

Jaakko Seppälä

BERLIINISTÄ HOLLYWOODIIN: Katsaus Ernst Lubitschin mykkäelokuvien retrospektiiviin

Kansallinen audiovisuaalinen arkisto (KAVA) järjesti talvella 2008 elokuvateatteri Orionissa Ernst Lubitschin mykkäelokuvien retrospektiivin. Sarjassa esitettiin 23 kokoillanelokuvaa, Lubitschin Saksankauden töitä käsittelevä dokumentti *Lubitsch in Berlin* (2006) sekä harvinaislaatuista testikuvauksia että otteita ohjaajan kadonneista töistä. Edeltävän kerran Orionissa esitettiin kattava Lubitschin mykkäelokuvien retrospektiivi vuonna 1988.

Nyt moni Lubitschin mykkäelokuva nähtiin Suomessa ensimmäistä kertaa Friedrich Wilhelm Murnau Stiftungin restauroimana 35mm kopiona. *Rositasta* (1923), esityssarjan harvinaisimmasta teoksesta, nähtiin Venäjältä säilyneestä ainoasta esityskopiosta tehty Digibeta-versio. Harvinaisia fragmentteja esitteli Münchenin elokuvamuseon johtaja, Lubitsch-asiantuntija Stefan Drößler.

Orionin Lubitsch-retrospektiivi tarjosi ainoalaatuisen mahdollisuuden tutustua Suomessa aikanaan ihasteltuihin, mutta sittemmin nähtäviltä ja muistitiedosta kadonneisiin elokuviin. Teoksissa näkyvät selvinä tyylilliset erot, jotka vielä kaksikymmentäluvun taitteessa vallitsivat kahden kansallisen elokuvan – saksalaisen ja amerikkalaisen – välillä, mutta jotka sittemmin ovat tasoittuneet klassisen Hollywood-tyylin levittäytyttyä vallitsevaksi normiksi kutakuinkin kaikkialle maailmaan.

Elokuvataiteen varhainen mestari

Lubitsch on keskeinen ohjaaja kahden elokuvamaan historiassa: Saksan ja Yhdysvaltojen. Arvostettuna tekijänä hänellä on ollut merkittävä sija myös suomalaisessa elokuvakulttuurissa. ”Ja nykyhetkellä on filmitaiteella suuret mestarinsa, joiden nerokkuus ja luova voima säteilevät yli koko maailman ja suovat tälle uudelle taidelajille

hohteen, josta muutamia vuosikymmeniä sitten tuskin olisi voitu uneksiakaan. D. W. Griffith, Ernst Lubitsch Victor Sjöström [...] ovat runoilijoita, jotka ovat luoneet filmitaiteelle päivä päivältä kasvavan maineen”, kirjoitti *Filmiaitan* nimettömäksi jäänyt toimittaja jo vuonna 1921 (*Filmiaitta* 5/1921, 66). Kaksikymmentäluvun alun Suomessa elokuvakriitikot määrittelivät ja paikansivat taide-elokuvaa viitaten usein juuri Lubitschin ohjaustöihin. Hänen elokuviensa tunnettuutta lisäämällä pyrittiin kohottamaan ylenkatsotun viihdemuodon kulttuurista arvostusta. Teattereissa oli nyt ohjelmistoa, joka oli nyt sivistävää ja veti katsomoihin myös ”sivistyneistöä, joka salapoliisifilmien riemupäivinä pysytteli poissa elävistä kuvista.” (*Filmiaitan* joulunumero/1922, 272)

Kaksikymmentäluvun taitteen Suomessa Lubitschin elokuvat olivat suoranaisia yleisömenestyksiä. Näin voidaan päätellä *Filmiaitassa* vuonna 1922 julkaistusta vuosina 1917–1922 eniten esitettyjen elokuvien tilastosta (*Filmiaitan* joulunumero/1922, 272). Listaa johtaa ylivoimaisella 64 esitysviikolla *Osteriprinsessa* (*Die Austerprinzessin*, 1920), Lubitschin ohjaama suosittu komedienne Ossi Oswaldin tähdittämä farssi. Kahdeksantoista esitetyimmän teoksen joukosta löytyvät myös Lubitschin historialliset draamat *Carmen* (1918), *Sumurum* (1920) ja *Madame Dubarry* (1919). Kyseisen tilaston lisäksi käsitystä Lubitschin elokuvien kansansuosioista puoltavat elokuvalehtien lukijaosastoilla käydyt keskustelut, joissa ohjaaja ja hänen työnsä nousivat toistuvasti esille.

Mykkäkauden saavutuksista huolimatta Lubitschin maine on perustunut niin Saksassa, Yhdysvalloissa kuin Suomessakin lähes yksinomaan hänen äänielokuvilleen, sellaisille Hollywood-klassikoille kuin *Ollako vai eikö olla* (*To Be or Not to Be*, 1941) ja *Ninotchka* (1939).

Nämä Hollywood-klassikot ovat toki maineensa ansainneet, mutta niihin kohdistunut huomio on vinouttanut käsityksiä Lubitschin urasta ja sen merkityksistä. Vääristynyt Lubitsch-käsitys on juontanut mitä suurissa määrin siitä harmillisesta seikasta, ettei varhaisempia teoksia ole juuri ollut nähtävillä, ei saksalaisia sen enempää kuin amerikkalaisiakaan. Vielä vähemmän on puhuttu hänen asemastaan muissa kaksikymmentäluvun kansallisissa elokuvakulttuureissa.

Saksalaisen elokuvan taitaja

Kristin Thompson esittää uudessa Lubitschin mykkäelokuvia käsittelevässä teoksessaan ohjaajan mykkäkauden tuotannon tarjoavan mahdollisuuden kahden kansallisen elokuvatyölin vertailemiseen. Osana sotatoimiaan Saksan hallitus kielsi vuoden 1916 keväällä elokuvien maahantuonnin. Kielto oli voimassa aina vuoden 1920 lopulle, jonka jälkeen Saksa alkoi vapautua keinotekoisesti luodusta eristyksestä. Tämä tuontikielto osui elokuvahistoriallisesti huomionarvoiselle kaudelle, jonka aikana klassinen Hollywood-kerronta muotoutui ja amerikkalaiset elokuvat alkoivat dominoida maailman elokuvamarkkinoita. Lubitsch siis kohosi saksalaisten ohjaajien eturiviin vuosina, joina maan elokuvateollisuus kehittyi irrallaan Hollywoodin vaikutuksista. Amerikkalaisten elokuvien alettua jälleen virrata maahan Lubitsch omaksui nopeasti uuden elokuvatyölin, mikä edesauttoi hänen siirtymistään Hollywoodiin vuonna 1923. Tätä ennen valmistuneet teokset muistuttavat toisenlaisesta tavasta kertoa tarinoita elokuvallisilla keinoin (Thompson 2005, 18–19).

Orionin retrospektiivissä Lubitschin sodan-aikaisia komedioita nähtiin niukimmin. Yksi esitetyistä on varhaisin säilynyt Lubitsch-elokuva *Kun olin kuollut* (*Als ich tot war*, 1915). Sen lisäksi esityslistalla oli *Kenkäpalatsi Pinkus* (*Schuhpalast Pinkus*, 1916) sekä ote kadonneesta teoksesta *Paitakuningas* (*Der Blusenkönig*, 1917). Mainitut elokuvat ovat pienen budjetin komedioita, joissa Lubitsch näyttelee itse. Teatterinäyttelijänä uransa aloittanut taiteilija esiintyi toistuvasti omissa elokuvissaan, mutta luopui tästä epäselväksi jääneestä syystä *Sumurumin* (1920) valmistumisen jälkeen vuonna 1920. Maailmansodan vuosina valmistuneiden elokuvien myötä Lubitschista kehittyi menestyvä ja saksalaisten suosima elokuvakoomikko (DVD-julkaisu *Ernst Lubitsch in Berlin*). Suomessa näitä elokuvia ei vielä tuolloin

nähty viranomaisten asettaman maahantuonti-kiellon takia (Hirn 1991, 169).

Nämä varhaiset elokuvat todistavat Lubitschin hellimän tematiikan kauaskantoisista juurista. Jo komedian *Kun olin kuollut* leikinlasku rakentuu myöhemmistä töistä tutulle teemalle: seksuaalisen intohimon ja sosiaalisten roolien välillä tasapainoilulle. Tilanteiden kutkuttavuus kumpuaa usein siitä, että elokuvat antavat katsojien tietää henkilöhahmoja enemmän (Elsaesser 1997, 184). *Kun olin kuollut* kertoo vaimostaan eroon joutuvasta aviomiehestä, joka pukeutuu vaimon palvelijaksi saadakseen rakkaansa takaisin. Kyseistä roolia näyttelvä Lubitsch briljeeraa fyysisellä komiikalla ja liioitelluilla eleillä, kyse on mykkäkauden suosituimmasta komediamuodosta – slapstickista. Antti Alanen näkee Lubitschin performanssissa yhteyksiä ranskalaiseen elokuvakomiikkaan, erityisesti Léonce Perretin ja Max Linderin populaäreihin elokuviin (2008).

Universum-Film Aktiengesellschaftin (Ufa) perustaminen vuoden 1917 lopulla näkyi muutoksina Lubitschin elokuvatyölin (Thompson 2005, 18–19). Ufa-nimen alle järjestäytyneet tuotantoyhtiöt valmistivat suuren budjetin elokuvia, joilla kilpailla Hollywoodin kanssa maailman elokuvamarkkinoilla. Kaupallisesti menestyvänä ohjaajana Lubitsch sai käyttöönsä vielä kollegoitaankin suuremmat budjetit (Thompson 2005, 58–59). Hän työskenteli enimmäkseen Projections-AG Union –tuotantoyhtiölle, josta tuli osa Ufa-konsernia. Valitun tuotantostrategian myötä Saksa nousi maailman elokuvakartalle teoksilla, joiden estetiikassa populaari ja taide yhdistyivät tavoilla, jotka vetosivat yleisöihin ja kriitikoihin (Garncarz 2004, 389). Lubitschin elokuvissa nämä uudet tuotantoarvot näkyivät siirtymänä ylhäisö- ja salonkikomedioiden sekä historiallisista aiheista ammentavien speaktaakkelien pariin. Enää pieni budjetti ei rajoittanut hänen ilmaisuunsa.

Osteriprinsessa on vallattomasti liioitteleva komedia, kertomus ökyrikkaasta amerikkalaisesta osteripohatasta, joka ostaa pidäkkeettömälle tyttärelleen prinssin aviopuolisoksi. Elokuva alkaa välitekillä, joka kertoo mitä tuleman pitää: ”groteski komedia neljässä näytöksessä”. Luonnotonta liioittelua teos tarjoileekin, sillä naimakaupan puitteet ovat superlatiiviset, vaurastunutta Amerikkaa pilkkaavat. Valtavissa tiloissa juhlijaa muutaman kymmenen hengen hääseuruetta hemmottelevat sadat palvelijat.

Tyylikäs huumori ja visuaalinen nokkeluus yhdistyvät monissa kohtauksissa tavoilla, joista Lubitsch tunnetaan. Hetkistä erinomaisimmassa osteriprinsessan tapaamista odottava mies tapaa aikaa astelemalla ympyrää lattiaan maalatun kuvion ääriviivoja pitkin. Lubitsch leikkaa ristiin palveluskunnan ikuisesti valmisteleman neidon, omiin oloihinsa unohtuneen osterimiljonäärin ja samaa lattiakuviota yhä hullunkurisemmin ideoin harppovan miehen välillä.

Vielä selvempinä tuotantoarvot näkyvät kehuttujen historiallisten speктаakkeliä näyttämöllepanoissa. *Sumurumin* ja *Anna Boleynin* (1920) ohella Orionissa nähty Pola Negrin tähdittämä *Madame Dubarry* on teos, joka kriitikoidemme silmissä kohotti Lubitschin saksalaisten ohjaajien eturiviin (*Filmiaitta* 5/1921, 70). Käytössä olleet varat näkyvät tässä köyhälistön ja Ranskan hovin välillä liikkuvassa tragediassa monumentaalisisina lavasteina ja suurina ihmisjoukkoina. Thompson katsoo tällaisten lavasteiden varastavan katsojien mielenkiintoa tarinamailman tapahtumilta (Thompson 2005, 57). Klassisen Hollywood-kerronnan näkymättömyyden ideaaliin suhteutettuna väite pitää paikkansa, mutta suomalaiskriitikot eivät sitä jakaneet. *Filmiaitassa* näet kirjoitettiin, että saksalaiset panostavat historiallisten elokuvien näyttämöllepanoon, mutta ”he eivät kiinnitä siihen pääpainoa; he käsittävät tehtävänsä toisella tavalla, he kuvaavat myös – ja tekevät sen ensisijassa – aikakauden sisäistä elämää, he luovat kuvauksen *ajanhengestä*, eikä ainoastaan sen yksittäisistä ilmauksista.” (*Filmiaitta* 5/1921, 68) Kriitikoiden mielestä päinvastaisesti amerikkalaisten elokuvien lavasteet varastivat huomion tarinamailman tapahtumilta. Tässä on syytä huomauttaa, että ensiluokkaiset Hollywood-elokuvat tuotiin Suomeen usean vuoden viiveellä. Klassisen Hollywood-tyylin speктаakkelit olivat Suomessa vielä kaksikymmentäluvun taitteessa tuntemattomia, joten kommentti tulee suhteuttaa amerikkalaisiin 1910-luvun puolivälin elokuviin, kuten *Orleansin neitsyeen* (*Joan the Woman*, 1916). Monin paikoin loisteliäs näyttämöllepano ja henkilöpsykologian kuvaus kulkevatkin *Madame Dubarryssä* käsikkäin, kuten kriitikomme esittivät. Vavahduttava esimerkki on Bastiljiin sijoitettu loppukohtaus, jossa tuomittu sankaritar mestataan ja hänen päänsä heitetään hurmioituneelle väkijoukolle.

Lubitschin pistämätön komiikantaju kulkee hienona alavireenä hänen traagisissa speктаakke-

leissaan. Hovielämän normit ja niiden kätköissä kukoistava seksuaalisuus luovat perustan monille ilahduttaville tilanteille, mutta hetkittäin huumori on suorastaan mustaa. Emil Jannings riemastuttaa kuninkaan rooleissa niin Ranskalle hymyilevässä *Madame Dubarryssä* kuin paikoin Englannin historialla leikkiä lyövässä *Anna Boleynissa*. Molemmat elokuvat vakavoituvat loppua kohden. Emil Janningsin luoma Henri VIII onnistuu monin paikoin nostamaan hymyn huulille, mutta koskettamaan ja jopa surettamaan heti seuraavana hetkenä. Vavahduttava esimerkiksi on kohtaus, jossa suuruudenhullu hallitsija on järjestänyt kansanjuhlan poikansa syntymän kunniaksi, Anna Boleynin vielä maatessa rasakaana synnytysvuoteella. Lubitsch rinnastaa palatsinaukiolle kerääntyneen väkijoukon ja sille keimaileman hallitsijan syvätarkoissa otoksissa ja leikkaamalla ristiin näiden välillä. Lapsen synnyttyä valkokankaalla nähdään palvelijan hiljainen kommentti: ”tyttö”. Kuningas jatkaa ilakointiaan kunnes tilanne valkenee hänelle. Ikkunansa alle tuupertuva mies lähettää sotilaansa tekemään lopun kansan riemusta. Janningsin suoritus saa nauramaan hallitsijan mielipuoisuudelle, mutta ohjaa myös ymmärtämään tämän sarkynyttä sisintä.

Herra Lubitsch lähtee Hollywoodiin

Mary Pickford kutsui Lubitschin Hollywoodiin vuonna 1922. Tähti tarjosi tälle historiallisen elokuvan käsikirjoitusta, joka kantoi nimeä *Dorothy Vernon of Haddon Hall*. Lubitsch ei innostunut kertomuksen koukeroista, mutta ehdotti *Faustin* sovittamista valkokankaalle. Margareetan rooli näytti tarjoavan Pickfordille hänen kaipaamansa irtioton yleisön suosimista lapsirooleista (Whitfield 1997, 233–235). Uutiset hankkeesta levisivät Suomeen asti (*Filmiaitta* 1/1923, 7). *Faustia* varten ehdittiin tehdä testikuvauksiakin, kunnes Pickford yllättäen laittoi projektille lopun. Äpärälapsensa surmaava sankaritar oli liian suuressa ristiriidassa Pickfordin lempeän ja hyväntuulisen tähtikuvan kanssa. Tämän lisäksi hänen äitinsä, jonka mielipiteitä Pickford kuunteli kaikessa (avioliittoasiat pois lukien), vastusti hanketta jyrkästi. Lopulta Pickford ja Lubitsch päätyivät *Rositaan* (Whitfield 1997, 233–235).

Rosita ”on historiallinen filmi Espanjasta 1500-luvulta, ja Lubitsch on tuonut sen käsikirjoituksen mukanaan Berliinistä”, Suomessa tiedettiin uutisoida (*Filmiaitta* 7/1923, 77). Niin tämä tuo-

tantoon otettu elokuva kuin hylätyt suunnitelmat kertovat Lubitschin maineen perustuneen juuri historiallisille spehtaakkeleille. Niiden suosion myötä tuotantoon päässyt *Rosita* oli eittämättä retrospektiivin kiinnostavin elokuva. Kyseessä on paljon huhuttu, mutta harvoin nähty teos. Tämä Lubitschin Hollywood-elokuvista ensimmäinen osoittaa hänen vastanneen niihin toiveisiin, jotka mielessä hänet oli kutsuttu uudelle mantereelle. *Rositan* näyttävä lavastus ja kameran edessä liikkuneet väkijoukot muistuttavat saksalaisia spehtaakkeleita, mutta nyt läpinäkyvyyden ihanteet hallitsevat kerrontaa aiempaa vahvemmin: lavastus ei vie huomiota tarinamaailman tapahtumilta, kolmen pisteen valaisu tukee tarinankerrontaa, leikkaukset perustuvat jatkuvuudelle ja näyttelijäntyo korostaa kasvojen ilmeitä (Thompson 2005, 35–98).

Taloudelliselta kannalta Lubitschin palkkaaminen oli Pickfordilta oiva liikesiirto, sillä *Rosita* tuotti yli miljoona dollaria, mitä elokuvaa levittänyt United Artists -yhtiö kipeästi tarvitsi. Pickford palkkasi Lubitschin ohjaamaan vielä kolme muuta elokuvaa, mutta nämä eivät koskaan toteutuneet. Jotakin tapahtui taiteilijoiden välillä, sillä myöhemmin Pickford väitti *Rositan* olleen kaupallinen floppi, jonka lisäksi hän alkoi pitää sitä surkeimpana elokuvanaan koskaan. Eileen Whitfield arvelee tähden pahastuneen ymmärrettyään tuottaneensa teoksen, joka vetosi ylempiluokkaisein katsojiin, mutta jota hänen vanhat ihailijansa karttoivat: *Rosita* ei ole konventionaalinen Pickford-elokuva, joita ihmiset olivat oppineet rakastamaan (Whitfield 1997, 238). Tähti oli palkannut Lubitschin päivittämään imagoaan ohjaajan töissä esiintyneen Pola Negrin innostamana, mutta saanut enemmän kuin halusi. Thompson on taas arvellut kiistojen juontaneen juurensa United Artists -yhtiön heikosta rahatilanteesta: Lubitsch oli levitysyhtiölle liian kallis ohjaaja (Thompson 2005, 25–26, 100–101).

Seuraavaksi Lubitsch siirtyi Warner Bros. -studiolle, jolle hän ohjasi yhden parhaista komedioistaan. *Avioliiton ilveilyä* (*The Marriage Circle*, 1924) on pienimuotoinen salonkielokuva, ylemmän keskiluokan avioelämää ja sen moraalittomuuksia punnitseva hienostunut komedia. Poissa ovat väkijoukot ja suuret lavasteet. *Avioliiton ilveilyä* tuokin mieleen ohjaajan varhaiskauden komediat, joskin siinä minimalismi on syrjäyttänyt kaikenlaisen liioittelun. Groteski huumori, raaka farssi, suuret eleet ja vauhdikkuus ovat korvautuneet raffinoituneella tyyliä jallalla, pie-

nilä eleillä ja terävillä välitesteillä. Kyseessä on elokuva, joka aloitti Lubitschin mestarillisten komedioiden kauden, vaikka niiden ominaisluonne ja monet tyylliset piirteet juontavatkin hänen varhaisemmista töistään.

Avioliiton ilveilyä on kertomus kahdesta avioparista ja yhdestä kosijasta. Elokuvassa näyttelevän Adolph Menjoun hienostuneen ja välinpitämättömän herrasmieskeikarin rooli on kumarrus Charles Chaplinin elokuvalla *Nainen Pariisissa* (*A Woman of Paris*, 1923). Menjoun olemuksessa tiivistyy Lubitschin uuden koomisen tyylin pidättyväisyys ja tyylikkyys. Tematiikka ponnistaa jälleen seksuaalisuuden ja yhteiskunnan sääntöjen välisestä rajankäynnistä katsojien tietäessä asioiden laidasta henkilöahmoja enemmän. Teos alkaa jaksolla, jossa Menjoun herrasmies suorittaa aamutoimiaan vaimon kävellessä toistuvasti hänen ylitseen: miehen sukassa on paikkaamaton reikä, vaimo etuilee lipastolle ja vie parranajossa käytettävän peilin kesken kaiken. Miehen ilme ei värähdä, sillä tätä kaikkea on jatkunut jo pitkään. Lopulta mies yrittää takaisin nukkumaan. Nyt vaimo tympääntyy miehen välinpitämättömyyteen ja uhkaa jättää tämän. Menjou kääntyy ympäri ja on hetken hiljaa – sitten hänen kasvoilleen kohoaa riemullinen hymy. Läpi elokuvan hän haluaa vaimostaan eroon.

Hollywood-elokuvien maahantuontimäärien kasvu aiheutti suomalaisissa kriitikoissa huolen tunteita, mutta pääsääntöisesti Lubitschin töihin suhtauduttiin suopeasti. Vaikka Lubitsch työskenteli studiojärjestelmän puitteissa, keskusteltiin hänestä edelleen ensiluokkaisena tekijänä. Elokuvan *Avioliiton ilveilyä* ohessa Valtion filmitarkastamolle toimitetussa A.B. Maxim O.Y.:n mainosmaisessa synopsiksessa hänen uraa ja mainetta luonnehditaan nykyajan avioliittoelämää liittyvien kysymysten käsittelyyn viitaten seuraavasti:

Ernst Lubitsch on senvuoksi tehnyt yleisölle suuren palveluksen ottaessaan nämä [avioliitto-] kysymykset käsiteltäväksi tässä filmissä, joka antaa meille jälleen todistuksen siitä, millainen mestari hän on ja mitä Europa hänessä on menettänyt. Lubitschin ensimmäinen amerikalainen filmi ”Rosita” on antanut yleisölle paljon puheenaihetta, mutta yhtä paljon on huomita herättänyt ”Marriage Circle” eikä ihmekään, niin mielenkiintoinen, niin kiinteärakenteinen ja niin taiteellisesti suoritettu se on. Pääosain esittäjät, Florence Vidor, Marie Prevost, Monte

Blue, Adolphe Menjou, kaikki meillä tunnettuja suoriutuvat mestarillisesti tehtävistään, mutta ennenkaikkea on katsojain kuitenkin kiitettävä ohjaaja siitä ainutlaatuisesta nautinnosta, minkä tämä filmi tuottaa. (Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 12743.)

Elokuvan ohjaus ja näyttelijäntyö ovat ensiluokkaista katsottavaa, mutta avioliittokysymyksien käsittelyyn kohdistetut viittaukset jäävät elokuvassa lunastamatta. Ne kyllä motivoivat toimintaa, josta syntyy ilahduttavaa komiikkaa, mutta on liioiteltua väittää, että elokuvalla olisi paljon sanottavaa näistä ongelmista, saati ratkaisuja tarjolla. Kenties mainosmaisen tekstin oli tarkoitus puolustaa taiteilijaa, joka oli siirtynyt arvokkaiksi katsottuista historiallisista aiheista kevyen komedian pariin.

Mietteitä retrospektiivistä

Nähdyt elokuvat osoittavat Lubitschin olleen mainettaan moniulotteisempi ohjaaja, joka liikkui suvereenisti lajityyppien, tyylien ja tuotantokoneistojen välillä. Hän työskenteli aina parhaiden tähtien kanssa: Ossi Oswalda, Pola Negri, Emil Jannings, Mary Pickford. Taiteilijalle ominaisen komiikan perusvire juontaa jo varhaisimmista töistä, mutta sen esittämisen tavat ovat vaihdelleet. Siirtyminen klassiseen kerrontaan näkyy teoksissa asteittaisena, kaksikymmentäluvun taitteen jälkeen vahvistuneena ilmiönä. Varhaisempia töitä ei voida pitää klassiselle kerronnalle vastakkaisina, pikemminkin sen periaatteita löysästi noudattavina, kuten Thompson esittää (Thompson 2005, 72).

Lubitschin arvostus 1920-luvun Suomessa ja hänen jopa todennäköinen vaikutuksensa kotimaisen elokuvan kehitykseen on aihe, jota toivoisi käsiteltävän systemaattisesti. Thompsonin tekemä Lubitsch-tutkimus puoltaa käsitystä, että kansallisten elokuvien historioissa tulee käsitellä myös muista kansallisista kulttuureista juontaneita vaikutuksia, ei vain elokuvien suhdetta omaan kansalliseen kulttuuriin ja historiaan.

Nähdyt 23 Lubitsch-elokuvaa, dokumentti *Ernst Lubitsch in Berlin* ja Dröblerin esittelemät fragmentit muodostivat yhden hienoimmista Orionissa esitetyistä retrospektiiveistä. Sarja veti viikosta toiseen ilostuttavissa määrin katsojia, vaikka elokuvat resurssien puutteessa jouduttiin esittämään vailla säestystä (jollei sellaiseksi laske-

ta harmillisia soittoaaniä ja satunnaista kuorsaus-ta). Väärästä aikataulutuksesta johtuen elokuvien *Nukke* (*Die Puppe*, 1919) ja *Romeo ja Julia Alpeilla* (*Romeo und Julia im Schnee*, 1920) ensimmäinen yhteisnäytös esitettiin äänielokuvien pyörimisnopeudella 24fps, jonka seurauksena elokuvat näyttivät turhankin koomisilta. Pieniä moitteita voi antaa myös katsojille jaetuista käsiohjelmista, sillä monet koostuivat lainauksista Herman G. Weinbergin vuonna 1968 ilmestyneestä teoksesta *The Lubitsch Touch: A Critical Study*. Tekstit olivat asiaankuuluvia, mutta pitkän retrospektiivin käsiohjelmien olisi toivonut koostuvan moninaisemmista lähteistä lainatusta materiaalista sekä uudemmasta tutkimuksesta. Tämä olisi avannut rikkaampia perspektiivejä elokuvaan sekä korostanut niiden ajankohtaisuutta elokuvatutkimuksen kentällä. Tällaisista huomautuksista huolimatta sarjaa on syytä pitää loistokkaana. Toivottavasti sen menestys innoittaa KAVA:n järjestämään lisää vastaavia.

Kirjallisuus

Lehdet

Filmiaitta 5 (1921).

Filmiaitan joulunumero (1922).

Filmiaitta 1 (1923).

Filmiaitta 7 (1923).

Elokuvien tarkastuspäätökset

Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 12743.

DVD-julkaisut

Ernst Lubitsch in Berlin (2007). New York: Kino Intl. Corp.

Käsiohjelmat

Alanen, Antti (2008). *Als ich tot war*. Helsinki: Orion.

Elsaesser, Thomas (1997), Ernst Lubitsch. Teoksessa Nowell-Smith, Geoffrey (ed.), *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*. Oxford: Oxford University Press, 184–185.

Garncarz, Joseph (2004), Art and Industry: German Cinema of the 1920s. Teoksessa Grieveson, Lee & Krämer, Peter (eds.), *The Silent Cinema Reader*. London: Routledge.

Hirn, Sven (1991): *Kuvat elävät: Elokuvatoimintaa Suomessa 1908–1918*. Helsinki: VAPK-Kustannus & Suomen elokuva-arkisto.

Thompson, Kristin (2005), *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Weinberg, Herman G. (1968): *The Lubitsch Touch: A Critical Study*. New York: E. P. Dutton & Co. Inc.

Whitfield, Eileen (1997), *Pickford: The Woman Who Made Hollywood*. Kentucky: The University Press of Kentucky.