

Kimmo Laine

FT, lehtori, elokuvatutkimus, Oulun yliopisto

Elämän ja kuoleman lihamylly

Näytelmäelokuvien aiheet eivät Pohjoismaissa ole useinkaan kunnioittaneet kansallisia rajoja. Jo ruotsalaisen elokuvan niin sanotulla kultakaudella (n. 1916–1924) tuli tavaksi etsiä filmattavaa kirjallisuutta yhtä lailla Norjasta (Henrik Ibsen, *Terje Vigen*, 1917), Tanskasta (Herman Bang, *Siivet/Vingarne*, 1916) ja Suomesta (Johannes Linnankoski, *Sången om den eldröda blomman / Laulu tulipunaisesta kukasta*, 1919) kuin Ruotsista. Erityisesti kansainväliselle yleisölle – Ruotsin kultakausi oli maailmalla laajasti ihailtu (Horak 2016, 465–474) – pohjoinen eksotiikka lienee ollut riittävä yhteinen tekijä peittämään mahdolliset kansalliset erityispiirteet, eikä asia näytä yleensä tuottaneen kohtuutonta päänvaivaa Pohjoismaiden sisälläkään.

Seuraavina vuosikymmeninä pohjoismainen aiheiden kierrättäminen sai monenlaisia muotoja. Tavallisimman tavan eli rajojen yli *sovitettujen kirjallisuusfilmatisointien* lisäksi muita tyyppillisiä kierrättämisen muotoja olivat:

Alkuuperäiskirjoitusten uudelleenfilmatisoinnit. Elokuvien aiheita ei lainattu pelkästään naapurimaiden kirjallisuudesta vaan myös suoraan elokuvista. Ehkä tunnetuin tällainen tapaus on veijaririkossarja Olsen-banden, joka käynnistyi Tanskassa vuonna 1968 ja jota alettiin versioida Norjassa vuotta myöhemmin ja Ruotsissa (nimellä Jönsson-ligan) vuonna 1981 (ks. Gustafsson & Kääpä 2015, 7–8).

Kieliversiot. Samasta elokuvasta saatettiin kuvata yhdellä kertaa versiot eri kielillä. Esimerkiksi Teuvo Tulio tavoitteli pohjoismaisia markkinoita tekemällä elokuvistaan yhtä aikaa sekä suomen- että ruotsinkieliset versiot (esimerkiksi *Levoton veri/Oroligt blod*, 1946) käyttäen osin samoja ja osin eri näyttelijöitä kielitaidon mukaan.

Rinnakkaisversiot. Samasta aiheesta on toisinaan tehty myös useampi eri maissa ja kokonaan tai osin eri tekijäjoukolla toteutettu versio. Hyvän esimerkin tarjoavat Arne Mattssonin Ruotsissa ohjaama *Ingen morgondag* (1957) ja William Markuksen Suomessa ohjaama *Verta käsissämme* (1958). Molempien pohjalla on Volodja Semitjovin sovitus Mika Waltarin pienoisoromaanista *Ei koskaan huomispäivää* (1942), ja ne kuvattiin Svea Filmin ja Suomen Filmiteollisuuden yhteissopimuksella suunnilleen yhtä aikaa.

Tällaisten perusmuotojen puitteisiin ja välimaastoon sijoittuu monenlaisia variaatioita elokuva-aiheiden kierrättämisestä ja versioinnista. Tässä katsauksessa esille nousee yksi kiinnostavalla tavalla näiden perusmuotojen lomaan sijoittuva elokuvapari Suomesta ja Ruotsista, Nyrki Tapiovaaran *Varastettu kuolema* (1938) ja Alf Sjöbergin *Elämä panoksena (Med livet som insats)*, 1940). Ne pohjautuvat molemmat vapaasti suomenruotsalaisen Runar Schildtin novelliin ”Köttkvarnen” (”Lihamyly”), joka ilmestyi alun perin Schildtin kokoelmassa *Hemkomsten och andra noveller* (1919, suom. *Kotiinpaluu ja muita novelleja*, 1922). Erittelen näiden kahden elokuvan tuotantollista taustaa sekä niiden erilaisia tulkintoja samasta kirjallisesta lähtökohdasta. Erityisesti tarkastelen niiden tapaa kuvata vastarintaliikettä.

Käännekohta

Elokuvien tuotannollisessa lähtökohdassa ja elokuvahistoriallisessa asemassa on monia samankaltaisia piirteitä. Kummankin elokuvan ohjaajalla oli teatteritausta: Tapiovaara aloitti taiteellisen työnsä Helsingin Työväen näyttämön nuorena ja kohutuna ohjaajana. Sjöberg taas teki pitkän ja merkittävän uran Ruotsin päänäyttämön Dramatenin ohjaajana. Kumpikin elokuva oli ohjaajansa toinen, tosin Tapiovaaran *Juha* (1937) oli valmistunut edellisenä vuonna, kun taas Sjöberg piti välillä yli vuosikymmenen tauon, vaikka hänen omaperäinen jäämeridraamansa *Den Starkaste* (1929) oli herättänyt laajaa huomiota.

Sekä *Varastettu kuolema* että *Elämä panoksena* olivat suurten tuotantoyhtiöiden ulkopuolisia yksityisiä projekteja. Edellisen tuotti kuvaaja Erik Blomberg, ja rahoitusta saatiin lyhytelokuvantekijä Eva-Lisa Viljasen avulla (Uusitalo et al. 1995, 254). Tapiovaaran seuraavia elokuvia varten perustettiin *Varastetun kuoleman* valmistumisen jälkeen tuotantoyhtiö Eloseeppo Oy. *Elämä panoksena* valmistui vastaavalla tavalla pääosanesittäjä Åke Ohbergin luotsaaman vastaperustetun tuotantoyhtiön puitteissa ja yksityiseltä tukijalta saadulla rahoituksella (Lundin 1979, 23). Molemmissa produktioissa oli lisäksi mukana runsaasti tekijöiden ystäviä ja tuttuja.



Varastettu kuolema (1938). Julistekuva: KAVI.

Elämä panoksena / Med livet som insats (1940). Julistekuva: Svenska Filminstitutet.

Lisäksi kumpaakin elokuvaa on pidetty oman maansa elokuvatuotannon käännekohtana. *Varastettu kuolema* nousi ennen kaikkea toisen maailmansodan jälkeen useammankin nuoren elokuvantekijäpolven esikuvaksi, poikkeukselliseksi esimerkiksi riippumattomana tuotetusta, ilmaisultaan kokeilevasta ja sisällöltään ei-nationalistisesta elokuvasta (ks. Laine 2017). *Elämä panoksena* jakoi aikalaiskritiikkiä jyrkästi: jotkut arvostelijat pitivät elokuvaa asetelmallisena, teatterimaisena ja kirjallisena, mutta toiset näkivät elokuvan sensaatiomaisena läpimurtona (Svensk filmdatabas 2017). Myös esimerkiksi vaikutusvaltainen elokuvahistorioitsija Gösta Werner (1970, 75–76) arvioi sen jälkikäteen käännekohtaksi, josta ruotsalainen elokuva lähti uuteen nousuun.

Adaptaatiohistorialtaan *Varastettu kuolema* ja *Elämä panoksena* ovat oikeastaan tyyppillisen epätyypillisiä välimuotoja erilaisista versioinnin tavoista. *Varastetun kuoleman* alkuunpanijana oli Erik Blomberg, joka oli kuvannut Teuvo Tulion kolme ensimmäistä ohjausta, Adams Filmin tuottamat elokuvat *Taistelu Heikkilän talosta* (1936), *Nuorena nukkunut* (1937) ja *Kiusaus* (1938). Kun Tulion ja Adams Filmin yhteistyö päättyi, Blomberg vuokrasi yhtiön vapaaksi jääneet studiotilat Helsingin Katajankalta ja ryhtyi etsimään kiinnostavia elokuva-aiheita, joihin suuret tuotantoyhtiöt eivät olleet vielä tarttuneet. Ystävänsä suosituksesta hän tutustui Runar Schildtin novelleihin, osti filmausoikeudet ja kirjoitti yhdessä kansatieteelliseen elokuvaan erikoistuneen kuvaaja Eino Mäkisen kanssa ensimmäisen käsikirjoitusluonnoksen aikomuksenaan ohjata elokuva itse. Tutustuttuaan Tapiovaaraan Blomberg kuitenkin antoi tälle ohjausvastuun, koska ei kertomansa mukaan tuntenut itseään kypsäksi ohjaamaan pitkää elokuvaa (Toiviainen 1986, 55; von Bagh, Toiviainen & Tykkyläinen 1980, 15). Tapiovaara osallistui – kreditoimattomana – myös käsikirjoituksen muokkaamiseen, ja loppuvaiheessa käsikirjoitustyöhön tuli mukaan vielä kirjailija ja toimittaja Matti Kurjensaari, joka kirjoitti ennen muuta dialogia ja viimeisteli Tapiovaaran kanssa tekstin (Talvio 2015, 158).

Tapiovaaralla oli meriittinään teatteriohjausten ja elokuvaesteettisten kirjoitusten ohella erinomaisen vastaanoton saanut esikoiselokuva *Juha* (1937). Kokemattomuuden lisäksi Blombergin päätöstä luopua ohjaamisesta lienee tukenut myös se, että yksityisenä tuottajana hänellä oli kädet täynnä käytännön järjestelyjä rahoituksesta rekvisiitan hankkimiseen. Kuvaustakaan Blomberg ei hoitanut yksin, vaan toiseksi kuvaajaksi otettiin Olavi Gunnari. Yksityisen tuotannon luonteesta kertoo se, että merkittävä osa elokuvassa näkyvistä huonekaluista ja esineistöistä oli peräisin Blombergin kotoa ja sukulaisten luota (Blomberg 2017).

Elämä panoksena sai puolestaan alkunsa siitä, että ruotsalainen, pääosin levitysyhtiönä toiminut Sveafilm oli tuomassa maahan Tapiovaaran elokuvan mutta päättikin sitten valmistuttaa aiheesta oman version. Tosin Sjöberg kertoi myöhemmin haastattelussa, että tämä tuotantotausta oli hänelle aivan tuntematon (Lundin & Olsson 1976, 25). Tuottaja-pääosanesittäjä Ohbergin piti alun perin ohjata elokuva itse, ja Sjöberg pyydettiin mukaan apulaisohjaajaksi, mutta neuvottelujen myötä hän päätyi taiteelliseksi vetäjäksi. Krediittien perusteella käsikirjoitustyöhön osallistuivat Sjöbergin ohella ruotsalainen näyttelijä-ohjaaja Theodor Berthels sekä tanskalainen, Carl Dreyerin *Vampyyrin* (*Vampyr*, Saksa 1932) käsikirjoittajana tunnettu Christen Pedersen. Sjöbergin mukaan Ohberg osallistui itsekin sekä käsikirjoituksen muokkaamiseen että leikkaukseen eikä aina sellaisella tavalla, joka olisi miellyttänyt ohjaajaa. Ohberg esimerkiksi lisäsi elokuvan loppuun suuren lähikuvan omista kasvoistaan. Sjöbergin mukaan otos on täysin motivoimaton, ja sen ainoa merkitys on siinä, että Ohberg onnistuu näyttämään hyvältä. (Lundin & Olsson 1976, 25.)

Aika ja paikka

Schildtin novellin tapahtumat sijoittuvat sisällissodan aikaiseen, punaisten hallitsemiaan Helsinkiin. Puolalaissyntyinen Manja asuu yhdessä ruotsalaisen keinottelijan Johnnie Claëssonin kanssa ja auttaa tätä käymään mustan pörssin asekauppaa: hankkimaan venäläisiltä aseita, jotka Claësson sitten myy valkoisille joukoille. Kaupanteon yhteydessä Manja tutustuu nuoreen Robertiin, joka yrittää ostaa konekivääriin – ”lihamyllyn” – Kirkkonummelle kerääntyneiden valkoisten joukkojen käyttöön, mutta Claësson pyytää aseesta liian korkeaa hintaa. Manja rakastuu Robertiin ja muutettuaan pois Claëssonin luota auttaa Robertia varastamaan lihamyllyn. Manja saa piilopaikan aviomiehensä luota, vaikka on aiemmin jättänyt tämän ja kaksi tyttärtään. (Manjan epäonnistuneen avioliiton aikaisemmat vaiheet on kerrottu Schildtin novellissa ”Den svagare”/ ”Heikompi”, 1918.) Hän törmää kuitenkin Claëssoniin, joka pakottaa hänet takaisin luokseen. Manja pakenee iskettyään Claëssonin tajuttomaksi ja lähtee etsimään Robertia, jonka punaiset ovat vanginneet. Hän löytää Robertin ruumiin tien laidasta ja menettää tajuntansa.

Tapiovaaran ehdotuksesta *Varastetun kuoleman* tapahtumat siirrettiin Schildtin novellin alkuperäisestä tapahtumayhteydestä, sisällissodasta, ensimmäisen venäläistämiskauden lopulle; konkreettisin viittaus tapahtuma-aikaan tulee siitä, että elokuvassa mainitaan käynnissä oleva Venäjän–Japanin sota (1904–1905). Sakari Toiviaisen (1986, 55–57) mukaan Tapiovaara tunsu 1930-luvun sensuurimääräykset ja ”lienee arvellut, että vuoden 1918 tapahtumat olivat vielä liian arkoja, jotta hän voisi käsitellä niitä haluamallaan tavalla”. Kiilalainen kulttuuriliberaali Tapiovaara oli tosiaanakin törmännyt valkoisen Suomen sensuurioloihin niin Työväen näyttämön kuin elokuvakerho Projektionkin yhteydessä. Toisaalta voi kysyä, mikä sitten olisi voinut olla Tapiovaaran haluama tapa. Vaikka Schildt kuului siihen harvalukuisen porvaritaustaisten kirjailijoiden joukkoon, joka yritti novelleissaan tarkastella sisällissodan tapahtumia useasta näkökulmasta, ”Lihamyllyn” päähenkilöt ovat valkoisia vastarintataistelijoita, jotka toimivat anonyymiksi jäävää punaista valtaa ja Claëssonin kaltaista opportunistista keinottelijaa vastaan. On aatteellisista syistä varsin ymmärrettävää, ettei Tapiovaara halunnut säilyttää tätä asetelmaa, mutta sensuuriongelmiin Schildtin novellin poliittisten asetelmien uskollisempi seuraaminen olisi tuskin johtanut. Asetelman kääntäminen toisin päin, siis päähenkilöiden vaihtaminen punaisiksi, ei taas olisi ollut historiallisten tapahtumien puitteissa mielekäästä. Ehkä tapahtuma-ajan ja -ympäristön vaihtaminen ei siis liittynytäkään välttämättä niinkään sensuurin pelkoon vaan pikemminkin siihen, että sisällissodan kuvaamisesta oli luovuttava, jotta tarinan logiikan puitteissa olisi ollut ylipäättään mahdollista päästä irti valkoisesta näkökulmasta. Loka-marraskuun 1905 suurlakkoa on usein pidetty käännekohtana, jolloin suomalainen työväenliike alkoi radikalisoitua ja porvariston ja työväestön vastarinta hajota erillisiin pyrkimyksiin. Niinpä suurlakkoa edeltävä aika oli viimeinen hetki, jolloin sivistysporvaristosta tuleva Robert ja (oletetusti) työväentaustainen Manja saattoivat uskottavasti toimia samalla puolella.

Elämä panoksena etäännytetettiin puolestaan vielä tarkemmin: paitsi että elokuvan tapahtuma-aika on täsmentymätön, tapahtumat sijoittuvat johonkin tarkemmin nimeämättömään maahan, jonka on tavallisimmin otaksuttu sijaitsevan Baltian alueella (ks. esim. Lundin 1979, 23). Elokuvan kaupunkikohtauksia on kuvattu osin Tukholman Gamla Stanissa, mutta kuitenkin siten, että helposti tunnistettavia miljöitä vältellään. Lisäksi Gamla Stan ei elokuvan valmistusaikana ollut muodostunut sellaiseksi Tukholmaa symboloivaksi turistikeskukseksi, jollaisena se tultiin myöhemmin tuntemaan. Baltia-yhteyttä korostaa puolestaan se, että ainakin *Svensk Filmdatabasin* (2017) mukaan ulkokuvauksia on tehty myös Latvian Riiassa. Tosin *Filmdatabasin* tiedot ovat melko epämääräisiä, sillä Latvian-kuvausten kerrotaan

ajoittuneen syys-lokakuulle 1939, ”paria kuukautta ennen toisen maailmansodan syttymistä” – vaikka sota alkoi jo syyskuun alussa, kun Saksa hyökkäsi Puolaan ja Ranska ja Iso-Britannia julistivat Saksalle sodan.

Henkilöiden nimistäkään ei voi päätellä kovin paljoa: elokuvassa esiintyviä etunimiä ovat Wanda, Max, John, Sergei ja Eva, ja lisäksi mainitaan kapteeni Miller. Nimet viittaavat epäilemättä tarkoituksella niin moneen kansalliseen suuntaan, että niitä kaikkia on mahdoton yhdistää yhteen ja samaan paikkaan. Yhtä tarkoituksellisen epätarkka on tapahtumien ajoitus. Elokuva välttää viittaamasta ainakaan suoraan valmistusaikaansa. Esimerkiksi puhelimet ovat vanhahtavia, ja keskeisinä kulkuneuvoina ovat hevosvaunut. Kiväärien pistimetkin assosioituvat enemmän ensimmäiseen maailmansotaan kuin toisen maailmansodan kynnykselle.

Gunnar Lundin (1979, 23) esittää Sjöbergin tuotantoon paneutuvassa väitöskirjassaan, että tapahtumien sijoittaminen Suomeen olisi elokuvan valmistusaikaan ollut ilmeisesti liian arkaluontoista. Sama ajatus nousee esille Lundinin ja Jan Olssonin (1976, 26) muutamaa vuotta aiemmin tekemässä Sjöbergin laajassa haastattelussa. Toisin kuin *Varastetun kuoleman* yhteydessä, kyse ei nyt ole sisällissodan vaan elokuvan tekoajan poliittisen tilanteen arkaluontoisuudesta. Sjöberg kertoo vuosikymmeniä myöhemmin, että Suomi oli uhattuna mutta että tekijät eivät uskaltaneet – eivätkä ilmeisesti halunneetkaan – viitata antikommunismiin vaan jättivät tapahtumapaikan tarkoituksella avoimeksi. Kun haastattelijat toteavat, että tapahtumat tuntuisivat viittaavan Baltian maihin, Sjöberg pitää tulkintaa osuvana.

Allegoria

”Lihamylyyn” adaptaatioina sekä *Varastettu kuolema* että *Elämä panoksena* ovat varsin vapaita. Kummassakin on novellista mukaan omaksuttu lähinnä kolmen keskeisen henkilön perusasetelma sekä joitakin tilanteita, kuten Manjan/Wandan saapuminen asekauppiaan luokse ampumatarvikkeita vaatteisiinsa kätkettynä. Ruotsalainen versio on tämän lisäksi adaptaationa välimuoto, joka ottaa aineksia novellin ohella myös – vaikkei käsikirjoittamiseen osallistunut Sjöberg tätä jälkikäteen tunnustanutkaan – Tapiovaaran elokuvasovituksesta. Kummassakin elokuvassa on esimerkiksi muistettava kohtaus, jossa Manja/Wanda kuljettaa lastenvaunuihin kätkettyä konekivääriä; Schildtin novellissa tätä ei ole. Kummassakin elokuvassa nainen on se, joka lopussa menettää henkensä, kun Schildtillä se on Robert. Ja kummassakin elokuvassa, toisin kuin novellissa, loppupuolen huipentumaan liittyy pitkä ja vauhdikas ajo hevoskärryillä halki maalaismaiseman. Vaikka Lundin (1979, 192–193) löytää hevostematiikkaa useista Sjöbergin elokuvista ja vaikka ohjaaja itse analysoi hevossymboliikkaa vuolaasti (Lundin & Olsson 1976, 27), *Varastettu kuolema* on selvästi innoittanut ruotsalaiselokuvan ajokohtauksen toteutusta.

Sen sijaan poliittisen sisällön osalta *Elämä panoksena* irrottautuu kummastakin lähteestään. Sekä ”Lihamyly” että *Varastettu kuolema* kiinnittyvät tiettyyn, vaikkakin ajoituksen osalta toisistaan poikkeavaan, maantieteellisesti ja historiallisesti määrittäneeseen aikaan ja paikkaan, kun taas *Elämä panoksena* on siis ajan ja paikan suhteen tarkoituksellisen epätarkka. Yhtä lailla avoimeksi jää ruotsalaiselokuvan henkilöiden sosiaalinen asema ja elokuvassa kuvatun yhteiskunnan luokkarakenne. Wanda on elokuvan alussa valtaa pitävien vakooja, joka rakastuttuaan siirtyy vastarintataistelijoiden puolelle, mutta hänen ja vastarintamies Johnin välille ei rakennu samanlaista luokkajännitettä kuin Manjan ja Robertin välille.

Kuten Raimo Kinisjärvi, Jukka Rossi ja Pentti Kejonen (1979, 33–34) toteavat, *Varastettu kuolemakaan* ei ole historiallisissa yksityiskohdissa tarkka: täsmentymättä jää esimerkiksi se, mikä on nuorten aktivistien toiminnallinen pohja, kuuluuko

joukkio johonkin laajempaan taustaorganisaatioon, ja jos kuuluu niin mihin. Tämä täsmentymättömyys on kannustanut kahteen, usein toisiinsa kytkeytyvään tulkintatapaan. Ensinnäkin elokuva on nähty monikerroksisena vapauden ja vapautumisen teeman kuvastajana. Henkilöt vapautuvat omista taustoistaan ja sidonnaisuuksistaan, elokuvan rakenne vapautuu suuntautuessaan alun pimeistä, suljetuista ja ah- taista kellariloukoista kohti valoa, avaraa ulkotilaa ja lopulta aavaa merta, tekijät vapautuvat studioelokuvan kahleista kohti luovaa, innostunutta kokeilua ja yllättävien elementtien yhdistelyä ja kansallisesta historiasta nouseva aihe vapautuu raskaasta nationalismista (Kinisjärvi, Rossi & Kejonen 1979, 40–41; Toiviainen 1986, 60–65).

Toiseksi on nostettu esille poliittisen allegorian mahdollisuus, se että *Varastettu kuolema* olisikin historiallisen pintatasonsa alla allegorisesti viitannut 1930-luvun vasemmiston vaikeaan ja kommunistien osalta maanalaiseen toimintaan. Tällä tulkinnalla on ilmeisen pitkä historia: Kinisjärvi, Rossi ja Kejonenkin (1979, 34) toteavat, että elokuvan ”aktivistit on usein koettu 1930-luvun Suomen maan alla toimiviksi kommunisteiksi”. Niin Kinisjärvi ja kumppanit kuin useat muutkin kommentoijat (Toiviainen 1986, 58; Salakka 1992, 41–43) ovat pitäneet tätä allegorista tulkintaa sinänsä mahdollisena, ainakin jos tulkintaa lähestyy tekijöiden taustasta ja 1930-luvun vasemmistokulttuurin tukahdutetusta asemasta käsin. Kovin vahvasti elokuvan ei kuitenkaan ole katsottu tukeneen allegoriatulkintaa, ja joidenkin piirteiden on arveltu jopa ehkäisseen sitä – ennen kaikkea tietysti sen, että elokuvan sankareista, valkoisista aktivisteista, muodostui historiallisesti myöhemmin juuri kommunistien jyrkkiä vastustajia. Toiviainen (1986, 58–59) päätyykin toteamaan, että vasemmistolainen tulkinta ”voi tapahtua lähinnä elämyksellistä teitä”, toisin sanoen ensiksi mainitun tulkintalinjan eli yleisen vapauden tuntemuksen kautta.

Myös *Elämä panoksena* on kaikessa historiallisessa epätarkkuudessaankin kannustanut rinnasteiseen tulkintaan vasemmiston vastarintatoiminnasta; tosin kyseessä ei ehkä silloin ole aivan samassa merkityksessä allegorinen tulkinta, vaan pikemminkin poliittisen sisällön antaminen jollekin sellaiselle, mikä elokuvassa jää nimeämättä. Kiinnostavaa kyllä, aikalaiskritiikissä tällaiseen tulkintaan vihjattiin ennen muuta konservatiivilehdistössä. Elokuvan lehdistövastaanottoa kartoittaneen Lundinin (1979, 28) mukaan kritiikeissä saatettiin kiinnittää huomiota sipulikupolikirkkoihin, likaisuuteen, köyhyyteen ja teloituksiin, jotka konservatiivisessa lehdistössä assioituivat Neuvosto-Venäjään.

Kun Lundin ja Olsson (1976, 26–27) kysyvät, edustaako elokuvan päähenkilö John kommunistista aatemaailmaa, Sjöberg vastaa, että niin asian täytyy olla, fasisti hän ei ainakaan ole. Keskustelun myötä ohjaaja päätyy siihen, että elokuvassa nähtävä vallankumous on epäilemättä sosialistinen ja että elokuva on suunnattu fasistista totalitarismia vastaan. Kiinnostavasti Sjöberg toteaa, että elokuvan poliittinen tendenssi on epäselvä tämän päivän (siis 1970-luvun, jolloin haastattelu tehtiin) näkökulmasta, ja vaikkei hän asiaa aivan suoraan sano, haastattelun perusteella voisi olettaa, että hän katsoo aikalaiskatsojien kyenneen tulkitsemaan tendenssiä paremmin. Ennen kaikkea ohjaaja pitää elokuvaa kuitenkin sodanvastaisena: Wanda edustaa hänestä humanistista väkivallattomuuden ihannetta, ja John kääntyy elokuvan myötä samoille linjoille. Vaikka tapahtumat päättyvät vallankumoukselliseen voittoon, John ei pysty osallistumaan voitonriemuun, koska on menettänyt väkivaltaisesti rakastettunsa.

Olsson kiinnittää omassa väitöskirjassaan (1979, 101–102 ja 112 eteenpäin) Sjöbergin elokuvan osaksi ruotsalaisen elokuvatuotannon laajempaa toisen maailmansodan vuosien tendenssiä. Ruotsissa tehtiin heti sodan alusta lähtien useita miehitys- ja vastarinta-aiheisia elokuvia. Olsson huomauttaa, että alkuvuosien elokuvat jättivät yleisesti tapahtumapaikan ja yksityiskohtaiset poliittiset asemat nimeämättä, aivan kuten *Elämä panoksena*. Vasta myöhempinä sotavuosina, kun Saksan asema alkoi näyttää heikolta ja kun Ruotsin valtiollinen ja elokuvapoliittinen (esimerkiksi raaka-

filmin saaminen) riippuvuus Saksasta alkoi heikentyä, miehityselokuvat saivat selvemmin antifasistisen ilmeen, ja tapahtumapaikka saatettiin nimetä konkreettisesti esimerkiksi Itävallaksi tai Norjaksi. Ensimmäisten elokuvien epätasaisuudesta huolimatta Olsson kuitenkin arvelee, että monet ruotsalaiselokuvat olivat omiaan assosioitumaan Saksan miehittämiin naapurimaihin, Norjaan ja Tanskaan, vaikkei tapahtumapaikkaa nimettykään. Ainakin yksi konkreettinen vahvistus tällaiselle assosiaatiolle on olemassa: *Elämä panoksena* oli aloittanut elokuvateatterikerroksen Norjassa helmikuussa 1940, mutta kun Saksa miehitti Norjan 9.4.1940, se asetettiin esityskieltoon. Esityskielto kumottiin Norjan vapauduttua maaliskuussa 1945. (Svensk filmdatabas 2017.)

Lähteet

- Bagh, Peter von, Toiviainen, Sakari & Tykkyläinen, Lauri (1980) "Kuvaajan matka menneeseen". *Filmihullu* 8/1980, 10–20.
- Blomberg, Erkki (2017) *Varastetun kuoleman* alustus Suomalaisen elokuvan festivaaleilla Turussa 8.4.2017.
- Gustafsson, Tommy & Kääpä, Pietari (2015) "Introduction. Nordic Genre Film and Institutional History". Teoksessa Tommy Gustafsson & Pietari Kääpä (toim.) *Nordic Genre Film. Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1–17.
- Horak, Laura (2016) "The Global Distribution of Swedish Silent Film". Teoksessa Mette Hjort & Ursula Lindqvist (toim.) *A Companion to Nordic Cinema*. Chichester: Wiley-Blackwell, 457–484.
- Kinisjärvi, Raimo, Rossi, Jukka & Kejonen, Pentti (1979) "'Varastettu kuolema' – Itsetietoisien ohjaajan vapautunutta ilmaisua". Teoksessa Jukka Rossi (toim.) *Vuosikirja 2*. Kajaani: Oulun elokuvakeskus, 30–45.
- Laine, Kimmo (2017) "Nyrki Tapiovaara: Between Avant-Garde and Mainstream Cinema". Teoksessa Fredrik Hertzberg et al. (toim.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925–1950*. Amsterdam & New York: Rodopi/Brill (tulossa).
- Lundin, Gunnar (1979) *Filmregi Alf Sjöberg*. Lund: Wallin & Dalholm Boktryckeri.
- Lundin, Gunnar & Olsson, Jan (1976) *Regissörens roller. Samtal med Alf Sjöberg*. Lund: Bo Cavefors Bokförlag.
- Olsson, Jan (1979) *Svensk spelfilm under andra världskriget*. Lund: Liber Läromedel.
- Salakka, Matti (1992) "Manja ja Marja taistelevat: Varastettu kuolema ja Aktivistit historian kuvittajina". *Lähikuva* 4/1992, 32–44.
- Svensk filmdatabas (2017) *Med livet som insats*. <<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=3902&type=MOVIE&iv=Basic>> (linkki tarkistettu 6.4.2017).
- Talvio, Raija (2015) *Filmikirjailijat. Elokuvakäsikirjoittaminen Suomessa 1931–1941*. Helsinki: Aalto-yliopisto.
- Toiviainen, Sakari (1986) *Nyrki Tapiovaaran tie*. Helsinki: VAPK & SEA.
- Uusitalo, Kari et al. (1995) *Suomen kansallisfilmografia 2: Vuosien 1936–1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Painatuskeskus & SEA.
- Werner, Gösta (1970) *Den svenska filmens historia. En översikt*. Stockholm: PAN/Norstedt.