

Jaakko Seppälä

## ”FILMI-ILVEILIJÄSTÄ TAITEILIJAKSI”:

### Charles Chaplinin vastaanotto 1920-luvun taitteen Suomessa

*Käsittelen artikkelissani merkityksiä, joita Chaplinin elokuviin liitettiin 1920-luvun taitteen suomalaisessa elokuvakulttuurissa. Osoitan, kuinka katsojien suosion jo varhain puolelleen voittaneet koomikon elokuvat ärsyttivät alkuun elokuvakriitikoita ja maailmanparantajia, mutta kuinka niistä kehkeytyi taide-elokuvaa kulkurihahmon kultivoituessa ja kerronnan kehittyessä kohti klassista Hollywood-tyyliä. Nämä muutokset vaikuttivat elokuvien ympärillä käytyihin keskusteluihin, jotka ohjasivat teosten vastaanottoa. Siinä, missä huomio kohdistui 1910-luvun loppupuolella elokuvien ylenkatsotuimpiin seikkoihin, nousivat arvoistetut piirteet toistuvasti esille kaksikymmentäluvun alkupuolella.*

Charles Chaplinin slapstick-komediat herättivät intomielistä keskustelua 1920-luvun taitteen Suomessa. Sven Hirnin (1991, 194) mukaan suomalaiset tutustuivat koomikon elokuviin vuonna 1915. On kuitenkin mahdollista, että niitä esitettiin maassa jo edeltävän vuoden puolella. Markku Nenonen (1999, 94) on näet esittänyt Keystone Film Companyn elokuvia tuodun maahan vuodesta 1914. Englannissa uransa music hall -artistina aloittanut Chaplin liittyi Keystone Film Companyyn Amerikan-matkallaan 1913 (Robinson 1988, 131). Hän esiintyi Mack Sennettin johtaman yhtiön komedioissa seuraavan vuoden alusta (Okuda & Maska 2005, 16). Näiden vuosilukujen perusteella viive halpojen elokuvien valmistumisen ja Suomen ensi-iltojen välillä oli lyhyt, kutakuinkin vuoden mittainen. Suomessa kulkurihahmon suosio näyttää kasvaneen nopeasti, sillä jo vuoden 1915 huhtikuussa maaseututeatteritkin mainostivat esityksiä Chaplinin nimellä (Hirn 1991, 194). Suuri suosio yhdistettynä Chaplinin komiikan anarkistisuuteen ja huoli elokuvien vaikutuksista niiden katsojiin johtivat kiihasluonteisiin debatteihin.

Miten Chaplinia koskevia aikalaiskiistoja sekä vuosikymmenien takaista elokuvien vastaanottoa ja merkityksellistymistä voisi ymmärtää? Hans-Georg Gadamerin (2002, 302–307) mukaan ymmärtäminen tapahtuu aikaisemmin ymmärretyn pohjalta odotushorizontin puitteissa. Ymmärtämisen mahdollisuudet kattava odotushorizontti, jonka pohjalta aikalaismarkityksiä voisi analysoida, on kuitenkin liian laaja rekonstruoitavaksi. Täysin tavoittamattomissa menneisyyden elokuvakokemukset eivät kuitenkaan ole. Fredric Jamesonia (2002, ix–x) mukaillen katsojat eivät ole kohdanneet elokuvia sellaisenaan vaan aina jo valmiiksi tulkittuina, sillä niiden ymmärtäminen on ollut mahdollista vain aikaisempien tulkintakerrostumien kautta sekä tulkintatraditiossa kehittyneiden tottumusten ja kategorioiden puitteissa. Niin nähdyt elokuvat kuin elokuvien ympärillä käydyt keskustelut ovat ehdollistaneet aikaisten elokuvakokemuksia. Barbara Klinger (1994, xvi) on viitannut tällaisiin kansatekstien verkostoihin tulkintakehyksen käsitteellä. Tulkintakehys voidaan määritellä odotushorizontin rekonstruoitavissa olevaksi osaksi. Se on rakentunut niin mainoksista kuin lehtikirjoituksistakin, jotka ovat suunnanneet odotuksia sekä nostaneet esille teosten joitakin piirteitä siinä missä ne ovat peittäneet toisia (Laine 1994, 14). Aikalaismarkityksiä tavoittaakseni lähestyn elokuvien merkityksellistymistä tarkastelemalla säilyneitä teoksia suhteessa niistä lehdistössä käytyihin keskusteluihin. Kyse on kontekstin hermeneutiikasta (Lehtonen 2004, 117). Chaplinin elokuvien tulkintakehystä ja siinä tapahtuneita muutoksia analysoimalla pystyn osoittamaan, millaisissa puitteissa elokuvakokemukset rakentuivat ja minkälaiset merkitykset olivat, jolleivät nyt yleisiä, niin ainakin mahdollisia.

Artikkeli on lohkaisu tekeillä olevasta väitöskirjasta, jossa analysoin Hollywood-elokuvien muuttuvaa asemaa suomalaisessa itenäisyyden ajan mykkäelokuvakulttuurissa. Chaplinin elokuvien ja erityisesti hänen luomansa kulkurihahmon vastaanoton tarkastelu muodostaa punaisen langan, johon kytkeytyvät monet amerikkalaisten elokuvien asemaan vaikuttaneet tekijät. Näihin lukeutuvat elokuvien maahantuontimäärät, niiden vaihtelevat maahantuontiviiveet sekä elokuvakerronnassa tapahtuneet muutokset suhteessa suomalaisen kulttuurin tilaan.

### **Chaplinin komiikka – puolesta ja vastaan**

Suomessa Chaplinin elokuvat osoittautuivat niin suosituiksi, että tammikuussa 1917 jotkut elokuvateatterit keskittyivät yksinomaan niiden näyttämiseen (Nenonen 1999, 95). Vaikka elokuvat vaikuttavat vedonneen suureen osaan aikalaisyleisöjä, oli Chaplinin asema suomalaisessa elokuvakulttuurissa vähintään kiistanalainen. Suomalainen elokuvajournalismi oli vähäistä ennen 1910-luvun loppua, eikä Chaplinista juuri kirjoitettu lehtien palstoilla, mutta kun keskustelu syttyi, se osoittautui pitkäikäiseksi ja paikoin kiivasluonteiseksi. Sitä ylläpitivät Chaplinin laaja suosio sekä hänen elokuviensa arveluttavuus kulttuuripiirien silmissä.

Yksi keskustelun kärkkäimmistä kirjoituksista kantaa otsikkoa

”Charlie Chaplin” ja sen laati vuonna 1917 *Uuteen Auraan* nimimerkkiä ”Jeremias” käyttänyt henkilö:

”Yleinen mielipide”, joka istuu halvimmilla paikoilla eturivillä elävissä kuvissa ja jonka kohottama riemu tai äänettömyys määrää teatterinomistajan filmitilauksen, on nyt ryhtynyt syöttämään meille Charlie Chaplinia.

Pukea itsensä liian pieneen knalliin ja liian väliin housuihin sekä mustata nenänsä alusta ja lähteä sitten kadulle tekemään mitä ihmeellisempiä kommervenkkejä, – se on otaksuttavasti korkeinta huumoria. Puhumatta tällä kertaa siitä, että nuo kommervenkit, joita ”yleinen mielipide” pitää niin mestarillisina, sangen usein eivät ole ainoastaan epämiellyttäviä, vaan suorastaan raakoja.

Tuskin on onnellisesti kuitattu Ford Sterling. Sisuaani väännättää vieläkin, kun muistan miehen mulkoilut, suun vääristykset, kuolaamisen ja ruokottomuuden.

Vielä surkeampi näitä kahta on Chaplin, yksi ”humoristi” hänkin, josta jo on tarpeeksi ennätetty lyödä reklaamirumpua.

Ellei todellakaan ole parempaa serverattavaa, niin paras on pistää lafka kiinni tai näytellä kuviaan yksinomaan ”yleiselle mielipiteelle”.

Allekirjoittanut on toisinaan tehnyt sen virheen, että on mennyt istumaan eläviin kuviin. Ja katseleehan sitä muutamia filmejä kernaastikin aikansa kuluksi, – vallankin jos musiikki on mukiinmenevää, – mutta yllämainittujen ”humoristien” esiintyminen särkee koko vaikutelman.

Max Linder teki kaikesta huolimatta kultiveeratun ihmisen vaikutuksen ja hänen esiintymistään katseli toisinaan nautinnokseen. Mutta silti meille ei sovi syöttää kaikkea, mikä Amerikassa mahdollisesti käy täydestä ja kaikkein vähimmän Chaplinien ja Sterlingin ”taidetta”. Se voi mahdollisesti miellyttää siamilaisia, – täällä se on mautonta.

Tässä yhteydessä olisi erinomaisen kiitollista pitää pieni esitelmä elävien kuvien turmiollisuudesta yleensä puhua paatoksella rikos-, jännitys-, sensaation-, yllätys- y. m. draamoista, joiden vaikutukset ovat kouraan tuntuvat moraalisisessa kohteessa.

Jätettäköön se muitten asiaksi.

Allekirjoittanut pyytää vain sanoa: te olette jo hämmentäneet nuorisomme ja elävien kuvien yleisömmme moraalialia, koettakaa säästää edes kauneusaistia. Ja sitä teette m. m. antamalla Chaplinin y. m. mahdottomuuksien pysyä Amerikassa. (*Uusi Aura* 72/1917, 7.)

Kirjoituksen perusteella Chaplinin komediat hauskuttivat erityisesti alemmpiluokkaisia katsojia, joilla oli varaa vain halpoihin paikkoihin. Oletettavasti näillä penkeillä istuivat myös lapset ja nuoret. Elokuvien esitysmääriin ja suosioon kohdistuvat viittaukset huomioonottaen on kuitenkin syytä epäillä, että väkeä istui kalliimmillakin paikoilla. Kenties etummaisissa riveissä istui nimenomaisesti elokuvateattereiden vakioasiakkaita, päätellen siitä, että ”Jeremias” väittää heidän innoituksensa ohjanneen elokuvahankintoja. Kuten Saksassa (Saunders 1994, 174), myös Suomessa saatettiin myöntää, että Chaplin nauratti ihmisiä, mutta samanaikaisesti hänen komiikkaansa trivialisoiitiin ja ylenkatsottiin. Itsensä hekottelijoiden yläpuolelle asettava ”Jeremias” kohdistaa kritiikkinsä Chaplinin komiikan mauttomuuksiin ja raakuuksiin väittäen niiden turmelevan ihmisten moraalin. Epäsuorasti

<sup>1</sup> Katso esimerkiksi Valtion elokuvataarkastamon päätösasiakirja 9437. Alkoholin väärinkäyttöä käsittelevän elokuvan *Yhteiskunnan myrky eli Perinnöllisyyden kirous* (tunteamaton) tarkastuspäätös on tehty mainokseen, jossa todetaan: ”Yhteiskuntamyrky on filmi, joka vastustamattomasti syöpyy mieleen ja jättää jälkeensä pysyvän vaikutuksen”.

hän toteaa valkokankaan tapahtumien toimivan arkielämän esikuvina, pilaavatpa ne vielä kauneustajun ja ilmeisesti sen myötä myös mahdollisuuden nauttia korkeataiteesta.

Max Linderin rinnastaminen Chapliniin ja Ford Sterlingiin nostaa esille amerikkalaisen populaarielokuvan alemmuuden ainakin ranskalaisen rinnalla. Linderin elokuvat ovat yläluokkaiseen miljööseen sijoitettuja slapstick-komedioita, joissa päähenkilö Max joutuu kerta toisensa jälkeen noloihin tilanteisiin. Chaplinin ja Sterlingin tähdittämät komediat ovat groteskimpia ja vauhdikkaampia, mistä johtuen ne aiheuttivat enemmän pahennusta, ja ”kultiveeratun ihmisen” vaikutus jäi syntymättä. Toisaalta elokuvien väliltä on helppo löytää yhtäläisyyksiä, nimesihän Chaplin Linderin professorikseen, jolle oli kaiken velkaa (Robinson 1997, 117).

Suomessa keskustelu elokuvataiteesta käynnistyi toden teolla vuonna 1921, jolloin elokuvalehti *Filmiaitan* ensimmäiset numerot ilmestyivät. Lehden toimituskunta pyrki kohottamaan hyviksi katsojiensa elokuvien arvostusta maamme taidekentällä. Tämän kehityksen käänköpuolena monet amerikkalaiset genret saivat osakseen halveksuntaa. Tämä oli usein epäsuoraa, sillä toimittajat (*Filmiaitta* 10/1923, 134) katsoivat, että huonoja elokuvia vastustettiin parhaiten, kun niistä ei kirjoitettu lainkaan. Elokuvakentälle synnyttävä jako korkeaan ja matalaan näkyi selvänä artikkelissa, jonka nimettömäksi jäänyt laatija toteaa seuraavasti:

Onnellisinta olisi, jos viranomaiset oppisivat ymmärtämään eron todellisen *filmitaiteen* ja *elävienkuvien* välillä joilla ei ole taiteellista arvoa, sekä erottamaan toisistaan nämä täydellisesti itsenäiset ilmiöt asettamalla ne kumpikin eri verotusluokkiin, niin että ensinmainittu rinnastettaisiin todellisen taiteen, kuten teatterin, taidenäyttelyjen, konserttien y. m. kanssa, jotavastoin viimeksimainittuihin nähden kernaasti voisi sovittaa nimitystä ”yleisiä huveja”. (*Filmiaitta* 4/1921, 50.)

Elokuvakriitikoiden halveksima, mutta suuren yleisön rakastama lajityyppi oli slapstick-komedia tai filmi-ilveily, joiksi genren elokuvia tuon ajan Suomessa usein kutsuttiin. Vaikka ilveilyyn on sittemmin liitetty negatiivisia konnotaatioita, ei käsite ollut tuolloin ylenkatsova vaan fyysistä komiikkaa tarkoittava. Slapstick-komedioita markkinoitiin viihteenä eikä niiden mainonnassa kiinnitetty huomiota opettavaisiin tai sivistäviin seikkoihin, kuten tehtiin taide-elokuvina markkinoitujen teosten kohdalla.<sup>1</sup>

Chaplinin ja hänen elokuviensa asema suhteessa *Filmiaitan* elokuvapolitiikkaan puhutti lukijoita. Lehden lukijaosastolla käynnistyi vuonna 1921 kiivas keskustelu koomikon elokuvien taiteellisista ansioista. Nimimerkillä ”Topsy” esiintynyt lukija toi näkemyksensä kiertelemättä esille:

Chaplinin esityksiä ei voida kutsua ”todelliseksi filmitaiteeksi”. Hän olisi paremmin sopinut klovniksi johonkin sirkukseen kuin filminäyttelijäksi. Että kukaan todellakin pitää niitä filmejä, joissa hän esiintyy hauskoina, on minulle käsittämätöntä. Jos kerran on käynyt häntä katsomassa ei mielestäni haluta toistamiseen mennä. Filmitaide on todellakin jotain toista kuin Chaplinin konstit. (*Filmiaitta* 6/1921, 92.)

Julkaistussa näkemyksessä toistuvat toimituskunnan väitteet: taide-elokuvat ovat korkeataidetta, eikä niitä sovi kategorisoida sirkuksen kaltaisten viihdemuotojen joukkoon, jota Chaplinin elokuvat edustavat. Kirjoittaja on siinä mielessä "Jeremiaan" kanssa samoilla linjoilla, ettei hän pidä koomikon temppejuja hauskoina. Toiset olivat kuitenkin eri mieltä. Näkemyksiä tulvi *Filmiaitan* toimitukseen siinä määrin, että toimituskunta julkaisi niistä yhteenvedon lehden seuraavassa numerossa:

*Lars Kasperin* mielestä on Chaplin todella huvittava, ja hänen esityksensä oikeata "taidetta"; *Rufus W. Scott* ei halua kutsua sellaista "roskaa" taiteeksi, ja *Maallikon* mielestä Chaplin'in esitykset eivät ole taidetta eikä juuri muutakaan; *Filmi-ihailija* ei tunnusta Chaplinia taiteilijaksi, mutta tunnustaa olevansa huvitettu hänen esityksistään; vihdoin on *Jessie* antanut äänensä väärinkäsitetyn taiteilijan puolesta. (*Filmiaitta* 7/1921, 111.)

Keskustelun vilkkaudesta päätellen Chaplin oli 1920-luvun taitteessa yksi suomalaisen elokuvakulttuurin kuumimpia puheenaiheita. Erityisen kiinnostavaksi nämä keskustelut tekee niissä esitettyjen näkemysten moninaisuus ja monien puheenvuorojen äärimmäisyys: toisista Chaplinin elokuvat ovat pelkkää roskaa, mutta toisista ne ovat taidetta.

*Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin Fanny Davidsonin (7/1920, 148) kirjoittama lehtijuttu, jossa todetaan, ettei taide-elokuva "ole ilveilynäytelmä amerikkalaismallisine, konemaisine marionetteineen à la Chaplin". Ilveilyiksi kutsuttuja slapstick-komedioita pidettiin 1920-luvun taitteen Suomessa erityisen amerikkalaisena genrenä, vaikka niitä tuotettiin suuressa määrin muuallakin. Tekstissä esiintyvä konemaisuuden käsite trivialisoi Chaplinin kykyjä. Tällainen vähättely oli yleistä. Myöhemmin samana vuonna lehden ajanvietesivulla julkaistiin pilapalaksi tarkoitettu uutinen: "Amerikka on täynnä Chaplin-jäljittelijöitä. Eräs lehti pani toimeen kilpailun näiden välillä, kuka parhaiten osaisi jäljitellä Chaplinia. Osanottajia ilmestyi 100. Oikea Chaplin otti osaa kilpailuun ilman että kukaan tiesi siitä. Hän tuli 20:nneksi" (*Suomen Kuvalehti* 37/1920, 875). Olipa juttu tekaistu tai ei,<sup>2</sup> Suomessa monet näyttävät pitäneen Chaplinin tarkoin koreografioituja liikkeitä mekaanisina sirkustemppejuina, joihin pystyi lähes kuka tahansa. Tähän saattoi vaikuttaa se, että samaan aikaan maamme elokuvateattereissa esitettiin King Chaplinina tunnetun Billy Westin Chaplin-imitaatioita (Valtion elokuvatarkastamon päätösiakirjat 10689, 10690, 10692–10695).

Maamme aikakauslehdissä Chaplinia ei paheksuttu yksin hänen komiikkansa tähden. Aikakauslehti *Maailmassa* (marraskuu/1921, 445) julkaistiin nimettömäksi jääneen toimittajan lehtijuttu, jossa Chaplinin todetaan olevan maailman tunnetuin mies, mutta lisätään, että "eri asia on, ansaitsisiko hän olla se edustamansa alan tai yksilöllisen olemuksensa puolesta". Ala viittaa elokuvaan ja aivan erityisesti slapstick-komedioihin, joiden toimittaja toteaa huvittavan yksinkertaista sielua. Chaplinin paheksuntaa lisäsivät tiedot hänen kevytkenkäisestä yksityiselämästään. *Maailmassa* (marraskuu/1921, 445) julkaistussa lehtijutussa koomikon kerrotaan eronneen vasta äskettäin vaimostaan

<sup>2</sup> David Robinsonin (1988, 199) mukaan on totta, että Yhdysvalloissa koomikko ei aina tunnistettu: erään elokuvateatterin edustalle järjestetystä mainos-esiintymisestä tuli fiasko imitaattoreihin tympääntyneen lipunmyyjänkin vain tuhahtaessa tuomitsevasti.

Mildred Harrisista, mutta aikovan jo nyt uuteen liittoon 17-vuotiaan May Collinsin kanssa. Toisin sanottuna Chaplin oli yksityishenkilönä vähintään yhtä huono roolimalli kuin hänen kulkurihahmonsaa. Vuonna 1936 julkaistussa elokuvan historiaa käsittelevässä teoksessaan Roland af Hällström (1936, 137) muistelee, että Chaplinin ja muiden tähtien onnettomia avioliittoja koskevat paljastukset tuntuivat eurooppalaisista suorastaan pelottavilta, sillä vanhalla mantereella ei ollut totuttu amerikkalaiseen tapaan käsitellä asioita.

Enimmäkseen paheksunta kuitenkin kohdistui Chaplinin elokuvaan, joihin kritisoijat näyttävät suhtautuneen suurena massana. Nimimerkkiä "Topsy" käyttäneen *Filmiaitan* lukijan tavoin monelle riitti, että oli nähnyt yhden Chaplinin elokuvan. Tällaiselta pohjalta keskustelleet eivät ottaneet huomioon Chaplinin elokuvien estetiikassa tapahtunutta kehitystä. Tämä seikka selittää ilmaistujen näkemysten rajuja poikkeavuuksia, sillä on todennäköistä, että monet ylenkatsovat näkemykset perustuivat yhden tai kahden elokuvan katsomiselle. Markku Nenonen (1999, 13) väittää, että elokuvia saatettiin paheksua jo niiden nimien tai mainosjulisteiden perusteella. Monien kehuja voi olettaa seuranneen Chaplinin urakehityksen viimeisimpiä vaiheita. Vaikka kaikki näkemyksiä esittäneet olisivatkin katsoneet jonkin Chaplinin elokuvan kuluneen vuoden aikana, ovat heidän näkemänsä elokuvat saattaneet olla vanhoja tai verrattain uusia, sillä koomikon vanhimmatkin elokuvat saivat yhä uusia esityskertoja. Toisin sanottuna jotkut ovat saattaneet viitata Keystone Film Companyn tuottamiin elokuvaan, kun taas toiset ovat puhuneet Mutual Film Corporationin levittämistä Chaplinin oman Lone Star Corporationin tuottamista teoksista. Kun analyysi kohdistetaan Chaplinin elokuvaestetiikassa tapahtuneeseen kehitykseen, eri aikakausina valmistuneiden elokuvien välillä huomataan merkittäviä eroja.

### **Anarkistinen kulkuri närkästyttää kulttuuripiirejä**

Chaplin työskenteli Keystone Film Companyssa vuodesta 1914. Mack Sennettin, Adam Kesselin ja Charles Baumannin vuonna 1912 perustama tuotantoyhtiö oli erikoistunut slapstick-komedioihin, joita se julkaisi viikoittain Mutual Film Corporationin levitykseen. Yhtiön elokuvat olivat niin suosittuja, että ne aloittivat Yhdysvalloissa suoran slapstick-villityksen, joka jatkui mykkäkauden loppuun (Ribblet 1995, 168). Yhtiö tuotti elokuvia halvalla ja nopeasti. Fred Karnon johtamassa music hall -seurueessa esitysten kuukausien kestoiseen viimeistelyyn tottunut Chaplin oppi uudenlaisen tuotantometodin tuottaja-ohjaaja-näyttelijä Sennettiltä: "me saamme idean, sitten me noudatamme luonnollista tapahtumien kulkua, kunnes se johtaa takaa-ajoon, joka on meidän komedioidemme ydin" (Robinson 1988, 137). Näissä vauhdikkaissa elokuvissa parodioidaan muita genrejä kääntämällä niiden konventioita pääläelleen ja tehdään pilaa kaikesta, minkä amerikkalaiset tapasivat ottaa vakavasti, kuten Eileen Bowser (1994, 181) on todennut. Elokuvat olivat omiaan saattamaan uuden viihdemuodon huonoon valoon niin yhdysvaltalaisen kuin suomalaistenkin kulttuuripiirien silmissä.

Chaplinista ei kehkeytynyt tähteä yhdessä yössä. Charles J. Malandin (1989, 7) mukaan Chaplin jäi elokuva-arvosteluissa vielä vuoden 1914 lopulla yhtiön suosituimpien koomikoiden Mabel Normandin ja Mack Swainin varjoon. Persoonallinen tyyli kuitenkin erotti Chaplinin tämän kollegoista, mikä tuli vaikuttamaan hänen suosioonsa. Sama omaperäisyys erotti Chaplinin luoman kulkurin muista koomisista kulkurihahmoista, joita oli esiintynyt elokuvissa aina vuodesta 1897 (Musser 1990, 40). David Robinson (1988, 142) on esittänyt havainnollisesti, että ”Keystone tyyli oli huvittavaa kunhan törmäsi puuhun. Mutta kun Chaplin törmäsi puuhun, huvittavaa ei ollut itse törmäys, vaan se, että hän automaattisena anteeksipyyntönsä eleenä nosti hatun puulle.” Nähdäkseni on perusteltua esittää, että Keystone Film Companyn slapstick-komediat olivat spektaakkelia, joihin Chaplin toi aiempaa syvemmän psykologisen ulottuvuuden. Tämä ulottuvuus oli varsin pintapuolinen vielä vuoden 1914 kulkurihahmossa, mutta tuli syvenemään vuosien varrella.



*Kid Auto Races at Venice*  
– Kulkurin ensiesiintyminen  
valkokankaalla.

Yleisön suosion jokseenkin kaikkialla maailmassa voittanut kulkurihahmo syntyi verrattain spontaanisti Chaplinin kolmanteen elokuvaan *Kid Auto Races at Venice* (USA 1914). Tämä oli toinen Yhdysvaltojen markkinoille laskettu teos, jossa uusi elokuvakoomikko esiintyi. David Robinson (1988, 143) tietää Chaplinin lainanneen yhtiön puvustamosta Roscoe Arbucklen suuret housut, pienikokoisen Charles Averyn takin, Ford Sterlingin valtavat kengät, Arbucklen appiukon pienen knallin ja Mack Swainin käyttöön tarkoitettut irtoviikset, jotka Chaplin leikkasi reunoista poikki. Syntyneen kulkurihahmon ulkoinen olemus tuli muuttumaan verrattain vähän. *Suomen Kuvalehdessä* (51/1918, 713) julkaistussa Chaplinin nimeä kantavassa lehtijutussa asiaan viitataan näin: ”Olen kai eliniäkseni tuomittu pitämään samoja vaatteita, sillä varsinkin lapset ja naiset huutavat pänsä puhki, jos yksikin nappi on muutettu.” Samaisessa jutussa asun kerrotaan syntyneet asteittain eikä kerralla, kuten elokuvahistorioitsijat ovat sittemmin esittäneet. Ulkoiselle olemukselle vastakkaisesti kulkurin luonne tuli kokemaan huomattavia muutoksia, ja juuri nämä tulivat vaikuttamaan hahmon vastaanottoon.

Keystone Film Companyn komedioissa esiintyvä kulkurihahmo on häijyluontoinen rettelöitsijä. Vuonna 1922 *Filmiaitan* nimettömäksi jäänyt toimittaja saattoi muistella Chaplinin muutamia vuosia sitten

luoneen "filmityypin, jonka muodostivat joskus oikein hauskatkin, mutta enimmäkseen sangen ikävät kujeet. Osa yleisöä melusi ihasuksissaan, toisen osan harmistuneena nostaessaan hartioitaan näille keksityille metkuille." (*Filmiaitta* 8/1922, 132.) Enimmäkseen Chapliniin kohdistettu paheksunta liittyi kulkurihahmon anarkistisuuteen ja siitä juonnettujen pilojen ilkeämielisyyteen. Hahmo oli kaikkea muuta kuin kansalaisille sopiva roolimalli, jollaisia kriitikot halusivat elokuvien tarjoavan (Seppälä 2005, 32–42). Ei ole sattumaa, että Chaplin puhutteli juuri alempiluokkaisia katsojia. Charles Musser (1990, 39 ja 52) on analysoinut kulkuria työväenluokan vastaiskuna, työaikojen, fordismin ja taylorismin väsymättömänä rienaajana, jonka olemuksessa työläisten tukahduttamat tunteet pääsevät estoitta esille. Kapinallisten piirteiden voi päätellä olleen erityisen huolettavia vuoden 1918 tapahtumien tulehduttamassa Suomessa.

### Hahmon kultivoituminen alkaa

Marraskuussa 1914 Chaplin allekirjoitti sopimuksen, joka sitoi hänet chicagolaiseen Essanay Film Manufacturing Company -tuotantoyhtiöön, joka maksoi koomikolle Keystone Film Company parempaa palkkaa sekä listasi näyttelijöiden nimet elokuvien tekijätiedoissa. George K. Spoor ja G. M. Anderson olivat perustaneet yhtiön vuonna 1907 (Okuda & Maska 2005, 108). Monessa yhtiön elokuvassa kulkurihahmo vastaa katsojien suosimaa rettelöitsijää, "joka huolettomalla epäpätevyydellään synnyttää hilpeästi sekasortoa, tirskuu kämmentensä suojassa hyvillään katsellessaan aiheuttamaansa hävitystä ja on aina valmis antamaan potkun takamuksiin tai vasarasta päähän", kuten David Robinson (1988, 169) on luonnehtinut hahmoa elokuvassa *Hänen uusi toimensa* (*His New Job*, USA 1914). Näiden anarkististen ominaisuuksien varjossa kulkurin olemukseen ilmaantui sekä melankolisuuden että herrasmiesmäisyyden piirteitä. Jälkimmäisiä on läsnä jo varhaisimmissa kulkurielokuvissa mutta pienimuotoisemmin. Frank Scheiden (2003) luonnehdinnan mukaisesti Keystone Film Companyn valmistamat elokuvat olivat nopeatempoisia ja kulminoituivat takaa-ajoon, siinä missä Essanay Film Manufacturing Companyn elokuvissa tempo on rauhallisempi ja huomio yhä useammin kulkurin persoonallisuudessa. Kehityksen voi nähdä vastauksena Yhdysvalloissa käytyihin keskusteluihin, joissa puitiin elokuvaviihteen ongelmia ja argumentoitiin niiden taiteellisen tason kohottamisen puolesta (Bowser 1994, 54). Kulkurihahmoon lisätyt piirteet tekivät Chaplinin elokuvista aiempaa taiteellisempia. Näin saatettiin ajatella ainakin 1920-luvun alun Suomessa, jossa yhä useampi tunnusti Chaplinin taiteilijaksi.

Analysoin seuraavaksi kulkurihahmossa tapahtuneita muutoksia vertaamalla toisiinsa Essanay Film Manufacturing Companylle valmistuneita elokuvia *Charlie puistossa* (*In the Park*, USA 1915) ja *Charlie kulkurina* (*Tramp*, USA 1915). Ensiksi mainittu jakaa lukuisia piirteitä Keystone Film Companyn tuottamien elokuvien kanssa, mutta jälkimmäisessä uudet piirteet näkyvät selvinä. *Charlie puistossa* sijoittuu nimensä mukaisesti puistoon, kuten monet Keystone Film Companyn elokuvat. Heti alussa kulkuri osoittautuu taskuvarkaaksi. Sitten hän



alkaa terrorisoida penkillä istuvien rakastavaisten onnea. Myöhemmin kulkuri ihastuu lasta ulkoiluttavaan sisäkköön ja alkaa flirttailla tämän kanssa. Hahmon eleet eivät tuota toivottua tulosta, eikä sisäkköön rakastunut mies auta asiaa. Lopulta toimintaa mutkistaa paikalle saapuva poliisi. Elokuvassa juostaan, tapellaan ja heitellään tiiliskiviä, retkahtaapa kulkuri kertaalleen sisäkön lastenvaunuihinkin. Ilkeämielisimmässä kohtauksessa kulkuri käyttää tyrmäämänsä miehen suuta tuhkakuppina. Lopulta kaikki ovat riitaantuneet ja kulkuri potkii läheiseen lampeen joukon ihmisiä, myös tilannetta selvitelleen poliisin. ”Kulkurin hurmaavuus on tässä pienimmillään”, kuten David Robinson (1988, 174) on kiteyttänyt.



*Charlie puistossa*  
– kulkuri karistaa  
tuhkaa.

*Charlie kulkurina* alkaa kohtauksella, jossa kulkuri astelee pitkin pölyistä maantietä. Autojen kiitäessä ohitse hän lennähtää pariin kertaan selälleen. Noustuaan kulkuri ottaa povitaskustaan pienen harjan, jolla hän pyyhkii tomua vaatteistaan. Rettelöitsijään on ilmestynyt aiempaa vahvempia herrasmiehen piirteitä: hahmo on nyt rauhallinen ja pyrkii itseään ylempiluokkaisten tavoin näyttämään huolitellulta. Kulkuri kohtaa läheisen maalaistalon tyttären, jolta ryövärit ovat viedä tukun rahaa. Hetken mietittyään hahmo ottaa naisen rahat omaan käyttöönsä, mutta palauttaa ne ymmärrettyään aiheuttaneensa pahaa mieltä. Sitten kulkuri puolustaa hädässä olevaa neitoa näiltä roistoilta. Toisin sanoen kulkuri ratkoo ongelmia niiden aiheuttamisen sijaan. Mutta kun hahmo kiitokseksi sankarillisuudestaan pääsee maatoihin neidon isän tilalle, hänen on vaikea sopeutua työelämään. Kulkurin työmoraalista juontava ilikurinen vire on ollut läsnä jo aiemmissa elokuvissa. Tekemättä jäävien maatöiden lomassa kulkuri rakastuu talon tyttäreeseen, mutta ymmärtää, että tällä on jo miesystävä. Jäähvääskirjeen laadittuaan hahmo poistuu apeana maantielle. Hänen hetken laahustettuaan seuraa ele, joka tuli toistumaan monessa myöhemmässä teoksessa: yllättäen kulkuri heilauttelee lystikkäästi jalkojaan ja jatkaa tämän jälkeen tutuin hullunkurisin askelin. Ele kertoo hänen ravistelevan murheet mielestään. Loppu on kuitenkin haikea, mikä oli komedioissa uutta (Robinson 1988, 180). Hahmon psykologia, joka motivoi kerronnan käänteitä, on tässä elokuvassa aiempia syväulotteisempaa. *Charlie kulkurina* jakaakin monia klassisen Hollywood-kerronnan piirteitä.



*Charlie kulkurina* – Kulkurin uudet elkeet.

Uudet piirteet eivät välittömästi jääneet kulkurin pysyviksi ominaisuuksiksi. Anarkistisia piirteitä on läsnä monissa myöhemmissä töissä, sillä ne eivät koskaan täysin kadonneet. Kulkurin evoluutio oli kuitenkin käynnistynyt. Uusiin piirteisiin, jotka tulivat myöhemmissä elokuvissa vahvistumaan, kuuluivat mainittujen ohella hahmon sinnikkyys ja epäonni rakkausasioissa. *Charlie puistossa* ja *Charlie kulkurina* valmistuivat samana vuonna, itse asiassa niiden välillä julkaistiin Yhdysvalloissa vain yksi Chaplin-elokuva (Okuda & Maska, 2005, 118–124). Hahmon kehityksen voi olettaa puhuttaneen hahmon ihailijoita, sillä aiemmin rakkausasioista oli tehty karskia pilaa.

### Sittenkin kultiveerattu vaikutus?

Kun kirjoittelu Chaplinin elokuvista alkoi, lehdistössä alettiin tehdä entistä selvempää eroa koomikon ja hänen roolihahmonsensa välille. Esimerkiksi *Suomen Kuvalehdessä* (51/1918, 713) julkaistiin Chaplinin nimellä laadittu lehtijuttu, joka kantaa otsikkoa ”’Kuinka aloitin näyttelijä-urani’.” Teksti vastaa 1910-luvun lopun Suomessa julkaistuja elokuvatahtiä käsitteleviä kirjoituksia sikäli, että se käsittelee pikemminkin ammatillisia kuin yksityiselämään kuuluvia seikkoja. Kirjoituksen ohessa on kaksi kuvaa, joista toinen esittää kulkuria ja toinen koomikon omia kasvoja. Jutussa kerrotaan Chaplinin kuuluisuudesta, urakehityksestä, kulkurihahmon synnystä ja levitysyhtiö Mutual Film Corporationin hänelle maksamasta 600 000 dollarin vuosipalkasta, jonka kerrotaan vastaavan 4,8 miljoonaa sota-ajan markkaa. Alkuun suomalainen lehdistö oli kiinnostunut Hollywood-tähtien suurista tuloista, mutta pian huomio kohdistui yhä useammin heidän yksityiselämäänsä, erityisesti rakkausasioihin.

Uuden vuosikymmenen alussa *Suomen Kuvalehdessä* (27/1920, 662 ja 664) julkaistiin nimimerkillä "Mr. Gynt" laadittu Chaplinin uraa käsittelevä juttu. Huomio oli nyt koomikon yksityiselämässä, ja lukijat saivat tutustua hänen ryysyistä rikkauksiin -tarinaansa. Chaplin sai tekijänäänensä kuuluville myös elokuvan *Carmen* (*Burlesque on Carmen*, USA 1916) mainoksessa, jossa lukee:

Miksi Charlie esittää "Carmenin" ilveilynä eikä draamana? Voiko Chaplinia ajatella traagillisena? Näihin kysymyksiin antaa hän itse vastauksen: "Yleisö joutuisi kokonaan hämilleen ja viheltäisi minut ulos – enkä olisi minkään arvoinen Tosin olen kerran tai pari yrittänyt esiintyä traagillisissa osissa, mutta joka kerta kun olen uskaltanut omien rajamerkkieni ulkopuolelle on tyytymättömyys heti ja selvästi näyttäytynyt. Olen ja jään kuuluisuuteni orhaksi – ja sillä hyvä." (Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 10036)

Tällä painopistemutoksella tuli olemaan huomattava sija Chaplinin kykyjen tunnustamisessa ja taiteilijaksi tituleeraamisessa.<sup>3</sup>

Elokuvasensuuri ei puuttunut Chaplinin elokuvien esittämiseen ennen 1910-luvun loppua, vaikka monet kansalaiset pitivät hänen temppujaan irvokkaina ja raakoina. Itse asiassa elokuvasensuuri ei ollut järin tiukkaa ennen kuin Fredr. J. Lindström asettui Valtion filmitarkastuslautakunnan johtoon vuonna 1919. Heti seuraavana vuonna hän asetti täyskieltoon vuonna 1918 esitettäväksi hyväksytyt elokuvan *Kun Charlie tuli "heränneeksi" eli Chaplin poliisina* (*Easy Street*, USA 1917) sen uusintatarkastuksen yhteydessä (Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 9403). Samoihin aikoihin useampi Chaplinin elokuva koki saman kohtalon (Nenonen 1999, 181–182). Maamme elokuvasensuurien avarakatseisuudesta ennen Lindströmin kautta kertoo Chaplinin komedioiden pääsy julkiseen esitykseen, sillä esimerkiksi Ruotsissa monet niistä kiellettiin kokonaan (Eriksson 2008). Lindströmin ajamat sensuuripäätökset on viisainta nähdä vastauksena Chaplinin elokuviin kohdistettuun kritiikkiin sekä hänen omana elokuvapolitiikkanaan. Markku Nenosen (1999, 201) mukaan Chaplinin elokuvien "katsottiin pilkkaavan yhteiskunnan perusarvoja sekä tarjoavan lapsille ja nuorille väärän maailmankuvan." Koska kieltopäätökset kohdistuivat myös sellaisiin Mutual Film Corporationille tuotettuihin elokuviin kuin *Kun Charlie tuli "heränneeksi" eli Chaplin poliisina*, on syytä todeta, ettei Valtion filmitarkastuslautakunta tehnyt sen kummempaa eroa vanhan anarkistisen ja uuden kultivoituneen kulkurihahmon välille. Tuskin elokuvien katsottiin kehittyneen huonompaan suuntaan, sillä kieltopäätökset selittyvät paremmin Lindströmin ajamalla sensuuripolitiikalla kuin Chaplinin elokuvien estetiikassa tapahtuneilla muutoksilla. Tulkintaa puoltaa myös Lindströmin (*Maailma* toukokuu/1921, 464) laatima lehtijuttu, jossa hän kirjoittaa työstään ja suhteestaan Chapliniin näin: "istua 4–5 tuntia yhteen menoon vain Chaplinin tai jonkun muun hänen kaltaisensa ilveilijän typeriä temppuja tai jonkun huonon kinonäytelmän sekavaa juonta seuraamassa ei ole enää mitään huvia." Koomikon vanhempien elokuvien pohjalta syntyneet asenteet, joita lehdistökeskustelussakin mukailtiin, estivät havaitsemasta – tai ainakin arvostamasta – kulku-

<sup>3</sup> Ei käy kuitenkaan kieltäminen, etteikö painopistemuutos olisi myös vaikeuttanut hänen asemaansa, sillä myös epäonniset avioliitot päättyivät lehtien sivuille.

rihahmossa tapahtuneita muutoksia.

Entä muuttuivatko kriitikoiden ja katsojien asenteet Chapliniin kohdistetun julkisuuden ja kulkurihahmon evoluution myötä? Vastaus on myöntävä. Chaplinin taiteellisuuden puhuttaessa *Filmiaitan* lukijoita vuoden 1921 lopulla maassa oli Keystone Film Companyn, Essanay Film Manufacturing Companyn, taiteilijan oman Lone Star Corporationin sekä First National Picturesin tuottamia Chaplin-elokuvia. Chaplinin taiteellisuuden puolesta argumentoineiden voi olettaa nähneen hänen uudempia elokuviaan. Olivatpa jotkut nähneet vuoden alussa Yhdysvalloissa ensi-iltansa saaneen kokoillanelokuvan *Chaplinin poika* (*The Kid*, USA 1921). Useimpien amerikkalaisten ensiluokkaisten elokuvien tavoin tämä teos tuotiin maahan pitkän viiveen jälkeen vuonna 1923. Syynä oli elokuvan korkea hinta. Siihen asti suomalaiset joutuivat tyytymään koomikon vanhempiin elokuviin. Teoksen ulkomailla katsoneet lukijat olivat innostuneet näkemästään ja kertoivat siitä lehtien sivuilla. Yksi heistä oli nimimerkkiä "Picture Show Man" käyttänyt *Filmiaitan* lukija, joka kirjoitti Chaplinin taiteellisuudesta näin:

Muutamit Chaplinin esityksistä – kuten esim. 'The Kid' – kuuluvat todella oikeaan filmitaiteeseen. Hänen tekniikkansa on taitava, samoin hänen täsmällisyytensä huomattava. Tutkikaa ennen kaikkea hänen silmiensä eleitä, arvostelkaa sitten, mutta käykää ainoastaan pari kertaa vuodessa häntä katsomassa. (*Filmiaitta* 6/1921, 92.)

"Picture Show Manin" mielipide vaikuttaa ristiriitaiselta: hän kehuu Chaplinia ja hänen uusinta elokuvaansa, mutta kehottaa katsomaan hänen teoksiaan vain kahdesti vuodessa. Ristiriidan selittää se, että uusien teoksien puutteessa Suomessa esitettiin niin koomikon vanhimpia kuin muutaman vuoden takaisia elokuvia. Esimerkiksi vuoden 1921 lopulla maassa tarkastettiin Keystone Film Companyn tuottama Chaplin-elokuva *Charlie Chaplin på bal* (*Tango Tangles*, USA 1914), jossa koomikko esiintyy kulkurin sijaan humalaisena dandyna (Valtion elokuvatarkastamon 11470). "Picture Show Man" kirjoitti kultivoituneempien elokuvien puolesta silläkin perusteella, että hän nosti yhdeksi parhaista teoksista juuri *Chaplinin pojat*. Kyseinen kirjoittaja ei ollut mielipiteinen yksin. Nimimerkkiä "Picturegoer" käyttäneen lukijan kerrottiin katsovan, että "Chaplin näyteltyään 'The Kid'in' on puistanut yltään epäilyttävän amerikkalaisen 'pikajunahuumorin'. M. m. ihailee Ivan Hedqvist suuresti Chaplinia; hän sanoo että Chaplin on paljon suurempi taiteilija kuin moni luuleekaan" (*Filmiaitta* joulunumero/1921, 146). Suomessa yleinen mielipide alkoi muuttua viimeistään vuonna 1922, jolloin *Filmiaitassa* julkaistiin ennakkoon lehtijuttu Chaplinin odotetusta kokoillanelokuvasta. Nyt kriitikotkin olivat tunnustamassa ylenkatsotun koomikon taiteilijaksi.

### "Tästä kaikesta vähitellen on kehittynyt oma taidelajinsa"

*Chaplinin poika* sai Suomen ensi-iltansa huhtikuun 30. päivä vuonna 1923. Elokuva oli arvostelumenestys. Kuten sanottu, teoksesta kirjoitettiin *Filmiaitassa* jo vuoden 1922 puolella. Kyseessä voi olla käännös-

teksti, mutta on myös mahdollista, että joku toimituskunnan jäsenistä oli nähnyt elokuvan ennakkoon. Tässä otsikolla "Chaplinin poika" julkaistussa lehtijutussa (*Filmiaitta* 8/1922, 132). muuttuneet asenteet näkyvät selvinä: "Charlie Chaplin on, niin ihmeellistä kuin se kuulos- taakin, aateloanut klownimaisuuden ja muodostanut sen taiteeksi". Nimettömäksi jääneen kirjoittajan mukaan Chaplinin uusi huumori "vetää vertoja itse Mark Twainin teoksille". Lehtijutussa viitataan menneeseen mainitsemalla, että "[s]ellaiset filmit kuin 'Siirtolainen', 'Tyyntä katu' ja 'Koiran elämää' ovat tärkeitä levähdyspaikkoina tässä kehityksessä", jonka huipentumaa edustaa *Chaplinin poika*. (*Filmiaitta* 8/1922, 132).

*Siirtolainen* (*The Immigrant*, USA 1917), *Tyyntä katu* (ilmeisesti *Easy Street*, USA 1917) ja *Koiran elämää* (*A Dog's Life*, USA 1918) ovat teoksia, joiden kulkurihahmo jakaa useita piirteitä elokuvassa *Charlie kulkurina* nähdyn kanssa. Tämän lisäksi mainitut teokset ovat rakenteeltaan samankaltaisia: aluksi kulkuri on köyhä ja yksinäinen, mutta tarinan edetessä hän rakastuu ja valloittaa monista aiemmista teoksista poiketen hakailemansa naisen sydämen sekä ottaa vakaan paikan yhteiskunnassa menemällä töihin. Mutual Film Corporationin levitykseen valmistuneessa elokuvassa *Siirtolainen* kulkuri saapuu valtamerilaivalla Yhdysvaltoihin etsimään parempaa elämää. Teoksen aihe on ollut monille suomalaisille läheinen, sillä tuhannet olivat jättäneet synnyinmaansa ja muuttaneet Yhdysvaltoihin amerikkalainen unelma mielessään. *Siirtolaisen* alkujakso kuvaa kotinsa jättäneiden eurooppalaisten kovaa elämää laivan kannella. Tämän vakavan teeman yhteyteen on punottu komiikkaa. Aallot esimerkiksi keinuttavat laivaa niin rajusti, että soppalautanen liukuu ruokapöydällä kulkurin ja toisen maahanmuuttajan välillä niin, että molemmat saavat syödäkseen. Ketään ei heitetä tiiliskivellä. Teokseen on punottu myös yhteiskunta-kritiikkiä. Siirtolaisten katseltua toiveikkaina New Yorkin horisontissa seisovaa Vapaudenpatsasta, koko joukko saarretaan pieneen tilaan paksulla köydellä, minkä jälkeen viranomaiset alkavat lajitella heitä kuin karjaa. Tällaista yhteiskunnan kierouksien ruoskimista kehuttiin (*Suomen Kuvalehti* 17/1923, 494) *Chaplinin pojassa*, joten teeman voi päätellä miellyttäneen kriitikoita myös *Siirtolaisessa*. Kulkuri saavuttaa vakaan yhteiskunnallisen aseman mantereelle sijoittuvassa jaksossa, joka alkaa kuvauksena varattoman kulkurin yrityksestä selvittää ravintolalaskusta. Ruokailun yhteydessä hän tapaa uudelleen laivalla kohtaamansa naisen. He selviävät laskusta varakkaan taiteilijan jättämän juomarahan turvin. Nainen ja kulkuri pääsevät töihin taiteilijan malleiksi. Elokuvan lopussa pari menee naimisiin.

*Kun Charlie tuli "heränneeksi" eli Chaplin poliisina* – tai *Tyyntä katu*, jona Mutual Film Corporationille valmistunut *Easy Street* esiteltiin *Filmiaitassa* – on *Siirtolaisen* kaltainen elokuva. Teoksen alussa kulkuri herää lähetysaseman portaiden juurelta ja kävelee kuorolaulannan perässä sisälle rakennukseen, jossa hän ihastuu urkuja soittavaan neitoon. Rauhallisen lähetystaloyhteisön vastakohtaa edustavat *Easy Street* -nimisen kadun asukkaat, jotka mukiloivat poliiseja. *Easy Streetin* väki on aiheuttanut kaupunkiin poliisivoimapolun ja kulkuri päättää pestautua. Uusi hintelä poliisi on saada levottomalla kadulla selkäänsä, mutta onnistuu taltuttamaan suurimman korston

työntämällä tämän pään kaasulyhtyyn. Poliisiksi ryhtynyt kulkuri saa kadun asukkaat rauhoittumaan ja hänen arvostuksensa kasvaa kaupunkilaisten silmissä: syrjäytyneestä miehestä tulee yhteisön pidetty jäsen. Elokuva loppuu hänen astellessaan käsikkäin rakastamansa urkurin kanssa Easy Streetin päähän rakennettuun uuteen lähetysasemaan, jonne muutkin suuntaavat. Oletettavasti Fred. J. Lindströmin johtama Valtion filmitarkastuslautakunta kielsi elokuvan vuonna 1920 siinä kuvattujen rauhottomuuksien sekä poliisivoimiin kohdistuneen pilkan takia. Tällaiset kohtaukset olivat eittämättä tulenarkoja tuon ajan Suomessa.

Vuonna 1918 valmistunut elokuva *Koiran elämää* on First National Exhibitors' Circuitin tuotantoa. Chaplin oli siirtynyt tämän tuotanto- ja levitysyhtiön palvelukseen sen perustamisvuonna 1917. Hänen oli määrä tehdä yhtiölle vuoden aikana kahdeksan kaksikelaista elokuvaa. Yksi näistä on *Koiran elämää*. Teos jatkaa kultivoituneen kulkurin linjoilla. Elokuvan alussa hahmo on köyhä ja hylätty. Alkukohtauksessa tämä herää viimaan hylätyllä pihalla. Hän ei kuitenkaan ole seudun ainoa yksinäinen. Lähistöllä herää sekarotuinen kulkukoira. Hyväsydäminen kulkuri pelastaa eläimen pahantahtoisen koiralauman hampaista. Sekä koira että kulkuri ovat heittiöitä omiensa joukoissa. Muutamat kohtaukset ovat haikeita. Eräässä kulkuri nukkuu lankkuaidan vierellä koira päänalusenaan: kovan onnen kasvatit lämmittävät toisiaan. Rinnalla kulkee tarina huonosti kohdellusta laulajattaresta, johon kulkuri rakastuu. Elokuvan lopulla pari muuttaa maalle koiran löytämän lompakon turvin. Chaplinin alkukauden töihin verrattuna elokuvan anarkistisuus on melko laimeaa, mutta elementti on teoksessa läsnä. Kulkuri esimerkiksi napostelee grilliherkkuja kauppiaan selän takana. Kun poliisi huomaa rikoksen, kulkuri pakenee paikalta. Jo pitkään vilppiä epäillyt kauppias koettaa mätkäyttää rötöstelijää pitkällä makkaralla, mutta osuu poliisia otsaan. Elokuvan loppukohtauksessa kulkurista on tullut maanviljelijä. Hän palaa peltotöistä kotiin rakastettunsa luokse. Tulisijan äärellä on kehto täynnä pienokaisia – koira on saanut pentuja.

### ”Arkkipäivätapahtumia aivan uudenlaisessa valaistuksessa”

*Filmiaitan* (8/1922, 132) nimettömäksi jääneen kirjoittajan mukaan elokuvissa *Siirtolainen*, *Tyynmytä katu* ja *Koiran elämää* ilmenee Chaplinin uudenlainen komiikka, joka enteili *Chaplinin pojan* taiteellisuutta. Kirjoittajan sanoin Chaplinin taide ”omalaatuisine huumoreineen opettaa meitä katselemaan elämän arkipäivätapahtumia aivan uudenlaisessa valaistuksessa”. Mistä tässä sitten oli kysymys? *Filmiaitan* kirjoittajan kulkurihahmoa koskeva virke auttaa lähestymään vastausta: ”Hymy ilmaisee hänen suruaan ja tuskaa ja ivaa sietää hän aivan niinkuin siitä hänelle muodostuisi kuninkaan levähti, johon hän verhoutuu.” (*Filmiaitta* 8/1922, 132.) Viimeistään tämän kommentin valossa on perusteltua esittää, että anarkistisesta kulkurista oli kehkeytynyt suomalaisille sopiva roolimalli. Vuonna 1925 *Filmiaitassa* nimimerkillä ”L. Kki.” työskennellyt toimittaja muisteli Eurooppaan sodan jälkeen tuotuja Hollywood-elokuvia. Hänen mukaansa ne olivat täynnä

ylellisen elämän kuvauksia ja "tulivat täyttäneeksi liiaksi runsaan osan kino-ohjelmistoissa niittenkin kansojen keskuudessa, joille taidehuvienkin olisi tullut tarjota opastusta itsekieltämyksen avulla ponnisteluun uusien terveempien elämänarvojen saavuttamiseksi." (*Filmiaitta* 18/1925, 314.) Chaplinin uudempien teosten ansiot liittyivät niin oman kohtalon hyväksymiseen kuin ponnisteluihin paremman elämän puolesta. Tätä kuvastaa hyvin elokuvassa *Koiran elämää* nähtävä kohtaus, jossa kulkuri herättyään kylmyyteen lankkuaidan vierellä tukkii aidanreiän, josta on vetänyt hänen takapuoleensa. Vaikka hahmo nukkuu taivasalla, hän käyttäytyy kuin nukkuisi hienoimmassa kartanossa, jonka seinässä vain sattuu olemaan reikä. Kussakin *Filmiaitassa* kehitussa elokuvassa tällainen elämänasenne ja sisukkuus palkitaan sekä rakkaudella että vakaalla yhteiskunnallisella asemalla, johon ei kuulu murhe jokapäiväisestä toimeentulosta. Kuhunkin elokuvaan sisältyy myös anarkistisia kohtauksia, mutta keskeistä on, että kulkuri luopuu pahoista tavoistaan sulkeumaan mennessä. On perusteltua väittää, että jotkut toivoivat kansalaisten näkevän elämänsä kultivoituneen kulkurin elämänfilosofian valossa ja anarkistisuuteen taipuvien luopuvan kulkurin tavoin keinoistaan. *Filmiaitassakin* (jouluna/1925, 351) kirjoitettiin, että hyvä elokuva "voi ainakin hetkellisesti hälventää mielen katkeruuden ja saada kumouksellisia aatteita pohtivat huomaamaan, että on elämällä ja yhteiskunnalla nykyisessä muodossa valoisiakin puolia", ja että elokuvasta "20. vuosisata on saanut sivistystekijän, joka sopii mitä parhaiten suurille joukoille".

Vuonna 1922 aikakauslehti *Maailmassa* (maaliskuu/1922, 208) esitetiin Chaplinin olevan "elävienkuvien ehkä kaikkein suurin koomikko. Eikä hän kuitenkaan naurata naurullansa vaan erikoisella ilmetaidokkuudella ja elehtimisellä, joihin hän saa harvinaista luontevuutta ja inhimillistä totuudenmukaisuutta". Näkemyksen kautta nousee esille toinen, edeltävää täydentävä tulkinta arkisten asioiden näkemisestä uudessa valossa. Kulkurihahmo kohtelee useita esineitä jonakin, mitä ne eivät itse asiassa ole. Tunnetuin esimerkki löytyy *Kultakuumeesta* (*The Gold Rush*, USA 1925), jossa hahmo nauttii vanhaa kenkää spagettina. Kyseessä on kulkurin tulkinta kurjasta tilanteestaan. Sama kenkä ei maistu yhtä nälkäiselle kumppanille. Elokuvassa *Koiran elämää* koiranpennut tuottavat maanviljelijäksi ryhtyneelle hahmolle ja hänen rakastetulleen onnea kuten useimmille tuottaisivat ihmislapset. Kyseisen kohtauksen tavoin monesta muustakin Chaplin-elokuvasta löytyy kohtauksia, jotka ohjaavat katsojia tulkitsemaan näkemäänsä väärin. Esimerkiksi *Siirtolaisen* alussa köyhät matkustajat voivat huonosti aaltojen keinuttaman aluksen kannella. Kulkuri esitellään takaapäin kuvatussa otoksessa, jossa hän kouristelee pää laidan toisella puolella. Hahmon voi luulla kärsivän merisairaudesta, mutta tästä ei ole kyse, sillä pian tämä nostaa kannelle onkimansa kalan. Tällaisia temppejuja ei ollut syytä moittia aikaisempien tavoin mauttomiksi saati raaoksi, oletettavasti ne olivat kriitikoistakin vilpittömän hauskoja, kekseliäitä ja uudistavia.

## Chaplinin poika – taideteos

*Filmiaitan* nimettömäksi jäänyt kirjoittaja esitteli *Chaplinin pojan* taideteoksena, jossa kulminoituivat elokuvien *Siirtolainen*, *Tyyntytävä katu* ja *Koiran elämää* arvostetut piirteet. Näitä elokuvia yhdistävätkin samankaltainen rakenne sekä monet yksityiskohdat ja piirteet. *Chaplinin poika* alkaa kohtauksella, jossa varakas nainen hylkää ei-toivotun lapsen loistokkaan talon edessä seisovan auton takapenkille, toivoen omistajan löytävän vauvan ja huolehtivan siitä. Auto kuitenkin varastetaan ja lapsi päätyy kaupungin syrjäkadulle, josta hyväsydäminen kulkuri löytää sen aamukävelyllään. Ymmärrettyään, ettei kukaan kaipaa lasta, kulkuri päättää kasvattaa sen ottolapsenaan. Elokuvassa lapsella on vastaava rooli kuin kulkukoiralla teoksessa *Koiran elämää*. Köyhyydessä elävä kulkuri ja tämän kasvatti elävät onnellisina puutteistaan huolimatta. Köyhyyden sijaan heille aiheuttavat ongelmia maailmanparantajat, joiden käsityksien mukaan kulkuri ei ole lapselle sopiva huoltaja. Elokuvan loppu on onnellinen, sillä äiti saa lapsensa takaisin ja kulkuri astuu näiden kotiin lapsi sylissään. Taputtaapa kolmikon yhteen saattava poliisi häntä vielä selälle. Sulkeutuva ovi jättää katsojat kotionnen ulkopuolelle, mutta elokuvan päättävä sulkeutuva iris kertoo kulkurin löytäneen paikkansa maailmassa.



*Chaplinin poika*  
– Kulkuri löytää paikkansa.

*Chaplinin pojan* kulkuri on herrasmies, joskin aiempaa keikarimaisempi. Hahmo kuljeskelee dandymaisesti pitkin syrjäkatuja savuketta poltellen. Läheisestä talosta pudonneen ruukun temmattua savukkeen tämän suusta, hän ottaa tottunein elein uuden peltisestä rasiasta, ja napauttaa sitä pariin kertaan ennen sytyttämistä. Kulkurin eleet ovat tyylikkyudessaan herrasmiesmäisiä, mutta hänen vaatteensa ovat väärän kokoisia ja savukkeet kaduilta poimittuja tumppeja. Elokuvan sentimentaalisia hetkiä tasapainottavat tällaiset oivallukset sekä jaksot, joiden huumori on suorastaan mustaa. Yhdessä näistä lapsen löytänyt kulkuri vilkaisee läheistä viemäriä sen kantta kohottaen, kuin pohtien, josko voisi vain pudottaa ”ongelmansa”.

Vuonna 1923 *Chaplinin pojan* Suomen ensi-illan aikoihin *Filmiaitassa* (6/1923) ilmestyi jälleen teosta käsittelevä lehtijuttu. Nimimerkkiä



”Pelikaani” käyttäneen toimittajan laatima teksti kantaa otsikkoa ”Chaplinin poika’ eli maailman hauskin filmi.” Toimittajan mukaan *Chaplinin poika* on maailman tunnetuin elokuva, joka on ”kolmen vuoden aikana kiertänyt maailmaa ennen kuin se vihdoinkin saapuu maahamme kalleimpana Suomeen ostettuna filminä.” (*Filmiaitta* 6/1923, 70, 71 ja 74.) Suomalaisilla levittäjillä ja esittäjillä oli varaa tähän kalliiseen teokseen vasta nyt, kun sen hinta oli laskenut, vaikka se oli edelleen kallis. Chaplinin aiemmat teokset olivat saapuneet maahan melko lyhyellä viiveellä, monet valmistumistaan seuranneena vuonna. Elonet-tietokannan (Elonet: The Kid) mukaan *Chaplinin poika* tuli Suomessa ensi-iltaan huhtikuun 30. päivä vuonna 1923. *Filmiaitassa* teokseen oli viitattu mielipidekirjoituksissa jo vuonna 1921, ja sitä seuraavana vuonna lehdessä julkaistiin elokuvaa käsittelevä lehtijuttu. Tällaisen huomion ja pitkän odotuksen päätteeksi teosta mainostettiin poikkeuksellisen raivokkaasti sen ensi-illan tienoilla. Helsingissä käytettiin apuna ”kaikkia nykyajan reklaamitekniikan saavutuksia, aina lentokoneita myöten”, kuten *Suomen Kuvalehden* (39/1923, 1120) tuntemattomaksi jäänyt toimittaja ilmaisi asian. Elokuvan ensi-illasta rakennettiin suuri tapahtuma.

”Pelikaanin” *Filmiaittaan* laatimassa lehtijutussa uutta elokuvaa kehutaan hauskaksi, eikä Chaplinin temppuja moitita sen enempää mauttomiksi kuin raaoiksi, vaikka elokuvassa rikotaan ikkunoita ja pilkataan virkavaltaa. Tällaisen komiikan hyväksyttävyyttä saattoi liittyä kulkurin kokemaan evoluutioon. Ottolapsi pirstoo ikkunaruujuja, jotta lasinkorjaajana toimiva kulkuri voi uudet asentamalla tienata rahaa heidän elättämisekseen. Lasit siis särkyvät hyvän tarkoituksen edessä. *Filmiaitassa* (8/1922, 133) oli edeltävänä vuonna todettu kulkurista, että hänen ”löytölapselleen tuhlaama hellyytensä tuleekin palkitukseksi paremmin kuin hänen kaikki aikaisemmat yrityksensä antaa tunteilleen vapaan ilmenemismuodon, koska hän tällöin aina oli saanut osakseen vain tyrkkäyksiä ja loukkaavaa ivaa.” Nimettömäksi jäänyt kirjoittaja näyttää viittaneen tällä Chaplinin aiempiin elokuviin. Kulkurihahmon Keystone Film Companyn elokuvissa harjoittamasta vapaasta ilmaisusta ei kuitenkaan näytä olleen kysymys. Näkemys kytkeytyy paremmin sellaisiin teoksiin kuin *Chaplin kulkurina*, jossa hahmon toiveet jäävät täyttymättä.

Kulkurihahmon kultivoitumisen myötä elokuvien katsojapohja näyttää laventuneen. Chaplinin pojan yleisömenestys nousee esille esimerkiksi Suomen Biografi Osakeyhtiön vuokraustoimiston mainoksessa (*Filmiaitta* 8/1923, takakansi), jossa elokuvan väitetään osoittautuneen ennennäkemättömäksi katsojamagneetiksi: ”filmi on Suomessakin saavuttanut suurimman yleisömenestyksen. Yksin Helsingissä kävi toukokuun 1 ja 21 päivän välisenä aikana sitä katsomassa yli 65,000 henkeä”. *Suomen Kuvalehden* toimittaja (39/1923, 1120) taas viittasi teoksen menestykseen toteamalla, että ”yleisö aivan oikein reageerasi reklaamiin, ja sankkoina parvina kävi katsomassa filmiä. Kaikki olivat näkemäänsä tyytyväisiä ja arvostelu sekä yleisö tunnustivat kappaleen suuret ansiot.” Tulkintaa yleisöpohjan laajentumisesta tukee vielä *Filmiaitassa* (5/1924, 80) julkaistu lehtijuttu, jossa Chaplin arvioidaan suosituimmaksi amerikkalaiseksi koomikoksi – hänen komiikalleen nauraa 75 prosenttia yleisöstä. Anarkistinen kulkuri ei

miellyttänyt näin monia, ei ainakaan *Filmiaitassa* (8/1922, 132) julkaistun kirjoituksen perusteella, jossa osan yleisöä kerrottiin innostuvan väkivaltaisista kujeista toisen osan lähinnä harmistuessa.

Huomattavan mainoskampanjan ohella kulkurin kultivoituneiden piirteiden vetoavuus on yksi selitys *Chaplinin pojän* menestykselle maamme elokuvateattereissa. Monien aiempien elokuvien tavoin yhteiskunnan perusarvoja ei enää pilkata, vaan huomio kohdistuu pikemminkin yhteiskunnallisiin epäkohtiin. Elokuvan maailmankuvaa saattoi pitää jopa opettavaisena. *Chaplinin pojän* loppu, jossa varakas nainen ja laitapuolen kulkuri löytävät toisensa, saattoi illusorisuudessaan puhutella vuoden 1918 tapahtumien jakamaa kansakuntaa. *Filmiaitassakin* (8/1922, 144) todetaan, että nainen "tarjosi Charlille paikan kodissaan, ja näin voivat kasvatusisä ja -poika katsella kohti varmaa tulevaisuutta tietoisina siitä, ettei heidän enää tarvitsisi erota toisistaan." *Chaplinin pojasta* löytyi myös universaaleiksi katsottuja piirteitä. Tunteettomaksi jääneen *Filmiaitan* (8/1922, 132) kirjoittajan mukaan kyseessä on "vanha juttu naisesta, joka on luottanut rakkauteen, ja jonka toiveet ja unelmat ovat tulleet petetyiksi." Naisten ei-toivottuja raskauksia ja niitä seuraavia ongelmia käsittelevät kertomukset olivat tuttuja monille aikalaisille. Yksi tällainen kertomus on Minna Canthin *Anna Liisa*, josta Suomi-Filmi Oy tuotti elokuvaversiosta vuonna 1922.

Monissa *Chaplinin pojän* ympärillä käydyissä keskusteluissa viitattiin Chaplinin aiempaan maineeseen, kuten *Suomen Kuvalehdessä* (17/1923, 494) julkaistussa lehtijutussa, jossa muisteltiin "[m]iten syvästi halveksien onkaan moni kohottanut olkapäitään filmin clownille, Charlie Chaplinille?" *Chaplinin poika* sai kuitenkin monet koomikkoa aiemmin halveksineet näkemään kulkurihahmossa ne puolet, joita taiteilija oli kehittänyt sitten elokuvan *Chaplin kulkurina*. *Suomen Kuvalehden* nimettömäksi jäänyt toimittaja kirjoitti:

Mutta tästä lähtien saa Chaplin varmaan paremman maineen. Hänen viimeinen filminsä "The Kid", täällä tunnetulla nimellä "Chaplinin poika", joka meillä on ollut tilaisuus nähdä, on nimittäin jotakin aivan toista kuin hänen aikaisemmat esityksensä. Chaplin on itse kirjoittanut ja ohjannut filmin ja onnistunut erinomaisesti. Siinä on syvä ja vakava sisältö ja siinä ruoskitaan muutamissa kohdin yhteiskunnan kierouksia, mutta toiselta puolen on filmi kokoonpantu ylitsevuotavalla mielikuvituksella ja verrattomalla huumorilla. (*Suomen Kuvalehti* 17/1923, 494.)

Chaplinin ohjaustyön ja käsikirjoituksen mainitseminen johdattaa kiinnittämään huomiota teoksen tyyliin, joka kulkurin evoluution, vuosien odotuksen ja huikean mainoskampanjan ohella on vaikuttanut teoksen menestykseen.

### Uskottava hahmo, selkeät tavoitteet

*Chaplinin poika* on klassinen Hollywood-elokuva. Erot Keystone Film Companylle valmistuneiden elokuvien estetiikkaan ovat huomionarvoisia. Varhaiset slapstick-komediat ovat enemmän spektaakkeleita

kuin henkilöpsykologialla motivoituja kertomuksia. Mack Sennettin tapahtumien luonnolliseksi kehitykseksi kuvailema draamallinen kaari tarkoittaa lähinnä koheltamista, satunnaisia kohtaamisia ja yllättäviä käännteitä, jotka kytkeytyvät äärimmilleen tyyppitettyihin henkilöhahmoihin (Robinson 1988, 137). Tällaisissa elokuvissa henkilöhahmoilla ei yleensä ole katsojien tuntemia tavoitteita tai päämääriä, jotka elokuvan edetessä tulisivat saavutetuiksi tai jäisivät saavuttamatta. Keystone Film Companyn elokuvien viihdyttävyyden perustuukin usein yllätyksille ja uskomattomille käännteille, joihin takaa-ajot kytkeytyvät.

Klassisissa Hollywood-elokuvissa tarinamaailman tapahtumat liikkuvat päinvastaisesti henkilöhahmojen tasolla ja heidän toimintansa motivoi kertomuksen käännteitä. Elokuvalliset keinot aina näyttämölepanosta kameraliikkeisiin ovat alisteisia tarinalle, joka niillä kerrotaan (Bordwell 2002, 3–84). Kulkuri löytää poikalapsen, koska varkaat ovat löytäneet äitinsä hylkäämään vauvan uuden autonsa takapenkiltä ja jättäneet kadulle onnensa nojaan. Näin *Chaplinin pojan* tapahtumaketju nojaa syiden ja seurausten logiikkaan. Elokuva ohjaa katsojia suhteuttamaan näkemäänsä tulevaan eli pohtimaan kuinka tapahtumat tulevat etenemään ja mitä mistäkin seuraa. Varhaisimmissa elokuvissa tapahtumaketjut eivät olleet näin eheitä ja motivoituja. Klassisessa Hollywood-elokuvassa on usein kaksi päähenkilöön kytkeytyvää tapahtumaketjua, joista toinen on pääkertomukselle alisteinen heteroseksuaalinen romanssi. *Chaplinin pojassa* näin ei ole, sillä kulkuri ja lapsen äiti kohtaavat vasta elokuvan lopussa. Loppu on kuitenkin romanttinen, sillä kolmikön takana sulkeutuva ovi ja otoksen päättävä sulkeutuva iiris antavat ymmärtää hahmojen muodostavan pienen yhteisön. *Chaplinin pojassa* syiden ja seurausten logiikka seuraava kerronta on sekä suoraviivaista että toisteista, jonka seurauksena tapahtumat ovat helposti katsojien seurattavissa. Tämän lisäksi tilan ja ajan esittäminen on kausaalisuudelle alisteista. *Chaplinin pojassa* on jatkuvuusleikkauksin ja muine elokuvallisin keinoin luotu yhtenäinen ja helposti hahmotettava tila-aika-jatkumo. Takautumien kaltaiset kerronnalliset poikkeamat erotetaan muusta kuvamateriaalista selvin välimerkein, tavanomaisesti ristikuvilla tai häivytyksillä. Elokuvan unijakso alkaa kulkurin nukahtaessa syrjäkadulla asuntonsa portaille. Väliteksi kertoo, mitä tuleman pitää: ”unimaailma”. Tämän jälkeen miljööhahmon ympärillä muuttuu ruusuiseksi uuden otoksen noustessa aiemman päälle. *Chaplinin pojan* edetessä tarinamaailman syy-seuraus-ketju kehittyi kohti sulkeutumaa, jossa yksikään kysymys ei jää vaille vastausta tai tapahtumasarja vaille ratkaisua. Toisensa vuosien jälkeen löytäneet äiti ja poika hyväksyvät kulkurin vauraaseen kotiinsa.

Keskeisimmät erot verrattuna varhaisempien elokuvien estetiikkaan liittyvät subjektiivisuuden asemaan elokuvakerronnassa. Kulkuri on nyt aiempaa realistisempi hahmo, sillä katsojat ovat perillä hänen tavoitteistaan: hahmo huolehtii parhaansa mukaan löytämästään lapsesta. Tämän lisäksi hahmon kohtaamat tilanteet ovat uskottavia: lapsi riistetään kulkurilta, sillä hänen ei katsota sopivan kasvattajaksi. Voisikin sanoa, että hahmoon on helppo samastua, sillä katsojat voivat tunnistaa siinä piirteitä sekä itsestään että tuntemistaan ihmisistä.

## Muuttunut tulkintakehys

Vuosien vieriessä uusia Chaplin-elokuvia saapui teattereihin yhä harvemmin. Taiteilija työskenteli ahkerasti, mutta käytti aina vain pidempiä aikoja elokuviensa valmistamiseen. David Robinsonin (1988, 443) sanoin ”Chaplinin oli pakko pyrkiä täydellisyyteen, vaikka hän toisaalta oli vakuuttunut siitä, ettei koskaan saavuttaisi sitä. Hän yksinkertaisesti aina vain yritti.” Chaplinin elokuva *Sirkus* (*The Circus*, USA 1928) sai Yhdysvalloissa ensi-iltansa tammikuun 6. päivä vuonna 1928. Viive alkuperäisten ja suomalaisten ensi-iltojen välillä oli kurottu ensiluokkaisten elokuvien osalta tuolloin lähes umpeen. Suomessa *Sirkus* esitettiin yleisöille huhtikuun 9. päivä (Elonet: *The Circus*, esitys, 2006). Ulkoisesti elokuvan kulkuri muistuttaa Keystone Film Companyn elokuvaan luotua anarkistista hahmoa. Vuosien saatossa tämän hahmon sielunmaisema oli kuitenkin muuttunut rajusti. *Sirkuksen* kulkuri on romanttinen herrasmies, joka aiheuttaa kyvyttömyydellään hilpeää kaaosta. Elokuvan lopussa yksinäinen hahmo jää istumaan hiekkiaan piirryneen sirkusareenan keskelle, rakastetun poistuttua muun seurueen mukana. Kun kulkuri viimeisessä otoksessa laahustaa kohti taivaanrantaa, hän heilauttaa yllättäen jalkojaan kuin ravistellen murheet mielestään ja kiihdyttää sitten vauhtiaan, aivan kuten teoksessa *Charlie kulkurina*. Suomessa hahmon suosio oli kestänyt läpi sen kokemien muutoksien, jonka lisäksi elokuvien yleisöpohja oli laajentunut: United Artists -levitysyhtiön edustajan mukaan *Sirkus* oli ensimmäinen ulkomainen elokuva, jonka suomalaiset vastaanottivat kättentaputuksin (*Elokuva* 1928, 6).



*Sirkus* – Kulkurin tutut elkeet.

Aikakauslehdistön analyysi osoittaa Chaplinin elokuvien tulkintakehysten muuttuneen 1920-luvun taitteessa. Keskustelujen painopisteet ohjasivat alkuun huomiota niihin piirteisiin, jotka olivat elokuvissa ylenkatsotuihin tai huolettivat maailmanparantajia eniten. Pilojen raakuus ja joutavuus nousivat toistuvasti esille. Aikalaisia ei ohjattu näkemään teoksissa juuri mitään hyvää, vaikka niiden myönnettiin useimpia naurattavan. Maahantuotujen elokuvien ja niiden ympärillä käytyjen keskustelujen myötä syntyneet asenteet saattoivat olla niin vahvoja, etteivät monet katsoneet Chaplinin elokuvia lainkaan.

Epäilen usean kuitenkin antaneen koomikolle uuden mahdollisuuden keskustelujen sävyn muututtua. Elokuvia aktiivisesti katsoneet kehottivat ylenkatsojia kiinnittämään huomiota Chaplinin tekniikkaan, aluksi tarkkaan koordinoituihin liikkeisiin ja lopulta ohjaustyöhön. Kehitys huipentui Chaplinin saadessa tunnustusta taiteilijana. Tuskin Chaplinista oli vielä tuolloin saavutettu mitään yhteistä konsensusta, mutta tulkintakehitys oli eittämättä muuttunut hänen elokuviensa kannalta myönteisemmäksi, sillä se rohkaisi sekä katsomaan että arvostamaan niitä.<sup>4</sup>

Kehitykseen vaikutti ennen kaikkea Chaplinin elokuvien muuttuminen kohti skribenttien arvomaailmaa, eivät niinkään tässä arvomaailmassa tapahtuneet muutokset. Elokuvakriitikot jakoivat edelleen maahantuodut elokuvat arvokkaisiin ja ylenkatsottaviin teoksiin. Nyt Chaplinin elokuvat vain kuuluivat ensiksi mainittuun luokkaan. Chaplinin suosion kasvu oli siis paljon hänen omaa ansiotaan, mutta siihen vaikuttivat myös ensiluokkaisten elokuvien pääsy levitykseen aiempaa lyhyemmällä viiveellä sekä näihin elokuvaan lehdistössä kohdistettu myönteinen huomio. Kyse ei ole katkoksesta, vaan pikemminkin koomikon suosion asteittaisesta kasvusta, joka seurasi hänen elokuvaestetiikkansa kultivoitumista. On tärkeä muistaa, että jo anarkistinen kulkuri innosti lukuisia aikalaisia. He eivät kuitenkaan saaneet lehtien sivuilla suuremmin tilaa näkemyksilleen, jos sitä edes halusivat. Näyttää siltä, että useimmille riitti, että elokuvat olivat hauskoja. Oletettavasti kulttuuripiirien ylenkatsominen oli näille katsojille toissijaista elokuvissa viihtymisen rinnalla. Tähän katsojaryhmään kuuluivat niin lapset kuin työläisetkin, joista ainakin viimeksi mainittujen tunteet pääsivät kulkurin olemuksessa estoitta esille. Kulkurin kiukkuinen anarkismi yhdistettynä hahmon suosioon peilautui keskusteluissa huolestuneisuutena vuoden 1918 molemmin puolin. Tämä huolestuneisuus sai selkeimmän ilmauksensa Valtion filmitarkastamon määrätessä monta Chaplinin elokuvaa esityskieltoon. Kuten jo totesin, ylenkatsojien arvomaailma ei niinkään muuttunut tässä lyhyessä ajassa, mutta koomikon elokuvat muuttuivat. 1920-luvun taitteen Suomessa nähtiin monta Chaplin-elokuvaa, joissa kulkuri luopuu kapinallisuudestaan ja menee sekä naimisiin että töihin. Jos kulkuri kerran innoitti työväenluokkaisia katsojia, saattoivat elokuvakriitikot ja ainakin jotkut ylempien luokkien edustajat nyt toivoa, että yhä useampi Chaplinin ihailija seuraisi hahmon näyttämää esimerkkiä loppuun saakka.

Suomessa kultivoitunut kulkuri jätti ilkeämielisen edeltäjän pysyvästi varjoonsa. Seuraavan vuosikymmenen puolivälissä Roland af Hällström (1936, 138) saattoi kirjoittaa, että ”valkokankaan kulkuri jos mikään todistaa hyvää sydäntä ja hellää mieltä”. Hänen näkemyksensä vahvuudesta voi päätellä, ettei moni muistanut, että parikymmentä vuotta sitten oli aika, jolloin sama hahmo karisteli tuhkaa tyrmäämänsä miehen kurkkuun.

*Suuret kiitokset kaikille artikkelia kommentoineille, erityisesti Kimmo Lai-  
neelle ja Henry Baconille.*

<sup>4</sup> Tämä kehitys kytkeytyy amerikkalaisten elokuvien arvostuksen nousuun. Momen ensiluokkaisen elokuvan maahantuominen niiden hintojen laskun myötä selittää tätä ilmiötä. Esimerkiksi D.W. Griffithin ohjaama *Suvaitsemattomuus* (*Intolerance*, USA 1916) tuli Suomessa ensi-iltaan vuonna 1923. Elokuva herätti suurta huomiota ja keräsi ylistäviä arvosteluja (katso esimerkiksi *Filmiaitta* 6/1922, 106).

## Aikalaislähteet

- Elokuva* 8 (1928)  
*Filmiaitta* 4 (1921)  
*Filmiaitta* 6 (1921)  
*Filmiaitta* 7 (1921)  
*Filmiaitta* joulunumero (1921)  
*Filmiaitta* 6 (1922)  
*Filmiaitta* 8 (1922)  
*Filmiaitta* 6 (1923)  
*Filmiaitta* 8 (1923)  
*Filmiaitta* 10 (1923)  
*Filmiaitta* 5 (1924)  
*Filmiaitta* 18 (1925)  
*Filmiaitta* jouluna (1925)  
*Maailma* toukokuu (1921)  
*Maailma* marraskuu (1921)  
*Maailma* maaliskuu (1922)  
*Suomen Kuvalehti* 51 (1918)  
*Suomen Kuvalehti* 7 (1920)  
*Suomen Kuvalehti* 27 (1920)  
*Suomen Kuvalehti* 37 (1920)  
*Suomen Kuvalehti* 40 (1922)  
*Suomen Kuvalehti* 17 (1923)  
*Suomen Kuvalehti* 39 (1923)  
*Uusi Aura* 72 (1917)  
Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 9403  
Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 9437  
Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 10036  
Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 10689  
Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 10690  
Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 10692  
Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 10693  
Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 10694  
Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 10695  
Valtion elokuvatarkastamon päätösasiakirja 11470  
Hällström, Roland af (1936) *Filmi – Aikamme kuva*. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.

## Kirjallisuus

- Bordwell, David (2002) *The Classical Hollywood Style, 1917–60*. Teoksessa David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Bowser, Eileen (1994) *The Transformation of Cinema 1907–1915*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Gadamer, Hans-Georg (2002) *Truth and Method*. New York, London: Continuum.
- Hirn, Sven (1991) *Kuvat elävät: Elokuvatointimintaa Suomessa 1908–1918*. Helsinki: VAPK-kustannus & Suomen elokuva-arkisto.
- Jameson, Frederick (2002) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London, New York: Routledge.
- Klinger, Barbara (1994) *Melodrama and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lehtonen, Mikko (2004) *Merkitysten maailma: Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Laine, Kimmo (1994) *Murheenkryyneistä miehiä?: Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Maland, Charles J. (1989) *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press.
- Musser, Charles (1990) *Work, Ideology and Chaplin's Tramp*. Teoksessa Robert Sklar & Charles Musser (toim.) *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University Press.
- Nenonen, Markku (1999) *Elokuvataarkastuksen synty Suomessa (1907–1922)*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Okuda, Ted & Maska, David (2005) *Charlie Chaplin: At Keystone & Essanay: Dawn of the Tramp*. New York, Lincoln, Shanghai: iUniverse, inc.
- Ribley, Douglas (1995) *The Keystone Film Company and the Historiography of Early Slapstick*. Teoksessa Kristine Brunovska & Henry Jenkins (toim.) *Classical Hollywood Comedy*. New York, London: Routledge.
- Robinson, David (1988) *Chaplin: Elämä ja elokuvat*. Helsinki: Gummerus.
- Robinson, David (1997) *Max Linder*. Teoksessa Geoffrey Nowell-Smith (toim.) *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Saunders, Thomas J. (1994) *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Seppälä, Jaakko (2005) *'A Strong National Sense': A Study of Finnish Film Production, 1917–1931*. Unpublished MA by Research Dissertation, The University of Warwick.

## Muut lähteet

- Elonet: The Kid (2006), [www.elonet.fi/title/ek30vh/esitys](http://www.elonet.fi/title/ek30vh/esitys).
- Elonet: The Circus (2006) [www.elonet.fi/title/ek27g8/esitys](http://www.elonet.fi/title/ek27g8/esitys).
- Eriksson, Jerker A., kahdenkeskinen keskustelu 14.5.2008.
- Scheide, Frank (2003) *Charlie Chaplin: The Essanay Films Volume 1*. DVD-julkaisussa *Charlie Chaplin: The Essanay Films Volume 1*. London: Bfi video publishing.