



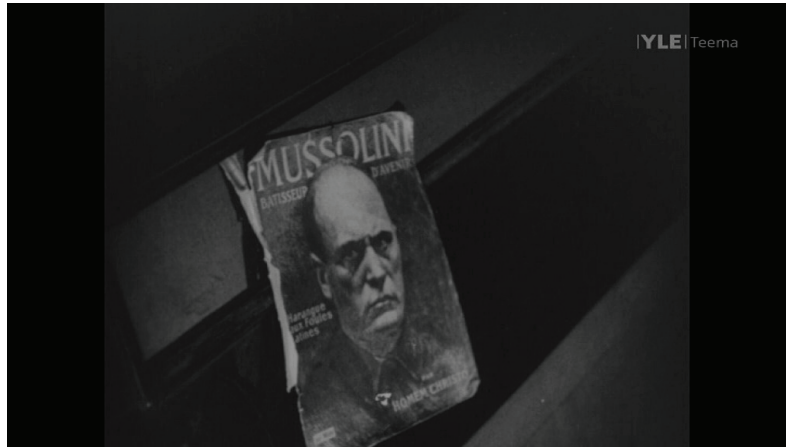
Kimmo Laine

MIKSI VANHA POSETIIVARI TERVEHTII MUSSOLINIA ELÄMÄN MAANTIELLÄ?

Vuonna 1927 valmistuneessa suomalaisessa melodraamassa Elämän maantiellä on poliittisuudessaan poikkeuksellinen kohtaus, jossa päähenkilö tervehtii Italian diktaattorin Benito Mussolinin kuvaa. Elokuussa ei ole muuta avoimen poliittista sisältöä, eikä Mussoliniin viitata missään muussa kohtauksessa. Mikä on tämän kohtauksen funktio elokuvassa, ja mikä selittää sen mukanaolon? Artikkelissa pohditaan näitä kysymyksiä tarkastelemalla Elämän maantiellä -elokuvan kerrontaa ja ilmaisukeinoja, genretaustaa, tekijöiden lähtökohtia sekä fasismin ja Mussolinin yleistä poliittista asemaa elokuvan valmistusajan Suomessa.

Ragnar Hartwallin ja Kurt Jägerin ohjaaman ja Komedia-Filmin tuottaman elokuvan *Elämän maantiellä* (1927) alkupuolella on kohtaus, jossa päähenkilö, maata kiertävä köyhä posetiivinsoitaja Tarini, yöpyy aasinsa kanssa tallissa. Hän maksaa talon emännälle kolikon, katselee kaihoten medaljonkia, jossa nähdään lähikuvana pienen tytön kuva (väliteksti kertoo, että "[s]uuri sota oli eroittanut hänet lapsestaan"), syö palan leipää ja makkaraa, haukottelee ja venyttelee. Ennen painautumistaan olkikasaan hän kuitenkin yhtäkkiä havahtuu, kuin muistaen jotakin. Hän kaivaa laukustaan rypistyneen paperin, katsoo sitä hetken vakavana ja nyökyttää päätään. Samalla kun hän kiinnittää paperin posetiivinsa reunustalle, lähikuva paljastaa meille, mitä hän on katsellut. Kyseessä on kirjan kansi, jota hallitsee selvästi tunnistettava piirroskuva Italian fasisisesta diktaattorista Benito Mussolinista. Varmimmaksi vakuudeksi ylälaidassa lukee suurilla kirjaimilla "Mussolini" (kuva 1). Tarini suoristautuu ja seisoo ylväänä ja ryhdikkäänä – tähän asti hän on kulkenut pikemminkin kyyryssä ja antanut vaikutelman heikosta, ikääntyvästä miehestä, joka on juuri

hetkeä aiemmin pelästynyt oljissa ryömivää jyrsiä. Voimakas alavalo korostaa juhlallista vaikutelmaa. Hän kohottaa oikean käsivartensa kuvan suuntaan niin sanottuun roomalaiseen tervehdykseen, jonka Italian fasistit olivat omaksuneet käyttöönsä 1920-luvun alussa. Hän seisoo hetken tervehdysasennossa katse tiukasti Mussolinin kuvassa ja lopuksi vielä nyökkää vakavana kuvan suuntaan (Kuva 2). Sen jälkeen hän asettuu pitkäkseen olkikasaan.



Kuva 1. Lähikuva Mussolinin kuvasta *Elämän maantiellä* -elokuvassa.

Kohtaus on poliittisine viittauksineen yllättävä, ainakin kun elokuvaa katsoo myöhemmästä perspektiivistä vuosikymmeniä elokuvan valmistumisen jälkeen. Yllätykseen on kaksi syytä. Ensinnäkin suomalainen elokuva on – ainakin ennen 1960-luvun poliittisen elokuvan murrosta – yleensä välttänyt avoimia kansainvälispoliittisia kannanottoja ja viittauksia, elleivät ne ole lajityypin (sotaelokuva, historiallinen elokuva) kautta perusteltuja. Toinen syy kohtauksen yllättävyyteen on siinä, että elokuva kiinnittyy sellaiseen melodraaman traditioon, jossa avoimet poliittiset viittaukset ovat poikkeuksia. Tosin *Elämän maantiellä* sisältää toisenkin maailmanpoliittisen viittauksen, mutta sen voi nähdä pikemminkin olevan ristiriidassa Mussolini-kohtauksen kanssa kuin tukevan sitä. Elokuvan alussa esitellään lyhyellä kuvien ja välitekstien sarjalla sodan (oletettavasti ensimmäisen maailmansodan) kauheuksia. Prologi on kerronnallisesti motivoitu, sillä se selittää Tarinin vaeltavan elämäntavan: hän etsii sodan melskeissä kadonnutta tytärtään. Melodraaman kohtalonomaisten konventioiden mukaisesti osoittautuu lopulta, että kadonnut tytär Irmela on juuri sen samaisen talon kasvattitytär, jonka tallissa Tarini yöpyy. Jos prologissa haluaa nähdä poliittisen ulottuvuuden, se näyttäytyy ennen muuta passifistisena kannanottona sodan tuhoavaa voimaa ja kauhuja vastaan. Prologin ja Mussolini-kohtauksen välille syntyy siis outo ristiriita – tunnettiinhan Mussolini paitsi militaristisesta imagostaan myös ajan myötä voimistuneesta ekspansiivisesta politiikastaan. Vaikka Mussolini oli aluksi vastustanut Italian liittymistä maailmansotaan, hän oli sodan kuluessa muuttanut mielensä ja liittynyt sodan kannattajiin (Sundström 2007, 61).



Kuva 2. Tarini tervehtii juhlallisesti Mussolinin kuvaa.

Aikalaisteksteissä kohtausta ei noussut millään tavalla esille: tekijät eivät sitä julkisuudessa kommentoineet, eikä yksikään lukemani arvostelu, ennakkoteksti tai muu elokuvaa käsittelevä kirjoitus noteeraa Mussolinia. Elokuvan käsikirjoitus ei ainakaan tämänhetkisen tietämyksen mukaan ole säilynyt, joten emme pääse tarkistamaan, onko kohtausta laadittu jo käsikirjoitukseen vai lisätty kuvausten myötä. Tallella on siis vain itse elokuva – tietävästi kokonaisuudessaan – ja yksi kohtausta, yksi fasisin Italian johtajan kuva. Mitä siitä pitäisi päätellä? Miksi se on mukana? Miksi tyttärensä kadottanut ja mitä lempeimmältä ja rauhanomaisimmalta vaikuttava posetiivari suoristausta täyteen ryhtiinsä ja tervehtii Italian diktaattorin kuvaa? Miksi aikalaiset eivät vaivautuneet edes mainitsemaan asiasta, vaikka se nyt, lähes yhdeksän vuosikymmentä ensi-illan jälkeen, on kohtausta, joka tuntuu herättävän ihmetystä milloin ja missä elokuvaa esitetäänkin?

Etsin vastauksia näihin kysymyksiin valottamalla Mussolini-kohtausta erilaisissa elokuvallisissa ja ulkoelokuvallisissa konteksteissa eli suhteessa 1. elokuvan kerronnalliseen maailmaan, 2. kohtauksessa käytettyihin elokuvallisiin ilmaisukeinoihin ja elokuvan tapaan hahmotella henkilöitä, 3. elokuvan genretaustaan, 4. tekijöiden ja tuotantoyhtiön taustaan, asemaan ja mahdollisiin poliittisiin intentioihin sekä 5. Italian fasismin asemaan 1920-luvun lopun Suomessa ja Mussolinin hahmoon liitettyihin merkityksiin.

Elämän maantiellä ja Italia

Aluksi on syytä tarkastella kohtauksen asemaa elokuvan kerronnallisessa kokonaisuudessa. Tarjolla on yksinkertainen selitys: olisiko Mussolini mukana vain siksi, että elokuvan tapahtumat sijoittuvat Italiaan tai että ainakin Tarnin ja Irmelan hahmot olisivat italialaisia ja että Mussolinin tunnistettava hahmo toimisi täten pelkkänä helposti hahmottavana kulttuurisena viittauksena? Elokuvassa on todellakin monia piirteitä, jotka voisivat viitata Italiaan. Tarinin kerrotaan kadot-

taneen tyttärensä sodan melskeissä 12 vuotta aiemmin. Koska elokuvaa tehtiin kesällä 1927, ajoitus näyttäisi johtavan vuoteen 1915, jolloin Italia liittyi mukaan suursotaan. Tarinin nimi on, jos ei suorastaan italialainen niin ainakin italialaiselta kalskahtava, ja posetiivarin hahmo liitettiin ylipäätäänkin usein juuri Italiaan: posetiiveja valmistettiin runsaasti Italiassa, ja monet Suomeakin kiertäneet posetiivarit olivat italialaisia. Myös ulkoiselta olemukseltaan Tarini johdattaa lierihattuineen, kaulalle solmittuine huiveineen ja korvarenkaineen mielikuvat, jos ei Italiaan, niin ainakin välimerelliseen, ”eteläiseen” kulttuuriin. Epäilemättä merkityksensä on silläkin, että Tarini toivoo juhlallisilla ensi-iltapäivällisillä gourmet-herkkujen sijaan syötäväkseen makaronia. Irmelan huivipäinen kasvatusäiti, jonka silmien ja hiusten tummuutta on maskeerauksessa vahvasti korostettu, voisi hänkin olla italialaisen elokuvan matriarkka. Joissakin yksittäisissä väliteksteissä ajatukset johdatetaan Italiaan (”Signor Tarini tunsi seuralaisensa”). Posetiivarin esiintymisiä ympäröivä vilkas katuelämä assosioituu sekin enemmän etelä- kuin pohjoiseurooppalaiseen kulttuuriin (Kuva 3).



Kuva 3. Posetiivarin esiintymisiä ympäröi vilkas katuelämä.

Toisaalta Italia-viitteet ovat kaikkea muuta kuin systemaattisia. Irmelan polkkatukka viittaa pikemminkin amerikkalaiseen kuin italialaiseen elokuvaan, ja nimi taas on saksalainen muunnos Irmasta. Irmelan kahdesta kilpakosijasta Georg on täsmentymättömällä tavalla kansainvälinen hahmo, kartanossa asuva rikkaan äidin oletettavasti aatelinen poika. Röyhkeän miehinen impressaario Greeving puolestaan on urheilullisine avoautoineen lähinnä karikatyyrimäinen amerikkalaishahmo; tätä mielikuvaa korostivat ulkoelokuvallisesti tarinat Greevingiä esittävän Eric H. Bromanin aiemmista seikkailuista ”dollarimaassa”. Värikkäiden vaiheiden jälkeen hänen kerrotaan päätyneen filmitähtien pariin Palm Beachiin, jossa

[a]amu aloitettiin golfilla tai verkkopalloilulla, sitten seurasi aamiainen, uinti, lounas, koktaili, bridge, teetanssit, päivällinen koktaileineen – aina smokingissa, paitsi sunnuntaisin, jolloin oltiin tavallisessa puvussa. Kaikki illat vietettiin Casinossa, sen jälkeen kabaretissa, missä tanssittiin. Myöhemmin sitten kaiken kukkuraksi pieni autoretki kahden kesken kirkkaassa kuutamossa – You see!¹

Elokuva on kuvattu pääosin Helsingissä (SKF 1996, 353), mutta kaupunkikuvissa on vältely helposti tunnistettavia helsinkiläisiä paikkoja. Siten on luotu jäsentymättömällä tavalla ”kansainvälinen” kaupunkimiljö, jota on ilmeisen tarkoituksellisesti vaikea paikantaa. Erityisen vahvasti Italiaan ei ympäristö kuitenkaan viittaa. Runsas puurakentaminen johdattaa mielikuvat päinvastoin mieluummin pohjoiseen kuin eteläiseen Eurooppaan. Elokuvan alun sotakuvat eivät nekään tarjoa välitöntä tunnistuspintaa: tavoitteena on selvästi muistuttaa sodan kauhuista yleisellä, ei kansallisesti tai maantieteellisesti erityisellä tasolla. Tässäkin tapauksessa miellelyhtymät – menty metsä ja luminen tanner – vievät kuitenkin enemmän pohjoiseen kuin etelään.

Elokuvan ennakkojulkisuudessa Italia-yhteys saatettiin vielä mainita. *Aamulehden* kirjoituksessa yli kaksi kuukautta ennen ensi-iltaa kirjoitettiin näin: ”Elämän maantiellä käsittelee italialaista positiivisoittajaa Tarinia, joka tuska ja ahdistus sydämessään kiertää ympäri maailmaa tyttärtään etsimässä [–]”.² Tarinin hahmo nimettiin siis italialaiseksi, vaikka tapahtumapaikka jätettiin avoimeksi. Kirjoituksen kuvituksena on kuvakollaasi, jossa on mukana Tarinin roomalainen tervehdys. Myöhemmissä ennakkokirjoituksissa Italiasta ei näytä löytyvän jälkeäkään. Sen sijaan korostettiin elokuvan yleismaailmallisuutta: ”ainakin käsikirjoituksesta päättäen aukaisee filmi uuden tien kotimaisessa filmitaiteessamme; toiminta on nimittäin kokonaan kansainvälisellä alalla”,³ kirjoitettiin *Filmiaitassa*. *Famassa* puolestaan todettiin käänteisesti, että *Elämän maantiellä* erkanelee siitä kansallisetnografisesta lajista, jota kotimainen elokuva oli siihen asti lukkarinrakkauksella vaalinut (Peter Pan 1927, 6). Tämä ei-kansallisen painotus näkyi monissa arvosteluissakin. ”Siinä on pyritty saavuttamaan yleismaailmallisen filmin leimaa ja jossakin määrin onnistuttukin, mikäli on kyseessä kirjallisuuden Courths-Mahlerin veroiset elokuvat”, kirjoitti Roland af Hällström (1928; ks. myös Bdt. 1927). Tällä hän viittasi saksalaiseen, Suomessakin tuolloin suosittuun sentimentaalisten rakkausromaanien kirjoittajaan Hedwig Courths-Mahleriin. Useimmat kriitikot tuntuvat suhtautuneen tähän ei-kansallisen tavoitteluun ainakin kohtalaisen suopeasti, mutta esimerkiksi *Sisä-Suomi*-lehden nimimerkki Khti. ärsyyntyi siitä, ettei elokuvan tapahtumia pysty paikantamaan enempää Suomeen kuin muuallekaan:

Mikä merkillinen sekamelska on sitten tämä ”Elämän maantiellä”? Missä se oikein tapahtuu? Ei ainakaan Suomessa, vaikka meille niin uskotellaan ja suomalaista kaupunkia, kotoista luontoa ja kotimaisia naamatauluja näytellään! – Tässä filmissä on rakenteen puolesta sellaisia ihmeellisyyksiä, että jää kysymysmerkiksi ja epäilee tarkoittaako se kiltti aasi jotenkin symbolisoida meitä katsojia (Khti. 1927).

¹ ”Amerikkalainen autoilija, josta Helsingissä tehtiin filmin herrasmiesroisto”. *Kulissien takaa* 1/1927.

² ”Ripeätä toimintaa Komedian-Filmissäkin”. *Aamulehti* 1.9.1927.

³ ”Elämän maantiellä”. *Filmiaitta* 19–20/1927, 15.

Tarini ja Mussolini

Elokuvan tapahtumapaikka näyttää siis täsmentymättömältä kirjavien osien summalta. Tekijöiden ja näihin suopeasti suhtautuvien journalistien silmissä tämä täsmentämättömyys viittasi yleismaailmallisuuteen tai ainakin yleiseurooppalaisuuteen. Kriittisemmästä näkökulmasta taas tapahtumapaikka ei viitannut oikein mihinkään. Samankaltaisia kommentteja oli esitetty jo joistakin aiemmista 1920-luvun elokuvista, kuten Konrad Tallrothin Suomi-Filmille ohjaamasta *Rakkauten kaikkivallasta* (1922) (ks. SKF 1996, 223). Tällainen jännite voidaan palauttaa yhtenä juonteena suomalaisen elokuvan olemusta koskevaan kiistelyyn, jota käytiin läpi 1920-luvun: puhuttelisivatko elokuvat kotimaisia ja mahdollisesti myös kansainvälisiä yleisöjä pitäytymällä tunnistettavasti kansallisissa ja paikallisissa aihepiireissä vai viemällä aiheita ja ilmaisukeinoja kansainvälisiin suuntiin (ks. Seppälä 2012, 257–264)? Vastaavanlaisia keskusteluja käytiin muuallakin Euroopassa, esimerkiksi Ruotsissa, jossa monet näkivät 1920-luvun lopun kansainvälisesti suuntautuneet elokuvat vain kansallisesti viritäytyneen ”kultakauden” rappeutumisen merkkinä (Björkin 1998, 11–16). *Elämän maantiellä* etsiytyi pois ”kansallis-etnografisesta”, mutta varsin erilaisella tavalla kuin esimerkiksi Suomi-Filmin kahta vuotta myöhempi irtiotto, Carl von Haartmanin *Korkein voitto* (1929). *Korkein voitto* loi uutta ilmapiiriä kansainvälisillä hahmoilla, valtiollisella vakoilulla, autoilla ja lentokoneilla, mutta sen tapahtumapaikka oli konkreettisesti ja tunnistettavasti Helsinki (ks. Seppälä 2010).

Selittyisikö Mussolini-kohtaus sitten paremmin Tarinin hahmon kautta? Tarinihan voitaisiin mieltää italialaiseksi, tosin ristiriitaisella tavalla. Mikäli Tarini on italialainen, miten voitaisiin selittää elokuvan alussa nähtävien pohjoisemmille rintamille viittaavien taistelukuvien osuus italialaisen perheen hajoamiseen? Ja jos Tarini on italialainen, mikä selittää sen, että hän päätyy ilmeisen vahingossa juuri siihen pohjoiseurooppalaiselta vaikuttavaan kaupunkiin, jossa hänen kadonnut tyttärensä asuu. Vaikka sattuman ja kohtalon oikut ovat melodraaman keskeistä polttoainetta, tällaisessa asetelmassa venyteltäisiin jo lajiuskottavuuden rajoja.

Tarini on sinänsä elokuvan moniulotteisin ja kiinnostavin hahmo. Kaikki muut ovat pitkälti melodraamaperinteen tyyppihahmoja, jotka paikantuvat manikealaisen dualismin puitteissa hyvän ja pahan akselille (ks. Williams 1998, 77–80): eloisa mutta hyveellinen nuori nainen (Irmela), ahne ja ilkeähkö kasvatusäiti, jalo vaikkakin hieman naiivi sankari (Georg), julma ja itsekäs viettelijä (Greeving). Tarini on sen sijaan varsin epätodennäköinen päähenkilö. Hän ei ole ainoastaan köyhä ja vaatimaton vaan pääosin myös heikko ja passiivinen hahmo, jonka kerrotaan kiertelevän etsimässä tyttärtään. Tarinin ei lopulta kuitenkaan nähdä tekevän minkäänlaista elettä tyttärensä löytämiseksi, vaan puhdas sattuma johdattaa – Georgin äidin myötävaikutuksella – isän ja tyttären lopulta yhteen.

Toisaalta Mussolini-kohtaus tuntuisi vihjaavan, että Tarinilla on piileviä voimafantasioita. Tätä tulkintaa vahvistaa myös Tarinin pukuhuoneen seinällä oleva lihaksikas painijakuva (kuva 4). Kuva nähdään tilanteessa, jossa Tarini on päätynyt Irmelan kanssa esiintymään Gree-

vingin varieteehen. Kuva esittää olympiapainija Armas Laitista, joka esiintyy itsekin elokuvassa. Hän esittää varieteiden voimamiestä, joka pilailee verrattain hyväntahtoisesti Tarinin heikoilla voimilla. Pilailu ei kuitenkaan estä Tarinia pitämästä voimamiehen kuvaa seinällään. Itse kuvassa on kiinnostavaa tietyn metafiktiivisen ulottuvuuden ohella (Laitisen oma nimi lukee julisteen alalaidassa isoilla kirjaimilla, vaikka hän elokuvassa esittää nimetöntä roolihahmoa) myös painijan poseeraus: Laitinen nähdään yläruumis paljaana, hieman alakulmasta kuvattuna, lihaksikkaat käsivarret ristissä. Kyseessä on aikakaudelle tyypillinen painijakuva, joka tavoittelee hengen ja ruumiin tasapainoa (ks. Frigård 2008, 70–88).



Kuva 4. Tarinin pukuhuoneen seinää koristaa lihaksikas painijakuva.

Tarinin kaksijakoisuutta – heikko ja vaatimaton mutta samalla valtaa ja voimaa ihaileva – mutkistaa entisestään hahmon uskonnollinen pohjavire. Mussolini-kohtauksessa on jo sinänsä harrasta juhlallisuutta, ja sävy voimistuu elokuvan lopussa. Tarini palaa jouluyönä takaisin Irmelan kasvattitalon talliin (”salaperäinen voima veti häntä tähän taloon”) jo lähes toivonsa menettäneenä. Hän havahtuu ääneen, kuvittelee Vapahtajan olevan tulossa, ristii kätensä ja näkee kaksoisvalotettuna Marian ja Jeesus-lapsen tallissa. Ääni osoittautuu kuitenkin talon emännäksi, joka tuo Irmelan ja Georgen talliin. Uskonnollinen ihme vaihtuu jälleentunnistamisen ihmeeksi. Lisäksi Tarini on itsessäänkin eräänlainen messiashahmo, joka kiertää aasinsa kanssa maailmaa nöyränä, vaatimattomana ja toisten pilkattavana. Niinpä Tarinin usko ja kunnioitus Italian fasistista diktaattoria ja tämän edustamaa vallan ja voiman eetosta kohtaan tuntuu kauttaaltaan kietoutuvan uskonnolliseen hartauteen ja odotukseen. Ikään kuin Mussolini ja Vapahtaja antaisivat molemmat lupauksen jostakin nykyistä paremmasta maailmasta. Asetelman ristiriitaisuutta korostaa se, että vaikka italialaisen fasismin johtajakultissa voi sinänsä nähdä uskonnollisia sävyjä, fasismin suhde uskontoon oli alkuvaiheessa kielteinen tai ainakin jännitteinen, kunnes se vuonna 1929 teki kompromissin katolisen kirkon kanssa (Kunnas 2013, 56).

Entä olisiko Mussolini-kohtauksessa nähtävissä ironisia tai muuten kohtauksen ilmissä olemista pohjaa nakertavia sävyjä? Mikäli Tarinin eleet olisivat esimerkiksi vahvasti liioiteltuja, tällainen mahdollisuus olisi otettava huomioon. Tarinin eleiden erikoisuus tässä kohtauksessa on ennen muuta siinä, miten selvästi ne poikkeavat hänen muusta ruumiinkielestään. Tämä on ainoa kerta, jolloin hän seisoo suorana ja ryhdikkäänä, jopa lihaksikkaana. Muutoin Tarinin liikkeet ovat raihnaisia kuin vanhuksella, vaikka 16-vuotiaan tytön isänä hän ei oletettavasti vanhus olekaan ja vaikka Tarinia esittävä Waldemar Wohlström oli elokuvaa tehtäessä todellisuudessa alle viidenkymmenen. Kohtauksen poikkeavuudesta huolimatta ironian sävyjä on vaikea havaita – siitä huolimatta, että roomalaista tervehdystä kehystää kaksi kohtaamista jyrksijöiden kanssa. Aluksi Tarini siis pelästyy oljissa liikkuvaa eläintä, ja makuulle käydessään hän löytää olkikasasta kuolleen rotan. Itse tervehdys näyttäytyy silti juhlavana, hieman samalla tavalla hartaana kuin Vapahtajan odotus elokuvan lopussa – ja paikkakin on sama. Erona on vain se, että Mussolini-kohtauksessa Tarinista kuvastuu sellaista päättäväisyyttä, jota muualla ei nähdä. Kohtausta on siis elokuvan puitteissa erikoinen, mutta koska Tarinin hahmo on muutoinkin elokuvan kompleksisin ja arvoituksellisin, ikään kuin johdonmukaisen epäjohdonmukainen, kohtauksen voi ajatella lisäävän hahmoon vielä yhden – olkoonkin epätodennäköisen – ulottuvuuden.

Tarinin hahmon kompleksisuus ja erityisyys nousee paitsi kerroksen kokonaisuudesta ja siitä, millaiseksi osa on kirjoitettu, myös Wohlströmin näyttelijäntyöstä. Toisin kuin elokuvan muut keskeiset esiintyjät Wohlström oli kokenut ammattinäyttelijä, joka oli työskennellyt Svenska Teaternissa vuosisadan alusta lähtien ja esiintynyt myös useissa elokuvissa. Huomionarvoista oli hänen kokemuksensa Ruotsissa, jossa hänellä oli suuri rooli esimerkiksi hienostuneesta näyttelijäohjauksesta tunnetun Viktor Sjöströmin elokuvassa *Ken tuomitsee? (Vem Dömer, 1922)*. *Elämän maantiellä* -elokuvassa Wohlströmin näyttelijäntyö on kautta linjan hienovaraisempaa ja pienieleisempää kuin muiden elokuvan näyttelijöiden. Erityisesti hänen uurteisia kasvojaan hyödynnetään paljon. Kohtauksissa, joissa Tarini on yksin, Wohlströmiä kuvataan usein lähi- tai puolilähikuvilla, jotka paljastavat tunnetilojen vaihtelua pienin vivahtein. Toisinaan luotetaan jopa eräänlaiseen Kuleshovin efektiin (ks. Rohdie 2006, 27–29), jossa näyttelijäntyön ilmaisevuus synnytetään montaasilla: lopun joulukohtauksessa yksinäinen Tarini nähdään profiililähikuvassa katsomassa oikealle (kuva 5). Tämän jälkeen leikataan kuvaan ikkunasta, jonka takana loistaa valaistu joulukuusi (kuva 6). Sitten palataan takaisin samaan profiilikuvaan (kuva 7), mistä siirrytään seuraavaksi häivytyksellä Tarinin mieli- tai muistikuvaan kesäisellä niityllä leikkivistä lapsista (kuva 8). Lopuksi siirrytään taas takaisin profiilikuvaan. Tarinin ilme pysyy hyvin pieniä värähdyksiä lukuun ottamatta koko ajan kutakuinkin samana. Tästä huolimatta – tai kuten Kuleshovin koe meille opettaa, tämän vuoksi – kasvot vaikuttavat herkiltä ja ilmaisevilta.

Kuva 5.



Näyttelijätyön ilmaisevuus synnytetään Elämän maantiellä -elokuvassa montaaasilla.

Kuva 6.



Kuva 7.



Kuva 8.



Kaikkiaan Tarinin hahmo on siis kompleksinen ja ilmiselvästi elokuvan ristiriitaisin. Elokuva kannustaa meitä kuitenkin suhtautumaan häneen positiivisesti, välillä ehkä hieman hymähdellen tai jopa säälien, mutta mieluummin myötäeläen kuin ylhäältä päin arvostellen. Pahoja aikomuksia häneen ei liitetä – perinteisen melodraaman dualistisessa maailmassa ne eivät mitenkään voisi jäädä pinnan alle. Niinpä Tarinin Mussolini-ihailua ei tunnu voivan selittää sen enempää ironian kuin hahmon implikoimien negatiivisten piirteidenkään kautta.

Mussolini ja melodraama

Elämän maantiellä kiinnittyy siis monin tavoin melodraaman perinteeseen, joka eli kansainvälisellä tasolla vahvaa kukoistuskautta 1920-luvun elokuvassa. Komedia-Filmin elokuvan tyypillisiä melodraama-piirteitä ovat dualistinen maailma ja sen puitteisiin piirtyvät henkilöt, sattuman ja kohtalon toisiinsa kietoutuva logiikka, viattomuuden ja uhriaseman painottuminen sekä uskonnollisen ja maallisen sävyn liittymäminen (vrt. Williams 1998, 65–80). Vielä täsmällisemmin *Elämän maantiellä* paikantuu sirkus- tai varieteel melodraaman suuntaukseen, joka oli sekin hyvin kansainvälinen. Sirkus- ja varietee-aiheet olivat tärkeältä osaltaan olleet nostamassa tanskalaista elokuvaa maailmanmaineeseen 1910-luvulla. Ne tarjosivat puitteet paitsi kiinnostaville tarinoille ja henkilöhahmoille sinänsä myös eksoottisille ja eroottisille tansseille (*Kuilu (Afgrunden)*, 1910), jonka gaucho-tanssi vauhditti Asta Nielsenin läpimurtoa, sekä sensaatiomaisen jännittäville tempuille ja jyrkän yläkulman kaltaisille elokuvallisille kokeiluille (*Neljä paholaista (De fire djævole)*, 1911), ks. Salt 1983, 103–106).

1920-luvulla sirkus- ja varietee olivat suosittuja melodraaman ympäristöjä yhtä hyvin Euroopassa kuin Hollywoodissa. *Elämän maantiellä* assosioituu tähän suuntaukseen paitsi tapahtumaympäristönsä myös henkilöhahmojensa kautta. Irmelan kaltainen orpo ja/tai alistettu ja seksuaalisesti uhattu tai hyväksikäytetty nuori naishahmo kuuluu näiden elokuvien vakiohahmoihin, jotka usein osoittautuvat Irmelan tapaan luonnonlahjakkuuksiksi tanssissa tai akrobatiasa. Tällaisia hahmoja on esimerkiksi elokuvissa *Varietee (Variété)*, Saksa 1925), *Ilveilijä (Klovenen)*, Tanska 1926), *Kädetön Alfonso (The Unknown)*, USA 1927), *Naura Pajazzo (Laugh, Clown, Laugh)*, USA 1928) ja vaikkapa Charles Chaplinin *Sirkus (The Circus)*, USA 1928), jossa nimenomaan sirkuksenjohtajan tytärpuolen kohtalo tuo komiikan lomaan melodramaattisia sävyjä.

Hahmolla oli sinänsä jo pitempi historia. Uno Hirvonen (1927) puhui *Uuden Suomen* arvostelussaan elokuvasta eräänlaisena ”Mignon-tarinan” muunnoksena viitaten Johann Wolfgang von Goethen *Wilhelm Meisterin oppivuosiin* (1795–1796). Romaani on nimihenkilön kasvukertomus, mutta yksi sen sivuhenkilöistä, sirkusseurueen mukana kulkeva androgyyni, inestisestä taustasta tuleva ja hyväksikäytetty nuori Mignon-tyttö, alkoi jo 1800-luvulla elää omaa elämäänsä esimerkiksi lukemattomissa lauluissa ja Ambroise Thomas’n oopperassa (1866). 1920-luvun *flapper*-hahmoon – johon Irmelan polkkatukka ainakin ulkoisesti viittaa (kuva 9) – Mignonin taas yhdistää esimerkiksi Louise Brooks esittämä Lulu G. W. Pabstin elokuvassa *Pandoran lipas (Die*

Büchse der Pandora, Saksa 1929). Elokuvan taustalla olevissa Frank Wedekindin näytelmissä (1895 ja 1904) Luluun viitataan konkreettisesti Mignonina. Mignon-hahmon monipolvista historiaa tutkinut Terence Cave (2011, 162–196) näkee näiden lisäksi hahmon yhtenä modernina muunnelmana esimerkiksi Marlene Dietrichin esittämästä Lola Lolasta Josef von Sternbergin *Sinisessä Enkelissä* (*Der Blaue Engel*, Saksa 1930).



Kuva 9. Irmelan polkkatukka herättää miellelyhtymiä 1920-luvun flapper-hahmoihin.

”Hirvosen Mignon-assosiaatio on ymmärrettävä: Irmela on Mignonin tavoin vielä alaikäinen ja vanhemmistaan eksynyt, seksuaalisesti korostetun viaton ja tanssijana luonnonlahjakkuus. Niin ikään Mignonin tapaan hän myös päätyy varieteeseurueen matkaan. Sen sijaan Irmelasta puuttuu Mignonin arvoituksellisuus. Ainoa häneen liittyvä arvoitus on hänen isänsä henkilöllisyys. Sekin kuitenkin selviää melko helpolla ja ilmeisellä tavalla – ja ennen muuta siihen ei kätkeydy samanlaista inestistä salaisuutta kuin Mignonilla. Samaten Irmela on hahmona suoraviivaisempi kuin *Pandoran lippaan* Lulu tai *Sinisen enkelin* Lola. Irmelan ilmeisen tiedostamaton seksuaalisuus jää viattomaksi, eikä siihen liity vamppi- tai *femme fatale* -hahmon tietoista viettelevyyttä.

Mitä hyvänsä näihin *Elämän maantiellä* -elokuvan genrekytköksiin ja muihin intertekstuaalisiin juonteisiin liittyikin, niillä on ainakin yksi yhteinen nimittäjä: ne tuntuvat hylkivän avoimen poliittisia ilmaisuja. Koko muun kestopäivän ajan – kenties lukuun ottamatta alun taistelutukuvia – *Elämän maantiellä* liikkuu selvästi geneerisen eikä sosiokulttuurisen uskottavuuden (ks. Neale 2000, 31–39) alueella. Sen erilaiset kerronnalliset ja ilmaisulliset ainekset ovat uskottavia ja mielekkäitä vain ja nimenomaan melodraaman lajikontekstissa: isä voi päätyä sattumalta kaikista Euroopan kaupungeista juuri siihen, jossa hänen kadonnut tyttärensä asuu. Salaperäinen voima vetää häntä juuri tyttären kotitaloon, perhe yhdistyy juuri jouluyönä ja juuri tallissa. Juuri neitsyt Marian ilmestyttyä Tarinille hintelä kreivi voi voittaa verevän impressaarion nyrkkitappelussa, koska hän edustaa hyvää.

Tässä vahvasti geneerisessä kontekstissa suorat viittaukset poliittiseen todellisuuteen tuntuvat eksessiivisiltä poikkeamilta, kerronnal-

liselta ylijäämältä, joka ei tunnu mahtuvan narratiivin puitteisiin (Ks. Thompson 1988, 259–262). Taistelukuvien eksessiivisyys on niiden dokumentaarisessa ilmaisussa, joka sekään ei vaivatta istu elokuvan varsinaisen tarinan kuvastoon. Se, että sota myllertää yksilöiden elämää ja erottaa heidät toisistaan, on kuitenkin melodraaman vakioasetelmia. Sama asetelma näkyy lukemattomissa 1920-luvun melodraamoissa kuten *Neljä ratsastajaa* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, USA 1921) ja *Seitsemännnessä taivaassa* (*7th Heaven*, USA 1927). *Elämän maantiellä*-elokuvassakin sodan kerronnallinen tehtävä on juuri siinä, että se toteuttaa kohtalon oikkuja, joiden edessä yksilö on voimaton. Sotakuvaus saa perustelunsa geneerisen uskottavuuden alueelta. Mussolinin mukanaan tuomaa konkreettista poliittista viittausta tuntuu kuitenkin olevan mahdoton selittää melodraaman genretaustan kautta.

Komedia-Filmi ja politiikka

Kjell Westön historiallisessa romaanissa *Missä kuljimme kerran* (2006, 333–334) on sivuepisodi, jossa yksi keskushenkilöistä, varakkaan suomenruotsalaisen suvun jälkeläinen Cedi Lilliehjelm kokeilee elokuvantekemistä. Elokuva on nimeltään ”Flapper-tytön erheet”, ja sitä kuvataan ennen muuta naisten elokuvaksi. Cedi ohjaa elokuvan itse, mutta mukana tekemisessä ovat muun muassa serkukset Ragnar ja Ewert Hartwall, ja pääkuvaajana on Kurt Jäger. Westön romaaneille tyypilliseen tapaan fiktiivisten henkilöiden joukossa vilahtelee todellisia historiallisia hahmoja – niin myös tässä episodissa.

”Flapper-tytön erheet” on itsessään romaaniin seipitetty elokuvahanke, mutta kuten monet Westön teoksen ainekset, se olisi voinut olla olemassa. Monin tavoin se sivuaa myös *Elämän maantiellä* -projektia. Se ajoittuu juuri niihin 1920-luvun jälkipuoliskon vuosiin, jolloin suomalainen elokuva teki osittaista irtiottoa ”kansallis-etnografisesta” linjasta ja panosti salonkielokuvaan (*Suvinen satu*, 1925), vauhdikkaisiin ja kansainvälistä ilmapiiriä henkiviin seikkailuihin (*Korkein voitto*, 1929), autoihin ja lentokoneisiin (*Meren ja lemmen aallot*, 1926). ”Flapper-tytön erheet” ei vastaa tarkalleen ainoatakaan näistä elokuvista, vaan se yhdistelee piirteitä useammasta elokuvasta. Ragnar Hartwallin ja Kurt Jägerin nimet sekä kansainvälinen ilmapiiri tuovat mieleen paitsi nyt käsiteltävän elokuvan myös Hartwallin käsikirjoittaman elokuvan *Kyllä kaikki selviää* (1926), jonka päätahti Birgit Sergelius oli lisäksi aikakauden keskeisiä modernin – ja toisinaan juuri *flapper*-tyylisen – naisen esittäjiä. Cedin hahmossa taas voi nähdä muistumia Carl von Haartmanista: levoton ja poliittisesti kiihkeä varakkaan suvun poika, joka kokeilee monen muun bisneksen ohella myös elokuvantekemistä. Sisällissodan jälkeisiin teloituksiin ja Lapuan liikkeen muilutuksiin sekaantuva Cedi on epäilemättä oikeistolaisuudessaan von Haartmania jyrkempi, mutta toisaalta tämän toiminta Francon falangistijoukoissa Espanjan sisällissodan aikana olisi sopinut hyvin myös Cedin luonteeseen.

Elämän maantiellä -elokuvan ydinjoukosta sen sijaan näyttäisi puuttuvan von Haartmanin kaltainen näkyvästi poliittinen – tai ainakin sotilaspoliittinen – hahmo. Elokuvan käsikirjoittaja ja toinen ohjaaja

Ragnar Hartwall oli lääninkanslisti, taiteilija ja lehtimies. Elokuvalaan hän oli tutustunut ennen muuta *Filmrevyn*-lehden toimittajana. *Kyllä kaikki selviää* ja *Elämän maantiellä* jäivät hänen ainoiksi pitkiä elokuvikseen. Toinen ohjaaja Kurt Jäger oli saksalaissyntyinen kuvaaja, jonka Suomi-Filmi oli värvännyt laboratoriopäälliköksen vuonna 1921. Jägeristä tuli pian Suomi-Filmin ykköskuvaaja ja tekninen johtaja, mutta hän ajautui muutamassa vuodessa välirikoon Suomi-Filmin johtajan Erkki Karun kanssa ja perusti joukon toisiaan seuranneita Suomi-Filmin kanssa kilpailleita elokuva-alan yhtiöitä. Näistä Komedía-Filmi oli Taide-Filmin jälkeen järjestyksessä toinen (Hupaniittu 2015). Saksan kansalaisuuden säilyttänyt Jäger internoitiin jatkosodan jälkeen, mutta hänen mahdollisesta poliittisesta toiminnastaan ei ole sen enempää tietoa. Jäger oli joka tapauksessa menettänyt Saksan passinsa jo kansallissosialistien valtaannousun jälkeen, ja hänet oli julistettu Saksassa ei-toivotuksi henkilöksi (Hupaniittu 2015). Toisen maailmansodan aikaisessa niin sanotussa filmiriidassa Jäger vastusti saksalaisten vaatimaa amerikkalaisten elokuvien boikottia (Wassmund 1994).

Elokuvan kolmas keskeinen taustahahmo oli Gustaf Molin, maahantuojaja ja teatterinomistaja, josta oli ennen *Elämän maantiellä* -elokuvaa tullut välillisesti Komedía-Filmin suurin osakas (Hupaniittu 2015). Samanaikaisesti kun elokuvaa tehtiin, Molin oli elokuvapoliittisen kuohunnan keskipisteessä. Hän oli onnistunut saamaan haltuunsa Saksalaisen Ufan sekä Hollywoodin suuryhtiöiden Paramountin ja MGM:n muodostaman kartellin Suomen edustuksen. Vastustajat, joiden kärjessä oli Suomi-Filmi, nimesivät Molinin Ufanamet-levitystoytimiston toiminnan trustiksi ja kävivät suoraan hyökkäykseen. Koska *Filmiaitta* oli myötämielinen Molinille, vastustajat perustivat *Elokuva*-lehden ajamaan kovin sanoin trustin vastaista politiikkaa. (Hupaniittu 2012, 62–63; Seppälä 2012, 265–279; Uusitalo 1994, 80–82.)

Moliniin kohdistuneet hyökkäykset olivat luonteeltaan hyvin nationalistisia. Kuten Outi Hupaniittu (2011, 211–214) on esittänyt, vastustajat korostivat mielellään ajavansa oikeaa kotimaista elokuva-liiketoimintaa, vaikka harjoittivat itsekin yhtä lailla myös elokuvien maahantuontia – Molin oli vain onnistunut solmimaan paremmat sopimukset suurten saksalaisten ja amerikkalaisten firmojen kanssa. Lisäksi hyökkäykset eivät kohdistuneet vain liiketoimintaan vaan hyvin suuressa määrin myös henkilöihin. Venäjällä syntynyt ja Ruotsin kansalaisuutensa säilyttänyt Molin oli helppo maalitaulu aitosuomalaisuuden sävyttämässä 1920-luvun julkisuudessa. Jäger ja Komedía-Filmi saivat osansa hyökkäyksistä. *Elokuva* jopa nimitti, *Aitosuomalainen*-lehteä siteeraten, Komedía-Filmiä Ufan tytärliikkeeksi (Jurtikka 1928, 12). *Elämän maantiellä* joutui *Elokuvan* hampaisiin nimenomaan siksi, että siinä oli hylätty ”tähänastinen kansallinen pohja”. Vaikka Suomi-Filmi lavensi siis itsekin 1920-luvun jälkipuoliskolla aihepiiriään kansainvälisiin rikos- ja seikkailuelokuviiin sekä salonkielokuviiin, *Elokuva* pysyi trustisodan aikana retoriikan tasolla tiukkana eikä koskaan unohtanut piikitellä Molinin ja Jägerin kansallisuudella:

Kansallisiaisilla elokuvilla, edellyttäen että niiden sisältö on valikoitu,

⁴ "Millä pohjalla on kotimaisen elokuvatuotantomme työskenneltävä". *Elokuva*, näyttenumero 2/1927, 3.

on vielä etu, jota herra Jägerin takaa-ajamilla kansainvälisaiheisilla ei ole, nim. se, että ne tekevät maatamme ja kansaamme tunnetuksi ulkomailla, mitä seikkaa hra Jäger käsitettävistä syistä ei osaa kylliksi arvostaa.⁴

Kun Jäger sitten vuonna 1928 ilmoitti Komedia-Filmin suunnittelevan pitkää, myös ulkomaanmarkkinoille suunnattavaa dokumenttielokuvaa Suomen eri alueista, *Elokuva* sai hankkeen mitätöintiin tukea *Aitosuomalaiselta*, joka kauhisteli sitä, ettei "homman takana ole, tietääksemme, ainoatakaan suomalaista, suomalaisen kansallishengen elähdyttämää henkilöä". Tukea saatiin myös Suomi-Filmin johtajalta Erkki Karulta, "kokeneelta elokuvaohjaajalta ja suomalaiselta mieheltä, joka tuntee maamme ja kansamme vähän joka puolelta" (Jurtikka 1928, 12; painotus alkuperäisessä). Näin siitä huolimatta, että Jäger oli ollut pääkuvaajana Suomi-Filmin vastaavassa *Finlandia*-dokumenttielokuvassa vuonna 1922. Komedia-Filmin toiminnassa aluksi mukana ollut Teuvo Puro lisäsi vielä oman panoksensa aitosuomalaiseen retoriikkaan palattuaan ohjaamansa *Meren kasvojen edessä* -elokuvan (1926) jälkeen Suomi-Filmiin: "iletti sekin, kun siinä firmassa ei päiväkausiin kuullut suomenkieltä" (SKF 1996, 320).

Aitosuomalaisuus sai 1920-luvulla jalansijaa myös maltillisen oikeiston parissa, mutta koska aitosuomalaisen aktivismin ajama nationalismi oli luonteeltaan vahvasti poissulkevaa ja yhdistyi usein jyrkkään kommunisminvastaisuuteen, aitosuomalaisuudella oli vahva kytkös nimenomaan oikeiston äärilaitaan (Hämäläinen 1968, 116–189). Vaikka Komedia-Filmin ydinjoukon tarkoista poliittisista mielipiteistä ei ole tietoa, fasistisen ideologian määrätietoinen ajaminen yhtiön elokuvassa tuntuu näin ollen epätodennäköiseltä. Italialainen fasismi oli 1920-luvun kuluessa muovautunut äärioikeistolaiseksi ja niin ikään poissulkevan nationalistiseksi liikkeeksi. Niinpä kansainvälisyyttä sekä elokuvissaan että liiketoiminnassaan korostaneen ja nationalistisen polemiikin kohteeksi joutuneen Komedia-Filmin on vaikea kuvitella tietoisesti samastuneen Italialaisen fasismin tavoitteisiin.

Mussolini ja Suomi

Äärioikeistolaisen liikehdinnän huippu koettiin Suomessa vasta 1920- ja 1930-lukujen taitteen Lapuan liikkeessä, joka kulminoitui epäonnistuneeseen Mäntsälän kapinaan kevättalvella 1932. Läpi kaksikymmenluvun oli kuitenkin nähtävillä antiliberaaleja, antidemokraattisia ja ennen kaikkea antikommunistisia tendenssejä, jotka yhtäältä olivat reaktioita Neuvosto-Venäjän oletettua uhkaa kohtaan ja toisaalta perustuivat haluun "saattaa loppuun" sisällissota. Esimerkiksi kommunistisella puolueella oli vaikutusvaltaa erilaisten järjestöjen kautta, vaikka puolue itsessään olikin Suomessa kielletty ja toimi Moskovassa, eivätkä kaikki porvarit katsoneet hyvällä sosialidemokraattien nousua hallitusvastuuseen loppuvuonna 1926. Vuoden 1927 alussa huhuttu fasistinen vallankaappaus osoittautui vääräksi hälytykseksi (Ahti 1990, 79–112), mutta joka tapauksessa on ilmeistä, että oikeistoradikalismiin ja fasismiin liittyneet kysymykset olivat hyvin ajankohtaisia, kun *Elämän maantiellä* -elokuvaa valmisteltiin.

Itse fasismin käsite oli 1920-luvun alun Suomessa vielä täsmentymätön (Nygård 1982, 27). Osittain tämä johtui siitä, että Mussolinin tausta oli Italian sosialistipuolueessa, josta hänet oli erotettu maailmansodan aikana, kun hänen politiikkansa alkoi muovautua kohti militaristista nationalismia. Kuten Suomen vuoden 1927 vallankaappaus huhuu osoittaa, fasismista alkoi 1920-luvun mittaankin hiljaksen tulla yleisnimitys oikeistoradikalismille. Käsitteellä oli kuitenkin yhä vahva assosiaatio Italiaan: Lapuan liikkeen talonpoikaismarssia vuonna 1930 verrattiin yleisesti Mussolinin Rooman marssiin kahdeksaa vuotta aiemmin (Ibid.), ja samaa vertausta viljeltiin Mäntsälän kapinan yhteydessä, jolloin lapualaiset kaavailivat uutta marssia Helsinkiin (Ahti 1990, 243–245). Kuten muissakin Pohjoismaissa, Suomessa oli sivistyneistöä, joka inspiroitui italialaisesta fasismista, kun vanha kiinnostus Italiaan ja Roomaan yhdistyi kotiperäiseen antikommunismiin. Kulttuuriset – kuten myös taloudelliset ja sotilaalliset – yhteydet Saksaan olivat kuitenkin huomattavasti kiinteämmät kuin Italiaan, joten suomalainen ja pohjoismainen kulttuurifasismi nousi merkittävämpiin mittoihin vasta 1930-luvulla kansallissosialistien noustua valtaan Saksassa. (Kunnas 2013, 574–609.)

1920-luvulla niin sosialidemokraattien, maalaisliiton kuin maltillisen oikeistonkin keskuudessa suhtautuminen fasismiin – ja sitä myötä Mussolinin hallitsemaan Italiaan – oli joka tapauksessa pääosin epäilevää tai kriittistä. Toisaalta karismaattisen Il Ducen hahmo oli ilmeisen kiehtova, mistä näkyi merkkejä suomalaisessa valtajulkisuudessaakin. Esimerkiksi kustannusyhtiö Gummerus julkaisi vuonna 1927 lähes tuoreeltaan Margherita Sarfattin laatiman, kohteelleen suosiollisen Mussolini-elämäkerran. Kirjailija tunnettiin yleisesti Il Ducen rakastajattareksi.

Monet Italian fasismin ajan elokuvaa ja populaarikulttuuria tutkineet ovat huomauttaneet, että Mussolinin hahmossa itsessään oli paljon filmitähden piirteitä. Hänen on jopa nähty nousseen tilalle, kun italialaisen elokuvan 1920-luvun suuruuden kausi filmidiivoinen oli hiipumassa (Forgacs & Gundle 2007, 238–239; Gundle 2013, 41). Hän esiintyi elokuvissa ja maakuntakiertueilla, kiinnitti erityistä huomiota pukeutumiseensa, poseerasi mielellään kuvissa ja käytti ylipäätään visuaalista mediaa hyväkseen imagonsa rakentamisessa ja ylläpitämisessä. Ihailijapostiakin hän sai kuin filmitähdet. (Forgacs & Gundle 2007, 237–238; Gundle 2013, 45.) Lisäksi hän katsoi mielellään elokuvia ja esiintyi filmitähtien – myös kansainvälisten tähtien – seurassa. Esimerkiksi Douglas Fairbanksin ja Mary Pickfordin tapaaminen Mussolinin kanssa vuonna 1926 sai paljon julkisuutta (Bertellini 2014, 94–95). Tämä tilanne muuttui vasta 1930-luvun lopulla, kun kiristynyt maailmanpoliittinen tilanne ja entistä läheisempi liittolaisuus Saksan kanssa johtivat Italiassa ulkomaisten elokuvien tuontirajoituksiin (Hay 1987, 60–61).

James Hay (1987, 222–232) katsoo, että Mussolinin vetovoiman taustalla 1920-luvun Italiassa oli perinteiseen ja pysyvään kuningasvaltaan verrattuna moninainen ja joustava imago: hän esiintyi milloin sotilaan, milloin valtiomiehen, lentäjän tai patriarkan roolissa. Erityisen kiinnostava oli Mussolinin vahva assosioituminen Bartolomeo Paganon esittämään Maciste-voimamieshahmoon. Maciste

seikkaili kymmenissä italialaisissa mykkäkauden elokuvissa – milloin antiikin, milloin nykyajan miljöössä – ruumiillistaen yksinkertaisen puhdasta, pyyteetöntä ja moraalisesti oikeutettua fyysistä voimaa (ks. Ricci 2008, 77–88). Mussolini näyttäytyi mielellään atleettina ja poseerasi Macisten tavoin jopa ilman paitaa lihaksikasta ylävartaloon korostaen – varsin samankaltaisissa asennoissa kuin Armas Laitinen Tarinin pukuhuoneen seinällä olevassa julisteessa. Siten Mussolini ei ollut pelkkä tavallinen poliitikko, vaan hän ruumiillisti juuri sitä maskuliinisen voiman ja energian henkeä, jota fasistihallitus pyrki juurruttamaan Italiaan (Gundle 2002, 319–320). Voimamiesimago ei ollut sattumaa. Mussolini näyttäytyi Macisten tavoin antiikin Rooman perinteitä jatkavana suoran fyysisen toiminnan miehenä, jonka fyysinen ylivertaisuus rinnastui moraaliseen ylivertaisuuteen ja joka tarjosi populistisen mallin mukaisesti yksinkertaisia ratkaisuja monimutkaiseen kysymykseen (Ricci 2008, 85–86).

Mussolinin yhteys elokuvaan ja erityisesti italialaisen elokuvan voimamieskulttiin oli siis ilmeinen. Niinpä *Elämän maantiellä*-elokuvan tavassa rinnastaa Tarinin ihailun kautta Mussolinin hahmo voimamiehen hahmoon oli vahva kaikupohja. Tarini kantaa Mussolinin kuvaa mukanaan kuin filmitähden ihailijakuvaa, ja hän ihailee fasistidiktaattoria samalla tavalla kuin varieteen voimamiestä – suoraviivaisena ongelmien ratkojana ja alistettujen auttajana. Tarinin ihailun ja valtafantasian näkökulmasta kumpikin voimamieshahmo epäilemättä ruumiillistaa fasistien suosimaa ja Mussoliniin usein liitettyä ajatusta: ”Parempi elää päivä leijonana kuin sata vuotta lampaana” (ks. Kunas 2013, 584). Mutta vaikka elokuvan kerronnallisen maailman sisällä Mussolinin rooli saattoikin olla yksinkertainen, vuoden 1927 Suomessa viittaus fasistidiktaattoriin tuntuisi pikemminkin aiheuttaneen kuin ratkoneen ristiriitoja.

Miksi Mussolini?

”Ja sitten on hienon hieno käsikirjoitus, se ei ole lainkaan puolueellinen vaan kulkee kauniisti keskivälillä. Käsikirjoitus on ehkä kaikkein tärkein, jotta eurooppalainen filmi saattaisi onnistua. Amerikkalaiset suurine mahdollisuuksineen saattavat keittää hyvän sopan meille vanhasta neulasta, hehän tekevät mitä vain. Mutta meidän täällä kotona täytyy ottaa ajat ja tavat huomioon niin ettei mikään rengas ketjussa katkea.” (Kurt Jäger haastattelussa, ”Kahdet filmikasvot”, *Filmiaitta* 23–24/1927, 5.)]

Kaikki edellä olevat yritykset selittää ilmeisen positiivista Mussolini-viittausta *Elämän maantiellä* -elokuvassa ovat osoittautuneet jos eivät täysin vääriksi, niin ainakin riittämättömiksi. Päähenkilö Tarini assosioituu ainakin jossakin määrin Italiaan, mutta pääosa muista henkilöistä ja tapahtumista tuntuisi viittaavan pikemminkin pohjoisempaan Eurooppaan. Elokuvan genretausta ennemmin hylkii kuin suosii avoimen poliittisia viittauksia. Tarinin positiivinen suhde Mussoliniin voisi selittyä diktaattorin filmitähtimäisellä imagolla ja posetiivarin ristiriitaisella luonteella, jossa nöyryys ja uskonnollisuus yhdistyvät fyysisen voiman ja suoran toiminnan ihailuun. Ulkoelo-

kuvallisessa perspektiivissä Mussolinin ja fasismin kiistelty asema elokuvan valmistusajan Suomessa syö kuitenkin pohjaa tältäkin selitykseltä. Tekijöiden ja tuotantoyhtiön poliittisten tarkoitusperien kannalta oikeistodiktaattorin tukeminen tuntuu vähintäänkin oudolta hetkellä, jolloin yhtiö oli jatkuvien aitosuomalaisten elokuvapoliittisten hyökkäysten kohteena.

Miten tulisi tätä taustaa vasten ymmärtää Kurt Jägerin yllä siteerattu, elokuvan ensi-illan tuntumassa annettu haastattelulausunto? Lausunto on tietysti tyypillistä melko ympäröivää elokuvien markkinointipuhetta, jossa vältellään turhaa konkretiaa ja selkeitä kannanottoja. Silti siinä puhutaan yhtäältä puolueellisuuden välttämisestä ja toisaalta tarpeesta ottaa ”ajat ja tavat huomioon”. Mikäli ”puolueellisuudelle” sekä ”ajoille ja tavoille” annetaan poliittinen sisältö – fasismi ja sen ihailu – päädytään jälleen ristiriitaan: elokuva ei suinkaan kulje ”kauniisti keskivälillä” vaan on mitä suurimmassa määrin puolueellinen.

Millaisia selitysvaihtoehtoja on jäljellä? Olisiko kyseessä sellainen ideologinen lapsus, tiedostamaton yksityiskohta, jollaisia historioitsija Marc Ferro (1988, 29–31) on löytänyt esimerkiksi 1920- ja 1930-lukujen neuvostotelokuvista: elokuvan kohtauksen taustalla saattaa näkyä vaikkapa tapahtuma-ajaksi nähden väärän vallanpitäjän kuva, joka tekijöiden tahtomattakin paljastaa jotakin poliittisesta käymistilasta ja yhteiskunnan piilevistä ja pinnanalaisista jännitteistä? Mussolini ei kuitenkaan vilahda Komedia-Filmin elokuvassa vahingossa. Vaikka diktaattorin kuva näkyy vain hetken, kyseessä on lähikuva, ja kohtaus kokonaisuudessaan on roomalaisine tervehdyksineen tarkoin suunniteltu. Lisäksi kuva ei ole mikään hyvänsä Mussolinin kuva. Katsojan ei ehkä ole tarkoitus tunnistaa kuvan lähettä, mutta silti ei tunnu pelkältä vahingolta, että lähikuvassa näkyy Mussolinille suosiollisen teoksen kansi, portugalilaisen fasismin ihailleen Francisco de Homem Christon teos *Mussolini, batisseur d'avenir; harangue aux foules latines* (”Mussolini, tulevaisuuden rakentaja: palopuhe latalalaisille kansoille”).

Ehkä kyseessä onkin toisenlainen vahinko. Ehkä Mussolinin kuva on sellainen eksessiivinen poikkeama, joka ei ole suoranaisesti lipsahtanut mukaan elokuvaan mutta jota ei ole myöskään tietoisesti loppuun asti harkittu. Tästä näkökulmasta viittaus fasistidiktaattoriin on hallitsematon yksityiskohta, joka ei perustu niinkään tekijöiden poliittisiin intentioihin kuin poliittiseen naiiviuteen. Kenties Mussolinin kuvan keskeinen kerronnallinen tehtävä on sittenkin vain toimia välittömästi tunnistettavana merkinä siitä, että nyt liikutaan kansainvälisessä maastossa – ei ehkä suorastaan Italiassa, mutta ei ainakaan kansallisetnografisen perinteen Suomessa. Se, ettei elokuvaan liittynyt melko runsas aikalaiskirjoittelu kiinnittänyt Mussolini-kohtaukseen huomiota fasismin ajankohtaisesta kiistanalaisuudesta huolimatta, viittaa epäilemättä siihen, että aikalaisien silmissä poliittinen viittaus pysyi kuin pysyikin narratiivisen maailman ja geneerisen uskottavuuden puitteissa. Omalla tavallaan *Elämän maantiellä* auttoi itse asiassa jopa hetkellisesti neutralisoimaan fasistidiktaattoriin liittyneitä jännitteitä asettamalla hänet populaarielokuvan arkipäiväiseen käyttöön – olivat tekijöiden tarkoitukset millaiset hyvänsä.

Mutta ainakin elokuvan myöhemmän historian kannalta kohtaus näyttäytyy hallitsemattomana yksityiskohtana. Vain muutamaa vuotta elokuvan ensi-illan jälkeen fasismiin liittyvä poliittinen lataus kasvoi huomattavasti suuremmaksi, ja etenkin fasistisen Italian sotilaallisen ja ideologisen romahduksen jälkeen toisessa maailmansodassa *Elämän maantiellä* ei ole enää koskaan voinut näyttää samalta kuin vuonna 1927.

Kirjallisuus

Ahti, Martti (1990) *Kaappaus? Suojeluskuntaselkkaus 1921 – Fascismin aave 1927 – Mäntsälän kapina 1932*. Helsinki: Otava.

Bertellini, Giorgio (2014) "Sovereign Consumption: Italian Americans' Transnational Film Culture in 1920s New York City". Teoksessa Simone Cinotto (ed.) *Making Italian America. Consumer Culture and the Production of Ethnic Identities*. New York: Fordham University Press, 83–99.

Björkin, Mats (1998) *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar. Filmen och dess public I Sverige under 1920-talet*. Stockholm: Aura förlag.

Cave, Terence (2011) *Mignon's Afterlives: Crossing Cultures from Goethe to the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press.

Ferro, Marc (1988) *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press.

Forgacs, David & Stephen Gundle (2007) *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Frigård, Johanna (2008) *Alastomuuden oikeutus. Julkistettujen alastonvalokuvien moderneja ideaaleja suomessa 1900–1940*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Suomen valokuvataiteen museo.

Goethe, Johan Wilhelm von (1795–1796) *Wilhelm Meisterin oppivuodet*. Teoksessa *Goethen valitut teokset II–III*. Helsinki: Otava 1923.

Gundle, Stephen (2002) "Film Stars and Society in Fascist Italy". Teoksessa Jacqueline Reich & Piero Garafalo (eds) *Re-viewing Fascism. Italian Cinema, 1922–1943*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 315–339.

Gundle, Stephen (2013) *Mussolini's Dream Factory: Film Stardom in Fascist Italy*. Oxford: Berghahn Books.

Hay, James (1987) *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Hupaniittu, Outi (2011) "Leskirouva Larissan avioliitto eli kuinka Gustaf Molinin elämäntyö katosi". Teoksessa Silja Laine et al. (toim.) *Historian aikakoneessa. Onnittelukirja Hannu Salmelle*. Turku: k&h, 211–221.

Hupaniittu, Outi (2012) "The Economics of Finnish Cinema Part 1: 1910–1935". Teoksessa Pietari Kääpä (ed.) *Directory of World Cinema: Finland*. Bristol & Chicago: Intellect, 61–64.

Hupaniittu, Outi (2015) "Suomalaisen elokuvan pientuottajat 1920–1930-luvuilla". *Elonet: Kansallisfilmografia*. <http://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1919-1929/suomalaisen-elokuvan-pientuottajat-1920-1930-luvuilla> (linkki tarkistettu 14.5.2015).

Hämäläinen, Pekka Kalevi (1968) *Kielitaistelu Suomessa 1917–1939*. Porvoo & Helsinki: WSOY.

Kunnas, Tarmo (2013) *Fasismin lumous. Eurooppalainen älymystö Mussolinin ja Hitlerin politiikan tukijana*. Jyväskylä: Atena.

Neale, Steve (2000) *Genre and Hollywood*. London & New York: Routledge.

- Nygård, Toivo (1982) *Suomalainen äärioikeisto maailmansotien välillä. Ideologiset juuret, järjestöllinen perusta ja toimintamuodot*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Ricci, Steven (2008) *Cinema & Fascism. Italian Film and Society, 1922–1943*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Rohdie, Sam (2006) *Montage*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Salt, Barry (1983) *Film Style and Technology: Theory and Analysis*. London: Starword.
- Seppälä, Jaakko (2010) "Korkeimman voiton kansainvälinen rikoskuvasto". *Lähikuva* 3/2010, 6–31.
- Seppälä, Jaakko (2012) *Hollywood tulee Suomeen. Yhdysvaltalaisen elokuvien maahan-tuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- SKF (1996) *Suomen kansallisfilmografia 1. Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.
- Sundström, Leif (2007) *Fasismi*. Helsinki: Suomen Rauhanpuolustajat & Like.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Uusitalo, Kari (1994) *Kuvaus-kamera-käy! Lähikuvaassa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy*. Helsinki: SETS & Kirjastopalvelu.
- Wassmund, Maija-Liisa (1994) *Erään vierasmaalaisen tarina – Kurt Jäger*. Dokumentti-elokuva. O: Maija-Liisa Wassmund, T: Matti Helkapalo.
- Westö, Kjell (2006) *Missä kuljimme kerran. Alk. Där vi en gang gått*. Suom. Katriina Savolainen. Helsinki: Otava.
- Williams, Linda (1998) "Melodrama Revised". Teoksessa Nick Browne (ed.) *Refiguring American Film Genres. Theory and History*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 42–88.

Lehdistömateriaali

- "Amerikkalainen autoilija, josta Helsingissä tehtiin filmin herrasmiesroisto". *Kulissien takaa* 1/1927
- Bdt. (1927) "'På livets landsväg' har premiär idag". *Hufvudstadsbladet* 28.11.1927.
- "Elämän maantiellä". *Filmiaitta* 19–20/1927, 15.
- [Roland af] H[ällströ]-m (1928) "Elämän maantiellä". *Aamulehti* 7.3.1928.
- Jurtikka [Pekka Lönnngren] (1928) "Muukalaisetko 'kansalliselokuvaa' tekemään". *Elokuva* 8/1928, 12.
- Khti. (1927) "Saako kotimaisesta filmistä sanoa totuutta?". *Sisä-Suomi* 11.12.1927.
- "Millä pohjalla on kotimaisen elokuvatuotantomme työskenneltävä". *Elokuva*, näytenumero 2/1927, 3.
- Peter Pan (1927) "På livets landsväg och en ny inkörsport för film". *Fama* 1/1927, 6.
- "Ripeätä toimintaa Komedia-Filmissäkin". *Aamulehti* 1.9.1927.
- U[uno] H[irvonen] (1927) "Elämän maantiellä". *Uusi Suomi* 27.11.1927.