta saa motivaationsa pääparista (poikkeuksena ehkä koominen sivuhahmo Toppo Tatti, joka hankin toki löytää paikkansa elokuvan kokonaiskerronnassa). Mahdolliset halut kohdistuvat pääpariin: Jopi haluaa Ansan, ravintolanomistajat haluavat Tanun ja Ansan äänet. Ravintolanjohtajien näkyvin erityispiirre, alituinen keppostelu, on myös motivoitu: erään kepposen ansiosta Tanu menettää paikkansa ravintolaorkesterissa. Sivuhenkilöiden luonteet voivat tarpeen tullen muuttua, Jopi esimerkiksi tekee äkillisen, psykologisesti perustelemattoman parannuksen metkuiltuaan aikansa.

Elokuvan henkilö ei ole koskaan ”vain” henkilö, sillä (ainakin perinteisen näytelmäelokuvan) henkilön konstruktiossa on aina toinenkin elementti: näyttelijä.⁹ Roolihahmoa ei voi koskaan täysin erottaa näyttelijästä, etenkin SF-Paraatin kaltaisessa elokuvassa, jossa eroa on tietoisesti kavennettu (edellyttää tietysti, että näyttelijät ja tähtikuvat ovat katsojalle tuttuja). Normaalisissa katsomistilanteissa, jotta fiktio toimisi, katsoja samalla uskoo, että näyttelijä on esittämänsä roolihaamo, ja jotta fiktio säilyisi fiktiona, hän tietää että näin ei ole. Näin on mahdollista, että SF-Paraatin tietoinen roolileikki yhtä aikaa toisaalta muistuttaa, että Tauno Palo ei oikeasti ole Tanu Paalu, toisaalta lähentää roolihaamo tähtikuvaan. Ja jokainen rooli täydentää tai, kuten tässä tapauksessa, vahvistaa tähtikuvaan.

SF-Paraatin päähenkilöiden/päätähtien keskeinen asema kerronnassa korostuu jo tavassa, jolla heidät esitellään katsojalle. Turistioppaan ääni kertoo matkailijoille Helsingin nähtävyyksistä, samalla kun kamera lähestyy väkijoukkoa. Paljastuu että ääni kuuluu Ansalle, joka poimitaan keskelle kuvaa. Tanu esitellään vielä näkyvämmiin: Taustal-

la soiva musiikki on hetkistä myöhemmin vaihtunut marssista rytmikkääksi tanssimusiikiksi. Kamera panoroi hitaasti pitkin autojonoa. Autonkuljettajien katseet ovat kääntyneet panoroinnin suuntaan. Kuvaan ilmestyy vuokra-autossa istuva Tanu, ja panorointi pysähtyy, kun hän on kuvan keskellä. Panorointi ja katseet ikään kuin luovat arvoituksen, johon Tanu on vastaus. Tanu rummuttaa sormillaan ja viheltää, musiikin lähteeksi paljastuu hänen autoradionsa. Tanu assosioidaan alusta pitäen musiikkiin, jolla tulee olemaan elokuvan kuluessa tärkeä merkitys, romanssin perusaineksena, väkijoukkojen yhdistäjänä, työnä ja lohdutuksena niin sydänsuruihin kuin työn menetykseen (laulusta tehdään näin korvike sekä rakkaudelle, että taloudelliselle menestykselle, jotka puolestaan asetetaan keskenään verrannollisiksi: laulusta *pot-pot-pot-pot* esitetään kaksi versiota, joista toisessa on saatu potkut työstä, toisessa heilalta, mutta ”ei tee mitään...”¹⁰).

Kun Tanu on saatu kuvan keskelle, ajaa kamera lähemmäksi, ja Tanu katsoo miltei suoraan kameraan (pitäisikö sanoa, että Tauno katsoo?). Nopea kamera-ajo tähtiin päin – jokusen kerran myös muihin näyttelijöihin – toistuu monta kertaa. Usein otos esittää henkilön reaktion johonkin tapahtumaan tai toiseen henkilöön. Henkilö eristetään kuvasta ja tuodaan lähemmäksi katsojaa, elokuvallinen konventio, joka on totuttu tulkitsemaan tunkeutumiseksi henkilön ajatuksiin.¹¹ Lähikuvaa on pitkään korostettu elokuvallisena keinona paljastaa sielun saloja. Esimerkiksi **Béla Balázs**in mukaan lähikuvan havaitsee sydän, ei silmä, lähikuva paljastaa ihmisen subjektiivisimmat ja yksilöllisimmät piirteet.¹² Lähikuva ei päästä meitä ainoastaan henkilön ajatuksiin, vaan tuo myös tähden lähemmäksi kuin koskaan, roolihaamo ja tähti sekoittuvat. Kohtaus, jossa Ansa on saanut potkut ja katselee suuressa profiilikuvassa kaupungin kattojen yli,¹³ ei välitä ainoastaan Ansa Koskelin surua, vaan eristää tähti Ansa Iksen yksin katsojalle. Vantuu kuin tällaisesta hetkestä puuttuisi suunnitelmallisuus ja laskelmointi, jotka yleensä ovat ainakin jossain määrin näkyvästi esillä tähden esiintymisissä muilla medioilla (esimerkiksi ihailijakuva on selvästi poseeraus, suunniteltu katsottavaksi). Tässä syntyy vaikutelma, että tähti ei esitä, hän vain ”on”.¹⁴

Poissaoleva tähti

Tähden funktio elokuvateollisuudessa on ennen muuta tarjota kutsu elokuviin. **John Ellis** esittää, että elokuvan mainostuksessa (julisteissa, lehtimainoksissa, nykyisin erityisesti trailereissa) luodaan eräänlainen *kerronnallinen kuva*, annetaan vihjeitä elokuvan tapahtumista, yhdistetään ne tiettyyn ympäristöön, tiettyyn lajityyppiin. Onnistunut mainostus sisältää tuttua ja tunnistettavaa, mutta samalla joitain erityispiirteitä, jotka erottavat elokuvan muista. Mainos antaa vihjeitä, muttei paljasta kaikkea, vaan katsoja houkutteellaan elokuvaan täydentämään kokemuksensa.¹⁵ SF-Paraati lu-

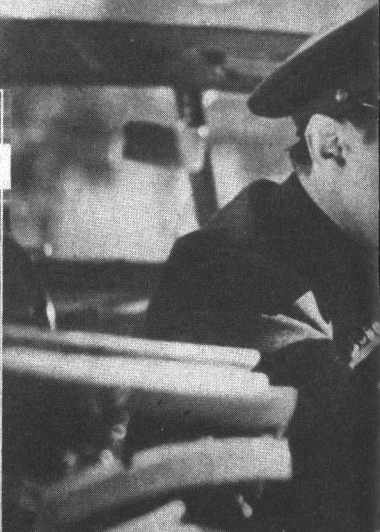


ST-pö

Laulu- ja
kirjoitus-
ja kauneu-

Kauniissa, iloisessa, vilkasliikenteisessä, ennensotaisessa Helsingissä omistavat Impulsiivinen johtaja Anger (Kaarlo Angerkoski) ja hänen sangviininen kumppalinsa johtaja Suoni (Antero Suoni) loistoravintolan, Sensation, jossa on vain se paha vika, että yleisöä kaipaavista, sitä, se on aina tyhjä. Mutta sitten muuttuu kaikki yhdellä iskulla. Pääpungissa on päässyt vallalle lauluviillitys, johon ovat syynäänä nuori säveltäjä, rahattomuutensa takia itseään ja veljiään autonkuljettajana elävä Tanu Paalu (Tauno Palo) ja turistiauton oppaana palveleva Ansa Ikonen (Ansa Ikonen). Tanu on yli korviensa rakastunut Ansaan ja hirtteleikse usein seuraamalla Ansan turistibussia omalla autollaan, vain jättäen edes jonkinlaiseen kosketukseen tytön kanssa. Tanu on jälkeksinyt uuden iskelmän, joka hänen autonkuljettaja-ammattitoveriään välityksellä lähtee väliloittamaan Helsinkiä. Ansakin tutustuu iskelmänuoret tapaavat toisensa jo hyvinä tuttuina ja ystävinä Aku Ruususen (Aku Ruusonen) kukkatarhassa, missä alkaa jonkinlainen kilpailu. Ansan lähtö päättyy, ikävä kyllä, riitaan — sekä musikaaliseen että muuhunkin suhteeseen — ja Ansa lähtee äitineen (Siiri Angerkoski), joka on toiminut kioskimyyjätär Espiksellä, vihan vimmoissa pois Akun kutsuista. Sitä ennen ovat Ansa ja Tanu, vielä ystävyksinä, joutuneet esittämään Tanun iskelmää radiossa, minkä välityksellä ystävämme Anger ja Suoni ovat tutustuneet niihin ja päättäneet hankkia nämä vetävät laulajat oman ravintolansa uusia vetonumeroiksi. Kumpikin toimii omalla tahollaan saafassa toiseltaan: Ansa pestaa Tanun ja Suoni Ansan. Nämä ottavat tarjoukset mielihyvin vastaan sillä kumpikin on saanut potkun entisestä paikastaan: Ansa turistibussin autonkuljettajan Jopi Rinteen (Joel Rinne) mustasukkaisuudesta.

Elokuvan iskusävelmät ovat C



Sensatio

Elokuva Tapio Pihan käsikirjoittamana. »Laulua, soittoa, iloa ja hauskuutta kattojen yllä ja alla».

heutuneen pahansuopaisuuden takia ja Tanu niitten kolrankujeitten takia. Ystäväyksillämme Angerilla ja Suonilla on alati toinen toisiaan koottaan. — Ansa ja Tanu tulevat siis eräänä »kauniina iltana», toisistaan tietämättä ja hamiehina, kumpikin omine orkesterineen Sensatioon, jossa heidän eskinsä puhkeaa hiryttävän kagafonian muodossa musikaalinen kaksintaistelu. Yleisö ulvoo ihastuksesta, mutta Anger ja Suoni luulevat tilaisuudesta muodostuneen täydellisen skandaalin — ja niin saavat Tanu ja Ansa illeen potkut. Tanu keksii samassa uuden iskelmän »Pot-pot-pot-potkut sin» aiheen ja kohtalo johdattaa hänet laulamaan sen jälleen samaiseen Sensatioon». Pian näet selviää Angerille ja Suonille, että nyttemmin heidän ravintolansa ääriään myöten täyttävä yleisö onkin tullut sinne saadakseen las nähdä ja kuulla saman musikaalisen »kaksintaistelun». Monimutkaisen ohjardin jälkeen löydetäänkin lopulta Ansa ja Tanu, ja yhdessä eidan kanssaan, Angerin autossa, viedään »Sensatioon» myöskin samaa Koskeli, ukko Aku Ruusunen ja hänen veljensä Toppo Matti Kivennaivalta (Toppo Elönpää), joka koko elokuvan ajan on etsinyt veljeään Akua, kuitenkin löytämättä, Tanun veljet, iloinen, romuja keräävä polyteekkarit Leo (Leo Lähteenmäki) ja Jaska (Jaakko Forman), ja niin alkaa lopulta Sensatioon» täydellinen ilonpito, johon edellisten lisäksi ottavat osaa myöskin Jopi ja matkatoimiston johtaja (Ossi Korhonen), jotka tolemmat ovat tulleet katumapöydälle ja aikaansaattaneet sen, että Ansa on illeen saanut entisen paikkansa guidena, Ansan sisar Laila (Laila Riehe) ravintolan koko henkilökunta ja yleisömeri. Ansa ja Tanu saavat tietenkin osiansa.

Malmsténin, ohjaus Yrjö Norran, kuvaus Th. Lutsin.



paili julisteessa ”Laulua, soittoa, iloa ja kauneutta ’Helsingin kattojen yllä ja alla’”. Ja tietysti se lupasi Ansan ja Taunon. Tähtikuva onkin yksi komponentti houkutteluprosessissa. Samoin kuin kerronnallinen kuva on tähtikuvakin Ellisin mukaan epätäydellinen. Se antaa vain liikkumattomia kuvia, lausuntoja, juoruja, kun elokuva sen sijaan tarjoaa synteisiä ja lupaa koota osat yhteen – kokonaiseksi hahmoksi. Edelleen, tähtikuva perustuu paradokseihin: Tähti on samalla tavallinen (jotta samastumien on mahdollista) ja epätavallinen (houkuttaa kuitenkin erilaisuudellaan).¹⁶ Elokuvan perusparadoksi on, että kuva luo läsnäolon illuusion, mutta kuvattu on silti poissa, pelkkää heijastusta. Samaten myös tähti on yhtä aikaa sekä läsnä että poissa. Paradoksi koskee paitsi kuvaa myös sosiaalista ympäristöämme: tähti on epätavallinen, jonkin muun maailman asukki.¹⁷ (Tässä on syytä huomata selvä aste-ero Suomen ja Hollywoodin tähtien välillä: Tauno Palo oli sentään mahdollista nähdä itse persoonassa teatterin lavalla, viihdytyskiertueella tai Helsingin kaduilla).

Elokuvalla on keinonsa lieventää poissaolon tunnetta (jonkinlainen välimatka on kuitenkin säilytettävä, sillä katsominen edellyttää välimatkan katsojan ja katsottavan välille)¹⁸. Yksi keino on edellä käsitelty tunkeutuminen ajatuksiin lähikuvan tai muun vastaavan keinon avulla. Toinen voisi olla autenttisuuden tunnun luominen, jota **Richard Dyer** pitää yhtenä tähteyden välttämättömistä edellytyksistä. Autenttisuus merkitään kontrollin ja ennakkoharkinnan puutteeksi.¹⁹ Autenttisuuden tuntu voi syntyä, vaikkapa jos tähti ”yllätetään” intensiivisestä musisoinnista. Ansa ja Tanu alkavat soittaa ja laulaa ulkoilmaravintolassa ja unohtavat kohta ravintolayleisön. Esityksen päätyttyä he näyttävät hämmentävän saamistaan aplodeista ja yleisön läsnäolosta. ”Joskus, kun sydän on täysi, niin laulattaa”, vastaa Tanu poliisin syytelyihin. Elokuvan katsoja pääsee askelta lähemmäksi tähtiä, onhan hän päässyt yllättämään nämä kontrolloimattomasta toiminnasta.

Tähti ja genre

Lajityypin, samoin kuin tähden, on tarkoitus houkuttaa katsojaa elokuvaan. Lupaus siitä, että elokuva kuuluu tiettyyn lajityyppiin, on osa sirpalemaista kerronnallista kuvaa, jonka itse elokuva rajoittuu kokoamaan yhteen. SF-Paraatin ilmoitettiin olevan ”ensimmäinen suomalainen revyy- ja musiikkielokuva, samalla Helsinki-elokuva (–)”.²⁰ Näin katsoja saattoi odottaa, kuten ulkomaisilta esikuvilta, ainakin laulua, soittoa ja romantiikkaa, tietyllä kepeydellä. SF-Paraati tuntuu täyttäneen lupauksensa:²¹ se pysytteli esimerkiksi pääkaupungin ohjelmistossa useita viikkoja ja lanseerasi kolme suosikkisävelmää. Rakenteeltaan SF-Paraati muistuttaa lähinnä amerikkalaista *backstage*-musikaalia.²² Aiheena on viihteen tekeminen, ja musiikkinumeroit sijoittuvat osin esiintymistilanteisiin ravintolassa ja radiossa, osin ar-

kiympäristöön, jolloin musiikin ympärille tavaltaan spontaanisti syntyy esiintymislava ja yleisö.²³ Musikaalille tyypillinen ei-diegeettinen, tarinattilan ulkopuolinen, säestys kuullaan laulussa *Näenhän valoisin taivaan*. Amerikkalaisesta musikaalista SF-Paraatin erottaa selvimmin tanssin vähäisyys. Suomessa ei ole vastavaa kevyen tanssi-shown perinnettä kuin esimerkiksi amerikkalaisessa vaudeville-teatterissa.

Lajityyppiin liittyen SF-Paraatista voitiin antaa kuva myös *vehiclena*²⁴. Vehicle on tähtikuvan ympärille rakennettu elokuva, joka Dyerin mukaan tarjoaa joka a) tietyn tyyppisen henkilöahmon, joka on totuttu yhdistämään tähteen, b) tähteen assosioitun lajityypin tai kerronnallisen tilanteen, tai c) mahdollisuuden tähdelle tehdä jotain, mistä hän on erityisen tunnettu.²⁵ SF-Paraati täyttää kaikki ehdot: a) Ansa ja Tanu osuvat melko saumattomasti Ansa Ikosen ja Tauno Palon tähtikuviin, b) kumpikin tähti oli totuttu näkemään romanttisissa, musiikkipitoisissa komedioissa (jos kohta muunkinlaisissa elokuvissa), ja c) kumpikin oli tunnettu myös laulajana, avasivathan he due-tolla heti ensimmäisen yhteisen elokuvansa Kaikki rakastavat.

Dyer vertaa vehiclea lajityyppiin: myös vehicle voi synnyttää omia konventioitaan, kuten jatkuvuutta ikonografiassa (ympäristö ja puvut, joissa tietty tähti on kuvattu), visuaalisessa tyyliässä (valaistus, kuvaus) ja rakenteessa (tähtien asema juonirakenteessa).²⁶ **Andrew Britton** kritisoi tätä ajatusta, vaikka myöntää toki, että tiettyä jatkuvuutta voi syntyä. Brittonin mielestä vehicle voi rakentua vain ennalta olemassa olevien lajityyppien ja lajien välisten suhteiden varaan.²⁷ Ansa Ikosen ja Tauno Palonkin tapauksessa tuntuu genre todella sanelevan kuvaustapaa, sillä ikonografia, visuaalinen tyyli ja juonirakenne eivät sanottavasti poikkea muiden tähtien (joiden tähtityyppi on riittävän samankaltainen) vastaavista rooleista. Tietenkin tietty tähti tiettyssä roolissa luo omia merkityksiään, mutta esimerkiksi elokuvan *Viikon tyttö* (1946) lajityypilliset ominaisuudet tuskin olennaisesti muuttuisivat, vaikka pääosassa olisi **Lea Joutsonen** sijasta Ansa Ikonen.

Käsite vehicle saakin ilmeisesti merkityksensä vasta, kun se yhdistetään sekä lajityyppiin että tähtikuviin. SF-Paraati oli selvä vehicle, ehkä nimenomaan Ansa Ikoselle ja Tauno Palolle parina. Katsoja saattoi odottaa kokevansa mielihyvää siitä, että Ansa ja Tauno taas saisivat toisensa.²⁸ SF-Paraati tosin edusti vain yhtä puolta parin yhteisessä tähtikuvassa, olivathan he esiintyneet vakavissa draamoissa Koskenlaskijan morsian ja Jumalan tuomio. Heidän nimensä eivät siis vielä sinänsä paljastaneet elokuvasta kovin paljoa, siinä missä esimerkiksi **Ginger Rogers** ja **Fred Astaire** yhdessä olivat jokseenkin varma merkki tanssista, laulusta ja kepeästä tunnelmasta. SF-Paraatin luonne vehiclena käy selville vasta kerronnallisen kuvan muiden tekijöiden, mainostekstien ja -kuvien yhteydessä.

Esittäminen

Richard de Cordova on nostanut esiin kysymyksen esittämistapojen (*performance*) poikkeavuuksista eri lajityypeissä. Hän käyttää termiä esittäminen laajemmassa merkityksessä kuin Richard Dyer, jolle esittäminen tuntuu olevan lähes näyttelemisen synonyymi.²⁹ De Cordova laskee esittämiseen myös sen, miten esi-elokuvalliset elementit tuodaan katsojalle; esittäminen on siis oikeastaan koko se tapa, jolla näyttelijä puhuttelee katsojaa välittävän apparaatin kautta. De Cordova poimii eri lajityyppien puhuttelutavoille tyypillisiä piirteitä: *voice-overin* luotettavuus mustassa elokuvassa, *A Body Too Much* -ongelma historiallisessa elokuvassa, *suora puhuttelu* musikaalissa. Esittämistapojen tutkiminen eri lajityypeissä voisi selvittää käsitystämme kummastakin, sekä esittämisestä että genrestä.³⁰ Puhuttelutapa on tärkeä myös tähden ja katsojen välisen suhteen kannalta, kuten jatkoissa koetan osoittaa.

Nyt lauluhun yhtykää...

Populaarteollisuudesta on pitkään puhuttu ylimalkaisesti viihteenä ja todellisuuspakona. Käsitteille on kuitenkin pyritty määrittelemään myös selkeämpää, ei pelkästään yksisilmäisen arvottavaa, sisältöä. Richard Dyerin mukaan viihde ja todellisuuspako viittaavat *Utopiaan*: viihde tarjoaa kuvan jostain arkipäivää paremmasta, kuitenkin siten, että Utopian rakennusainekset ovat lähtöisin riittävän läheltä arkiympäristöstä.³¹ Mutta kuten **Tarmo Malmberg** kirjoittaa:

*Normaalielokuvan maailmankuvan taustalla on näin arkitietoisuus, jota se pyrkii uusintamaan ei-tienkään kuvaamalla arkea, vaan sen kääntöpuolta: toiveita, fantasiaa, päivänunia, alitajuisia pelkoja jne.*³²

Dyer kategorisoi viihteen Utopian viihteen ilmenemismuotoon: energia, runsaus (*abundance*; köyhyyden voittaminen), intensiivisuus (suora tunne-elämys), läpinäkyvyys (*transparency*; avoimuus henkilöiden välillä sekä esiintyjien ja katsojan välillä) sekä yhteenkuuluvuus (*community*).³³ Eri piirteet korostuvat eri elokuvissa ja eri kulttuurikonteksteissa (Dyer tarkastelee amerikkalaista musikaalia). SF-Paraatissa painottuvat selvimmin kaksi viimeistä. Erityisesti ne ilmenevät musiikkiesityksissä, jotka lähentävät elokuvan henkilöitä toisiinsa, poistavat rajoja esiintyjien ja katsojan väliltä ja lopulta tähtäävät yleiseen yhteenkuuluvuuden tunteeseen. Energisyyttä ja intensiivisyyttä voi puolestaan ajatella tähden ominaisuuksina, jotka vahvistavat yhdistymisen prosesseja. Runsaus näyttäytyy musiikkinumeroissa, joiden taakse peittyvät taloudelliset vaikeudet – laulu korvaa köyhyyden.³⁴

SF-Paraatin tarinan ristiriita perustuu musiikkiin: ei olla yhtä mieltä siitä, miten suosikki-iskelmä *Nuoruuden sävel* tulisi laulaa (toinen ristiriita on viihteen ja virallisen järjestyksen suhteessa: saako ylipäätään laulaa). Yhteinen sävel



löytyy tietenkin lopulta (nainen antaa periksi), Ansa ja Tanu saavat toisensa ja kaikki iästä, sukupuolesta tai sosiaalisesta asemasta riippumatta yhtyvät lauluun.

Laulun suosion leviämistä kuvataan yhteisöä sitovin keinoin. Laulu kulkee montaasijaksossa suusta suuhun, parturin asiakkaalta sihteerityöille, säe kerrallaan tilasta toiseen, yhteiskuntaluokasta toiseen. Niin ikään sitä lauletaan radiossa, jolla sinänsä on – erityisesti sodan aikana – ollut kansakuntaa ja perhettä yhdistävä rooli. Jokaisessa tapauksessa esittäjien ja elokuvan sisäisen yleisön raja häilyy.³⁵

...Sävel tää on kaikkien

Jane Feuer on korostanut musikaalin jatkuvaa pyrkimystä naamioitua kansantaiteeksi ja peittää asemansa ammattimaisesti tuotettuna massakulttuurina.³⁶ Elokuvan henkilöt musisoivat spontaanisti, harjoittelematta, ja rakkaudesta musiikkiin. Elokuvan katsojan on helpompi samastua ”amatööriin” (amatööri = amator = rakastaja) kuin ammattilaiseen, jonka tähteyden tiedetään perustuvan taloudellisiin tekijöihin. Amatöörit eivät voi meitä riistää, sillä he ovat meitä, kuten mekin voimme olla esiintyjä.³⁷ Ansa ja Tanukin ovat harastelijoita, puhumattakaan muusta joukosta (tästä huolimatta jopa Siiri ja Aku pääsevät laulamaan radioon).

Musikaalin katsojalle luodaan vaikutelma, että häntä puhutellaan suoraan. Jos perinteinen elokuva, kuten **Christian Metz** väittää, haluaa peittää puhuttelunsa jäljet, esittäytyä (kenenkään kertomattomana) tarinana eikä diskurssina,³⁸ niin musikaali kääntää asetelman ympäri ja naamioi tarinan diskurssiksi.³⁹ SF-Paraatin loppukohtauksessa kat-

sojaa puhutellaan juuri näin: Ansa ja Tanu ovat tähän asti kohdistaneet laulunsa ravintolan eri asiakkaille, kameran näkökulma on vaihdellut klassisen elokuvakerronnan tapaan välttämättä pitkiä katsekontakteja. Nytkin kamera on ravintolayleisön joukossa, mutta Ansa ja Tanu kääntyvät kohti kameraa, joka alkaa hitaasti lähestyä heitä, kunnes elokuvan diegeettinen yleisö on lähes täysin rajattu kuvan ulkopuolelle. Koko laulun ajan esitys suunnataan selvästi elokuvan katsojalle. Elokuvan katsojalle annetaan siis ensin diegeettisen yleisön näkökulma, sen jälkeen hän voi korvata yleisön: tähti esiintyy vain hänelle. Elokuva ottaa tavallaan elävän teatteriesityksen muodon ja sovittaa näin poissaolevan kuvan (ja tähden) paradoksin.⁴⁰ Ja samalla katsoja on lähempänä tähteä kuin teatteriesityksessä koskaan, tähti on rajattu kuvasta vain häntä varten. Lopussa suuri yhdistyminen: kaikki - tähdet, elokuvan sisäinen ja elokuvan ulkoinen yleisö - laulavat Nuoruuden säveltä. Helsinki on, kuten Toppo Tatti valittaa, suuri kylä, mutta kylä kuitenkin, kansanyhteisö, jossa esiintyjä ja yleisöä ei eroteta, jossa tähdet ovat (melkein) tavallisia kuolevaisia ja kuka tahansa voisi olla tähti.

SF-Paraatin lopussa koko esiintyjäjoukko ryhtyy kameran eteen. Ansa ja Tanu katsovat

kameraan, joka tällä kertaa on niin korkealla, ettei heidän katseensa enää voisi kohdistua elokuvan sisäiseen yleisöön. Katseet on siis entistä selvemmin suunnattu meille. Kuitenkaan Ansa Ikonen ja Tauno Palo eivät katso meitä. Me, elokuvan katsojat, tiedämme tämän, mutta silti se unohtuu niin helposti.

Mitä siis SF-Paraati tarjoaa katsojalleen? Utopian, joka ei ole täysin utopistinen, mutta joka antaa hetkeksi keinon selvittää arjen puutteista, tuntea yhteenkuuluvuutta ja välittömyyttä, ja olla kuin tähti.

Lopuksi

Olen edellä yrittänyt tutkia niitä puitteita, joissa SF-Paraatin kaltainen elokuva on aikoinaan saavuttanut menestystä: mitkä seikat elokuvan saamassa julkisuudessa (lähinnä mainostuksessa) houkuttelevat katsojaa, mitä itse elokuvalla on tarjottavana katsojan miellyttämiseksi. Ehkä vaikeimmat kysymykset kuitenkin jäävät auki: Miksi SF-Paraati (olosuhteista huolimatta) viihdytti vuoden 1940 suomalaisia? Entä miksi se, kuten monet muut vanhat suomalaiset elokuvat, yhä kerää katsojia television ääreen? Nostalgiaako? Mihin nostalgia kohdistuu ja miksi?



Viitteet:

1. **Tauno Palo**, *Käsi sydämellä*. Tammi 1969, 112-113.
2. Tähtikuvalla tarkoitan tässä kokonaiskuva, joka koostuu tähden esiintymisistä eri medioissa (elokuvat, haastattelut, mainostus jne.). Ks. **Richard Dyer**, *Stars*. British Film Institute 1986 (alk. 1979), 38, 72.
3. **Tuula Saarikoski**, *Tähtiaikaa. Ansa Ikonen*. Weilin & Göös 1980, 55.
4. Palo 1969, 105.
5. *Elokuva-Aitta* 24/1961.
6. Saarikoski 1980, 36-37.
7. *Elokuva-Aitta* 24/1940.
8. *Elokuva-Aitta* 6/1939.
9. Joskus asetelma on vielä mutkikkaampi. Esim. historiallisessa elokuvassa on "A Body Too Much", näyttelijän ja roolihahmon lisäksi todellinen historiallinen henkilö, johon fiktio viittaa. **Jean-Louis Comolli**, "Historical Fiction; A Body Too Much". *Screen* Vol. 19, No. 2 (1978).
10. Vrt. **Jim Collins**, "Toward Defining a Matrix of the Musical Comedy: The Place of the Spectator Within the Textual Mechanisms". Teoksessa **Rick Altman** (ed.), *Genre: The Musical*. Routledge & Kegan Paul / British Film Institute, 141-143.
11. Dyer 1986, 134-135.
12. **Béla Balázs**, "From *Theory of the Film*". Teoksessa **Gerald Mast & Marshall Cohen** (eds.), *Film Theory and Criticism*. Oxford UP 1979.
13. Panorointia kattojen yli on Peter von Bagh televisiossa kutsunut "suomalaisen elokuvan kaudenmiksi kameranliikkeeksi".
14. Vrt. **John Ellis**, "Star, Industry, Image". Teoksessa **Christine Gledhill** (ed.), *Star Signs*. BFI Education 1982, 7.
15. *Ibid.*, 1-2.
16. *Ibid.*, 2-6; Dyer 1986, 49. Dyer esittää yhdeksi selitykseksi paradoksiin, että tähti edustaa tyypillisenä pidettyä ihmistä. Tyypillisenä pidetyt ihmiset saattavat kuitenkin tuntua yksilöinä puuttuvan arkipäivästämme. Näin tähden erilaisuus johtuu siitä, että hän on ainoa, joka on tavallinen. *Ibid.*, 50.
17. Ellis 1982, 5-6.
18. *Ibid.*, 6.
19. **Richard Dyer**, " 'A Star Is Born' and the Construction of Authenticity". Teoksessa Gledhill 1982, 14, 18.
20. Suomen Filmitieteellisuuden ennakkomainos, *Kinolehti* 5/1939. Helsinki on todellakin kuin elokuvan kolmas päähenkilö, piti hän sen olla vuoden 1940 olympialaisten isäntäkaupunki.
21. *Kinolehti* 9/1940; *Uusi Suomi* 14.5.1940; *Turun Sanomat* 15.5.1940.
22. Vaikutteita on luultavasti saatu myös muualta, esim. saksalaisista operettielokuvista ja ranskalaisista 30-luvun alun musiikkikomedioista.
23. *Backstage*-musikaalista ks. **Jane Feuer**, "The Self-Reflective Musical and the Myth of Entertainment". Teoksessa Altman 1981, 168-171; **Jane Feuer**, *The Hollywood Musical*. British Film Institute 1982, 23-26, 31.
24. "(--)" tiettyä näyttelijää t. seuruetta varten kirjoitettu näytelmä (--)". **Raija Hurme & Mariitta Pesonen**, *Englantilais-suomalainen sanakirja*. WSOY 1973.
25. Dyer 1986, 70-71.
26. *Ibid.*, 70-71.
27. **Andrew Britton**, *Katharine Hepburn. The Thirties and After*. Tyneside Cinema 1984, 67-68. Britton korostaa nimenomaan lajien keskinäisiä suhteita: Jokainen genre perustuu ristiriitatilanteeseen, jonka kukin ratkoo omalla tavallaan. Se, että monet tähdet liikkuvat lajista toiseen, ei luo uutta lajia, vaan osoittaa lajien yhtäläisyyksiä.
28. Yleisö assosioi heidät usein pariaksi myös elokuvaroolien ulkopuolella. Ks. Palo 1969, 99-100; Saarikoski 1980, 185-188.
29. Dyer 1986, 149-172.
30. **Richard de Cordova**, "Genre and Performance: An Overview". Teoksessa **Barry Keith Grant** (ed.), *Film Genre Reader*. University of Texas Press 1986, 130-138.
31. **Richard Dyer**, "Entertainment and Utopia". Teoksessa Altman 1981, passim.
32. **Tarmo Malmberg**, "Elokuva ja maailmankuva". Teoksessa **Jaakko Aarniala** (toim.), *Elokuvan lukukirja*. Gaudeamus 1981, 180-181. Jos musikaali edustaa arjen kääntöpuolen valoisia piirteitä, saavat alitajuiset pelot ilmaisunsa kauhuelokuvassa. Esim. **Robin Woodin** mukaan kauhuokuva nostaa esiin yhteiskunnan tukahduttamia ja pinnan alle painamia uhkia. Ks. Wood, "An Introduction to the American Horror Film". Teoksessa **Bill Nichols** (ed.), *Movies and Methods, Vol II*. University of California Press 1985.
33. Dyer 1981, 180-181. Dyerin kategoriat eivät tietenkään ole absoluuttisia eivätkä ainoita mahdollisia, vaan riippuvat sekä tarkastelun kohteesta että näkökulmasta.
34. Kuten alussa totesin, en tässä lähde tarkemmin käsittelemään sitä, missä määrin SF-Paraatin Utopia vastaa ajankohtansa todellisiin tarpeisiin ja epäkohtiin. Lyhyesti: tapaus on mutkikas. SF-Paraati on murrosvaiheen elokuva, jonka kuvausolosuhteet poikkesivat suuresti esitysolosuhteista. Tarvittiinko keväällä 1940 esim. "luokkarajojen kaatamista" elokuvan keinoin (ks. jatkoa)? Muutuneet olot huomioitiin myös aikalaisarvostelussa, ks. *Uusi Suomi* 14.5.1940; *Savo* 15.5.1940.
35. Vastaavan kaltaisista keinoista amerikkalaisessa musikaalissa ks. Feuer 1981, passim; Feuer 1982, passim.
36. Feuer 1981, 166-168; Feuer 1982, 1-22.
37. Feuer 1982, 7-15.
38. **Christian Metz**, *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*. Macmillan Press 1982, 91. Terve tarina (*histoire*) ja diskurssi (*discours*) viittaavat tässä kielitieteilijä **Emile Benvenisten** teorioihin.
39. Collins 1981, 139.
40. Vrt. Feuer 1981, 171; Feuer 1982, 28.