

# LÄHIKUVA

1/2019 (32. vuosikerta)

## TOTALITARISMI, TAIDE, KOKEMUS

Natsit kansojen välisen ystävyyyden asialla

Peili-elokuvan vastaanotto Suomessa

Helsinki kuin Aleppo



# LÄHIKUVA

1/2019 • 32. vuosikerta

ISSN 2343-399X

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

## JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry  
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry  
Turun elokuvakerho ry  
Turun yliopiston Mediatutkimus  
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

## TOIMITUS

Päätoimittaja  
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi

Toimitussihteeri  
Antti Lindfors antti.lindfors@utu.fi

Numeron 1/2019 vastaavat toimittajat  
Sami Kolamo, Jani Vuolteenaho ja Mia Öhman

## Toimituskunta

Outi Hakola outi.j.hakola@helsinki.fi  
Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi  
Kaisu Hynnä klhynn@utu.fi  
Miina Kaartinen miina.kaartinen@uta.fi  
Maiju Kannisto maiju.kannisto@utu.fi  
Katariina Kyrölä katariina.kyrola@abo.fi  
Katja Lautamatti katja.lautamatti@aalto.fi  
Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi  
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi  
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi  
Jaakko Seppälä jaakko.i.seppala@helsinki.fi  
Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@iki.fi

## Ulkoasu: Päivi Valotie

Kannen kuva: Natsi-Saksalle propagandaelokuvia tehnyt ohjaaja Leni Riefenstahl (1902–2003) vuonna 1940. Kuva: Wikimedia Commons.

## TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus  
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku

<http://www.lahikuva.org>  
<https://journal.fi/lahikuva>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita  
myy Tiedekirja ja Lähikuva-yhdistyksen sihteeri  
Päivi Valotie paivi.valotie@utu.fi



VERTAISARVIOITU  
KOLLEGIALT GRANSKAD  
PEER-REVIEWED  
[www.tsv.fi/tunnus](http://www.tsv.fi/tunnus)

## SISÄLLYS

### Pääkirjoitus

Sami Kolamo, Jani Vuolteenaho ja Mia Öhman  
Kokemusten tuottamisesta 3

### Artikkelit

Sami Kolamo ja Jani Vuolteenaho  
Natsit kansojen välisen ystävyyden asialla –  
propagandan toimintalogiikka Berliinin  
olympialaisissa 1936 9

Mia Öhman  
*Peili*-elokuvan vastaanotto Suomessa:  
Andrei Tarkovski neuvostoelokuvan keulakuvana 27

Maria Laakso  
Helsinki kuin Aleppo.  
Kaupunkiapokalypsin kokemuksellisuus Ylen  
tuottamassa virtuaaliteoksessa 46

### Katsaukset

Kari Kallioniemi ja Kimi Kärki  
Populaarikulttuurin estetisoima ja normalisoima  
natsismi 67

Lauri Piispa  
Stalinin ajan elokuvan paluu:  
elokuvahistorioitsijan näkökulma 72

### Kirja-arviot

Heidi Keinonen (2018) *Televisioformaatti ja  
kulttuurinen neuvottelu* (Paavo Oinonen) 80

**Abstracts – Abstraktit** 83

## KOKEMUSTEN TUOTTAMISESTA

Kun Yhdysvaltojen presidentti Donald Trump perusteettomasti syyttää *The New York Timesin* juttuja valeuutisiksi ja lehden toimittajia valetoimittajiksi, hän vetoaa uskollisten kannattajiensa ja someseuraajiensa tunteisiin (ks. Görman 2018). Samalla Trump ilmeisen tarkoitushakuisesti voimistaa käynnissä olevaa yhteiskunnallista polarisoitumista – etenkin Yhdysvalloissa. Toisessa suurvallassa Venäjällä Vladimir Putinin hallinto on ottanut valtaansa oikeuslaitoksen, talouden ja ennen muuta median. Valtamedian sisällöt ovat Kremlää suosivia, ja sosiaalisen median kanavilla liikkuu ammattimaisia trollaajia, jotka toimivat Putinin ”piikkiin” (ks. Kolamo tulossa). Niin Trumpin kuin Putinin hallinnon puhetavoissa on kyse kokemusten tuottamisesta tavalla, jossa pyrkimyksenä on vahvistaa oman poliittisen ryhmän suosiota ja yhteiskunnallista asemaa.

Populistipoliitikkojen on todettu vähät välittävän tosiasioista ja perustavan näkemyksensä mielipiteisiin ja ”omiin kokemuksiinsa”. Tällöin kannattajajoukkojen yhteisötunnetta usein vahvistetaan käyttämällä hyväksi ennakkoluuloja ja mututietoa. Toisaalta kokemusta voidaan myös tutkia huolella laadittujen kyselyjen, haastattelujen ja etnografioiden avulla. Näin voidaan löytää käyttökelpoista tietoa vaikkapa koululaisten koetusta terveydestä tai innostuneisuudesta ottaa kantaa päivänpolttaviin yhteiskunnallisiin ongelmiin. Kokemus onkin hyvin moniulotteinen käsite. Se kytkeytyy tieteenfilosofisesti ja käsitehistoriallisesti monentyppisiin keskusteluihin – puhumattakaan sanan arkiymmärryksestä ja monista erilaisista käyttötavoista ja -yhteyksistä. (Toikkanen & Virtanen 2018; Backman 2018.) Kokemuksen käsitteen tieteenfilosofisten ja -historiallisten ja arkiymmärrykseen ankkuroituneiden merkitysisältöjen sijaan tämän *Lähikuvan* teemanumeron painopiste on kokemusten tuottamisessa.

Tuottamisen idea johtaa ajattelemaan kokemuksen välittyneisyyttä. Ihmisen aistit virittyvät esitysten, kuten taiteen tai median kuvien, vaikutuksesta. Esitysten välittämät niin kerronnalliset, esteettiset, tiedolliset, tunteelliset kuin muutkin aspektit raamittavat sitä, mitkä asiat ylimalkaan nousevat yhteiskunnassa puheeksi, ja miten asioista eri foorumeilla puhutaan. Kyse on siis esitysten agenda- ja kehystysvallasta. Iso osa etenkin taiteilijoiden töistä ei saa koskaan ansaitsemaansa näkyvyyttä ja julkisuutta. Eivätkä niiden sisältämät näkökulmat siksi nouse laajan yhteiskunnallisen keskustelun kohteeksi.

Jakelujärjestelmien hallinnoijilla ja muilla valtaapitävillä on valta jakaa esityksiä eteenpäin vastaanottajien eli kulttuurituotteiden kuluttajien koettavaksi. Tuotteiden omistajien ja jakelijoiden ryhmä ei ole kuitenkaan näkökulmissaan

täysin yhtenäinen, kuten ei ole vastaanottajienkaan joukko. Tuotannosta ja kulutuksesta puhuttaessa nykyisessä digitaalisessa mediamaisemassa on otettava huomioon *prosumerit*, vaikka tuottajakuluttajia ja tee se itse -kulttuuria teemanumerossa ei varsinaisesti käsitelläkään. Esitykset ovat tietyllä tavalla arvolatautuneita ja täten välittyneisyyden ohella ne ovat vallan koskettamia. Etenkin kun kyse on totalitaristisista valtioista (vaikkapa Pohjois-Koreasta), tulkitsemme helposti minkä tahansa esityksen valtanäkökulmasta. Ideologiateoreetikko Louis Althusseria (1984) mukaillen tietyyntyyppiset esitykset ”kutsuvat” yhteisöjä valitsemaan puolensa. Tästä lähtökohdasta näyttäisivät olevan tietoisia myös edellä mainitut valtionpäämiehet.

Kokemusten tuottamisessa on siis kyse ainakin välittyneisyydestä, vallasta ja vas(tus)tuksesta, vastaanoton käytännöistä ja yhteisöjen muodostamisesta. Teemanumerossa puhutaan myös tunteista ja kokemuksen kehollisuudesta, esitysten kertovuudesta sekä tapahtumatiloista, joissa intensiivinen yhteisöllinen kokemus tiivistyy.

### Totalitarismi ja propagandistiset tapahtumatilat

Siinä missä Trumpin mediapuheet kannustavat vastakkainasetteluihin, Venäjän nykyhallinnon vallankäyttöä voi monin osin kutsua totalitaristiseksi. Klassikkoesimerkki totalitarismista on kuitenkin natsi-Saksa (Arendt 1976). Hitlerin Saksassa koko yhteiskuntajärjestelmä – media, liikenne, teollisuus, kansalaiset – oli rakennettu palvelemaan kansallissosialistista regiimiä ja sen manifestoimia arvoja.

Natsipropagandassa tosiasioiden tilalla loistivat ideologiset kuvitelmat. ”Uuden uljaan Saksan” retoriikka ammensi pitkälti antiikin Kreikan ja Rooman kulttuuriperinnöstä. Natsit muuttivat ympäristön vastaamaan omia tarkoituksiperiään ja pyrkivät kiinnittämään ihmisten huomion tähän propagandistiseen kuvaan yhteiskunta- ja arkielämän kaikilla lohkoilla. Samalla natsit kasvattivat kokonaisen sukupolven uskomaan arjalaisen herrarodun ylivertauuteen. Natsismin ihanneihminen oli kuuliainen kansalainen, jolle paitsi faktan ja fiktion myös oikean ja väärän välisellä erolla ei ollut enää mitään väliä.

Nykyisen radikaalioikeiston – ja ”vaihtoehtoisten totuuksien ja faktojen” vietäväksi antautuneen sekä johtajiensa käskyjä sokeasti toteuttavan rasistisen ihmistyyppin – nousua seuratessa on paikallaan muistuttaa natsien propagandan toimintalogiikasta (ks. myös Jokisalo 2016). Teemanumerossa tätä tehtävää suorittaa Sami Kolamon ja Jani Vuolteenahon artikkeli ”Natsit kansojen välisen ystävyuden asialla”. Artikkelissa keskitytään vuoden 1936 Berliinin olympialaisten organisointiin ja esillepanoon. Berliinin olympialaiset olivat natsien esilletulojuhla globaalin median katseiden alla. Siksi Berliinistä ja erityisesti sen tapahtumatiloista tuli rakentaa ihmisten tunteisiin vetoavia. Natsit halusivat tehdä vaikutuksen etenkin ulkomaalaisiin urheilijoihin ja toimittajiin sekä turisteihin. Natseilla oli käytössään aikansa huippumediateknologioita, joiden avulla sentit ja sekunnit sekä monentyyppiset tarinat välitettiin ihmisten kuultavaksi ja nähtäväksi. Natsit onnistuivat propagandatyössään, sillä Berliinin olympialaiset, kuten myös olympialaisista kertova Leni Riefenstahlin elokuva, keräsivät laajasti kehuja eri puolilla maapalloa.

Jos Berliinin olympialaisten speaktaakkelimaisuus ja hyvä tunnelma ovat kiinnostaneet jälkipolvia, samaa voi sanoa natsi-Saksasta ylimalkaan. Tätä jatkuvaa ja samalla ajassa elävää kiinnostusta analysoi Kari Kallioniemen ja Kimi Kärjen katsaus ”Populaarikulttuurin estetisoima ja normalisoima natsismi”.



Kuva 1. Katsojat tekevät natsitervehdyksen Berliinin olympiastadionilla vuoden 1936 olympialaisten palkintojenjakoseremonian aikana. Lähde: kuvakaappaus Emanuel Hübnerin dokumenttielokuvasta (2011) *Olympia 1936: Die Olympischen Spiele 1936 in Privaten Filmaufnahmen*.

Kallioniemi ja Kärki kirjoittavat Gavriel D. Rosenfeldin näkemyksiä lainaten, että populaarikulttuurin teoksissa – elokuvissa, televisiosarjoissa, musiikki-videoissa, sarjakuvissa – on vähitellen siirrytty antifasistisista näkökulmista natsismin estetisöimiseen tavalla, joka on tuottanut jopa vähättelevää asennetta natsismia kohtaan. Kallioniemi ja Kärki toteavat ajatuksia herättävästi: ”Japanissa SS-uniformuun pukeutuva roolipelaaja ei välttämättä tiedosta asunsa alkuperää, eikä itsestään ja kavereistaan Auschwitzissa selfieitä ottava nuori ymmärrä kunnioittaa holokaustin uhreja ja sen mittakaavaa ja käyttäytyy siksi kuin millä tahansa turistikohteella.” Toisaalta he myös huomauttavat, että natsismin populaarikulttuurinen kuvasto on hyvin monisäikeinen ja siten avoin erilaisille tulkinnoille ja käyttötavoille. Kallioniemi ja Kärki korostavatkin kulttuurihistoriallisen kokonaistulkinnan tärkeyttä, sillä tämä voi auttaa ymmärtämään myös nykyistä poliittista myllerrystä suhteessa natsismin fasinaatioon.

### Taide ja vastaanoton ambivalenttisuus

Taiteelle ei tulisi määritellä tarkasti rajattua tehtävää – etenkin hyötynäkökulmista. Taiteen kokeminen pakenee kielellisiä määrittely-yrityksiä. Siksi se liitetään usein mielihyvän, nautinnon, tunteen ja tuntumisen sekä kehollisen kokemuksen kaltaisiin käsitteisiin. Toisinaan taidekokemukset voivat olla yksilöllisesti niin ravisuttelevia ja väkeviä, että ne saavat henkilön muuttamaan elämänsä suunnan. Käänteisellä tavalla taiteen yhteiskunnallisesta vaikutus-

voimasta kertovat puolestaan kirjarovioidet, sensuurit, boikotit ja taiteentekijöiden vankilatuomioidet sekä kotiarestit.

Ehkäpä juuri ihmisiä joukoittain kiihottavien vaikutustensa vuoksi taide on ollut valtaapitävien määrittelyn kohteena. Kun valtiolliset instituutit ovat jakaneet resursseja taiteentekijöille, ”huonoksi” luokiteltu taide ja ”vääräkoisiksi” tulkitut taiteilijat ovat jääneet nuolemaan näppejään. Joitakin vuosia sitten perussuomalaiset linjasivat, että postmoderniin tekotaiteeseen ei tulisi Suomessa haaskata euroakaan. Populistiset taidepoliittiset linjaukset vaalien alla kertovat osaltaan odotuksista ”hyvää” taidetta ja taiteentekijöiden esityksiä kohtaan.

Taideteokset ovat usein monitulkintaisia, eikä niitä siksi ole yksinkertaista luokitella tiettyyn kategoriaan – semminkin, kun tulkitsijoita, joita myös vastaanottajiksi voi kutsua, saattaa olla yksittäisellä teoksella Suomessakin satojatuhansia. Teemanumerossa taiteen vastaanoton ambivalenttisuutta avaa Mia Öhmanin artikkeli ”*Peili*-elokuvan vastaanotto Suomessa”. Öhman perehtyy neuvostoelokuvan yhden tunnetuimman ohjaajan Andrei Tarkovskin mestariteokseen, joka sai ristiriitojen sävyttämän vastaanoton. Elokuva valmistui vuonna 1974; Suomen elokuvateatterilevitykseen *Peili* pääsi vuonna 1978.

Elokuva ei täyttänyt Neuvostoliiton kommunistisen puolueen elokuvalla määrittelemiä ideologisia kriteerejä – tai pikemminkin paini omassa sarjassaan määrittelyjen ulkopuolella. Ulkomailla Tarkovskin elokuvista kuitenkin pidettiin: elokuvafriikkien keskuudessa hän oli eräänlainen kulttihahmo. Tarkovskin auteuristisesta taidekäsityksestä kertoo paljon hänen toteamuksensa: ”Se, että katsojat ja kriitikot sataprosenttisesti ymmärtävät ja ovat samaa mieltä teoksesta, merkitsee teoksen muuttumista kulutustavaraksi, banaaliksi, taiteilijan ominaisuutta olla kaikkien silmissä miellyttävä ja harmiton [...] se on kuin vedellä laimennettua väljehtynyttä viiniä. Sellaiselta taiteelta aina puuttuu yksilöllinen voima.” Vaikka Tarkovski halusi elokuvilleen katsojia niin kotimaassa kuin ulkomailla (mukaan lukien Suomessa), hän tuskin olisi suostunut Leonid Brežnevin hallinnoiman Neuvostoliiton taiteen vienninedistämisen mannekiiniksi. Sellainen hänestä kuitenkin tavallaan tuli. Neuvostoliitosta länteen siirtyneen elokuvakriitikko Valeri Golovskoin (Golovskoy & Rimberg 1986) mukaan Tarkovskilla ei itsellään ollut kokonaiskäsitystä neuvostoyhteiskunnan sisäisestä tilanteesta, jossa hänen sallittiin tehdä elokuvia ”vientiin”, länsimaille suunnattuna osoituksena neuvostotaiteilijoiden vapaudesta.

Tarkovskin *Peilin* tapauksessa Neuvostoliitossa toimijaosapuolina olivat kommunistisen puolueen keskuskomitean hallinnoima keskitetty elokuva-tuotantosysteemi Goskino ja monopolistisessa asemassa oleva levittäjä, niin ikään puoluejohdon hallinnoima Sovexportfilm, jolla oli toimipisteitä yli 50:ssä maassa. Suomessa Sovexportfilmin alaisina toimivat neuvostoelokuvia myyvä ja vuokraava Kosmos-Filmi ja elokuvateatteri Capitol Mannerheimintielle, yhteistyökumppaneinaan Suomi–Neuvostoliitto-Seura ja Suomen elokuvakerhojen liitto SEKL ja tapahtumien suojelijana jopa itse tasavallan presidentti. Suomi oli valistunut elokuvamaa, ja toimittajat ja elokuvaentusiastit kirjoittivat muustakin kuin Hollywoodin hiteistä, esimerkiksi ranskalaisesta uudesta aallosta ja venäläisestä taide-elokuvasta.

Öhmanin artikkelin rinnakkaistekstinä toimii Lauri Piispan katsaus ”Stalinin ajan elokuvan paluu”. Tarkovskin aikaan Neuvostoliiton elokuvajohdossa ja ennen kaikkea Sovexportfilmin edustustehtävissä kotimaan ulkopuolella toimi joitakin todellisia elokuvan rakastajia, jotka ymmärsivät ja osasivat arvostaa muutakin kuin yhteiskunnallisesti etabloitua isänmaallista elokuvaa. Jopa Stalinin valtakauden aikana (1928–1953) tuotettiin ja levitettiin



esteettis-ilmaisullisesti kiinnostavia, taiteellisesti korkeatasoisia elokuvia – ei siis pelkkää sosialistisen realismin määreen alla kulkevaa bulkkipropagandaa, kuten joskus on yleistetty. Arkaluonteisiin yhteiskunnallisiin asioihin, kuten vankileireihin ja joukkomurhiin, elokuvissa ei voinut viitata. Elokuvan tärkeä tehtävä oli viihdyttää ja kasvattaa neuvostokansaa. Elokuvien ja usein niiden tekijöidenkin kohtalon määräsi valtakunnan ylin asiantuntija. Tapa eli vielä niin kutsutun pysähtyneisyyden ajan elokuvahallinnossa – elokuvan kohtalon saattoi edelleen sanella yhden henkilön mielipide.

### Mediakokemuksen kehollisuus

Mediafilosofi Marshall McLuhanin (1964) lentävä lausahdus kuului: ”Väline on viesti”. Yhteiskunnan digitalisoitumisen myötä tästä ajatuksesta on tullut entistä kiinnostavampi. Mitä enemmän tekoäly algoritmeineen ja ihminen aistillis-ruumiillisine ominaisuuksineen yhdistyvät, sitä tärkeämpiä ovat kysymykset median teknologisesta merkityksestä. Erityisesti virtuaalitodellisuuksien tarkastelussa teknologialla on väliä (ks. Huhtamo 1995). VR-laitteiden valmistajat pyrkivät siihen, että laitteet istuvat ruumiiseen (päähän, vartaloon, käsiin) mahdollisimman sulavasti eli ne ovat tarjoultaan vietteleviä. Virtuaalitodellisuus teknologiana tarjoaa toisaalta uusia mahdollisuuksia tarinankerronnalle. Kertovina ja kokemuksiin vaikuttavina immersiiivisinä esityksinä virtuaalitodellisuuden maailmat pyrkivät häivyttämään tunteen teknologiasta kokijan ja maailman ”välissä” olevana sfäärinä. Näihin asioihin kiinnittää huomiota Maria Laakson artikkeli ”Helsinki kuin Aleppo”.

Laakso käyttää esimerkkinä vuonna 2017 valmistunutta Ylen virtuaaliteosta, jossa Helsingin Kolmen sepän patsaan ympäristö on pirstoutunut pommitusten jäljiltä. Laakso erittelee virtuaalikokemuksen immersiivisyyttä, kertovuutta ja kulttuurisia konteksteja. Viimeksi mainittuja ovat lähinnä kaupunkiapokalypsiin kirjallinen ja elokuvallinen perinne sekä uutiskuvat tuhoutuneista kaupungeista. Laakson analyysi osoittaa, että verrattuna varhaisempiin visuaalisen ja audiovisuaalisen taiteen lajeihin virtuaalitodellisuuden immersiivisyys on voimakkaampi erityisesti kehon kokemuksen tasolla.

Laakson tulkinnassa kokemuksellisuus sijoittuu teoksen ja vastaanottajan välille, mutta palautuu niihin retorisiin keinoihin, joiden avulla teos pyrkii vaikuttamaan vastaanottajaansa. Kokemuksellisuuden kannalta Ylen virtuaaliteoksen kerrottavuudessa on kuitenkin puutteita. Siinä ei ole lainkaan henkilöahmoja. Tämän puutteen vuoksi virtuaaliteos sisältää erillisen reaktiivideon, jossa tunnetut suomalaiset kuvailevat sitä, miltä teos heistä tuntuu. Parhaimmillaan kyseisten kaltaisten virtuaaliteosten – joiden avulla täällä (Suomessa) voi kuvitella, millaisena siellä (sodan runtelemassa maassa) arki näyttäytyy – ansiot eivät ole vain shokkiefekteissä, vaan niiden avulla on mahdollista kehittää empaattisuutta toisaalla eläviä ihmisiä kohtaan.

### Yksittäistapausten yleinen merkitys

Huolimatta siitä, että tämän Totalitarismi, taide, kokemus -teemanumeron artikkeleissa ja katsauksissa valotetaan vain kapeita kaistaleita kokemuksen tutkimuksen laaja-alaiselta kentältä, teksteissä tartutaan ajankohtaisesti tärkeisiin teemoihin ja käsitteisiin. Näitä ovat muiden muassa median käsittäminen esityskanavan ohella teknologiana, tekstien kertovuus ja vaikutus kokemuk-

siin sekä kehon tunnerekistereihin, medianäkyvyyden merkitys valtiopropagandassa (tai nykyisin paikkabrändäyksessä), tuotannon ja kulutuksen tai vastaanoton väliset merkityskamppailut, kaupunki- ja mediatilojen toisiinsa kietoutuminen tapahtumien tuottamisessa ja populaarikulttuurin esitysten lumo sekä toisto ja kierrätys. Toivomme, että teemanumeron artikkelit toimivat pontimena uusien ja innovatiivisten teorioiden ja tutkimusavausten kehittelyille.

Maaliskuussa 2019

**Sami Kolamo, Jani Vuolteenaho ja Mia Öhman**

## Lähteet

- Althusser, Louis (1984) *Ideologiset valtiokoneistot*. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Arendt, Hannah (1976) *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Backman, Jussi (2018) Ääreellisyyden kohtaaminen: kokemuksen filosofista käsitehistoriaa. Teoksessa Toikkanen, Jarkko & Virtanen, Ira (toim.) *Kokemuksen tutkimus VI. Kokemuksen käsite ja käyttö*. Rovaniemi: Lapland University Press, 25–40.
- Golovskoy, Val[eriy] S. & Rimberg, John (1986) *Behind the Soviet Screen. The Motion-Picture Industry in the USSR 1972–1982*. Michigan: Ann Arbor, Ardis.
- Görman, Petri (2018) Trump syyttää taas New York Timesia valeuutisesta. *Yle* 20.8.2018. <<https://yle.fi/uutiset/3-10360308>>.
- Jokisalo, Jouko (2016) *Euroopan radikaalioikeisto*. Helsinki: Into.
- Huhtamo, Erkki (1995) *Virtuaalisuuden arkeologia – virtuaalimatkaileijan uusi käsikirja*. Rovaniemi: Lapin yliopiston taiteiden tiedekunta.
- Kolamo, Sami (tulossa) Valtiopropagandan paluu – Venäjän jalkapallon MM-kisat 2018 pehmeän vallankäytön näyttämönä. *Idäntutkimus* 1/2019.
- McLuhan, Marshall (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Signet.
- Toikkanen, Jarkko & Virtanen, Ira (2018) (toim.) *Kokemuksen tutkimus VI. Kokemuksen käsite ja käyttö*. Rovaniemi: Lapland University Press.



Sami Kolamo ja Jani Vuolteenaho

# NATSIT KANSOJEN VÄLISEN YSTÄVYYDEN ASIALLA – propagandan toimintalogiikka Berliinin olympialaisissa 1936

*Berliinin olympialaisissa propagandatyöhön oli valjastettu ennennäkemättömällä tavalla aikansa uusimmat mediateknologiat. Kansainvälistä julkikuvaa kiillottaakseen ja hegemoniaansa saksalaisten silmissä lujittaakseen natsihallinnon pyrkimyksenä oli valtion sisä- ja ulkopuolelle suuntautuva kokemusten muokkaaminen. Tarkastelemme mediavälitteistä kokemusten tuottamista Berliinin olympialaisissa kolmen näkökulman kautta. Näkökulmiamme ovat kaupunki- ja mediatilan limittyminen toisiinsa tapahtuman organisoinnissa ja esillepanossa, lehdistön, radion ja television roolit olympialaisten tarinallistamisessa ja tunnelman kohottamisessa sekä kehollista estetiikkaa ja haltioitunutta ilmapiiriä korostaneen Olympia-dokumenttelokuvan tuotantoprosessi ja dramaturgiset ratkaisut.*

## Johdanto

Berliini valittiin olympialaisten kisaisännäksi vuonna 1931. Tuolloin Saksassa elettiin Weimarin tasavallan aikakautta. Kun Hitler nousi valtaan vuonna 1933, hän ja monet muut natsit eivät olleet aluksi kovin innostuneita olympialaisten järjestämisestä. Natsit eivät olleet suoritusurheilun suurimpia kannattajia – etenkin kun kilpailut nostivat yksittäiset voittoisat urheilijat korostetusti esille. Natsit arvostivat ei-kilpailullisia ja esteettisiä voimistelunäytöksiä. Kansallismielistä Turnen-voimisteluliikettä hyödynnettiin ideologisessa kasvatusyössä, jonka mukaan yksilön tarpeet ja halut olivat toissijaisia suhteessa valtio-organismien pyrkimyksiin. Natsien aatemaailmassa voimisteluopetus kannusti samalla muukalaisvastaisuuteen, mikä oli olympialiikkeen peruseriaatteiden vastaista.<sup>1</sup> Turner-lehden mukaan oli häpeällistä, että valkoiset miehet kilpailevat samalla areenalla ”pörrötukkaisten ja höröttävähäuulisten neekereiden kanssa” (Large 2007, 18, 58).

Pian kuitenkin Saksan olympiakomitean pääsihteeri Carl Diem, järjestelytoimikunnan puheenjohtaja Theodor Lewald ja propagandaministeriö Goebbelsin johdolla saivat käännettyä Hitlerin ajattelun kohti niitä poliittis-

Sami Kolamo, YTT, mediatutkimus, Tampereen yliopisto  
Jani Vuolteenaho, dosentti, kaupunkitutkimus, Helsingin yliopisto



1 Friedrich Ludwig Jahn (1778–1852) tunnettiin lempinimensä ”Turnvater Jahn” mukaisesti saksalaisen voimisteluliikkeen isähahmona. Hänen seuraajansa 1920- ja 1930-luvuilla, kuten Edmund Neuerdorff, yhdistivät jahnilaisen voimistelun ja kansallissosialistien rotusortoon perustuvan kehohanteen toisiinsa.

ideologisia mahdollisuuksia, joita olympialaiset tarjosivat. Lewaldin kerrotaan painottaneen sitä, että yksikään toinen tapahtuma ei ole propaganda-arvoltaan lähellekään olympialaisten veroinen – etenkin kun Berliiniin saapuisi tuhansia ulkomaalaisia toimittajia (Large 2007, 63). Natsi-Saksan imago ei ollut 1930-luvun puolivälissä kovin mairitteleva muun muassa Yhdysvalloissa, Isossa-Britanniassa ja Ranskassa eli maissa, joiden olympiakomiteat lähettivät runsaasti tasokkaita urheilijoita olympialaisiin. Lisäksi olympialaisten avulla natsihallinto saattoi voittaa puolelleen uusia kannattajia kotimaassaan: vuoden 1933 vaaleissa natsipuoluetta oli äänestänyt alle 50 prosenttia saksalaisista. Järjestämällä ”kaikkien aikojen parhaat olympialaiset” natsit saattoivat siis vahvistaa paitsi sisäistä yhtenäisyyttä ja Hitlerin suosiota, myös korjata ulkoista kuvaa aiempaa myönteisemmäksi. Tätä samanaikaisesti valtion sisä- ja ulkopuolelle suuntautuvaa kokemusten muokkaamista, kielteisten mielikuvien pyyhkimistä pois uusien myönteisten mielikuvien tieltä, Arnd Krüger (2003, 21) kutsuu yhdistetyksi propagandaksi (*concerted propaganda*). Berliinin olympialaisissa propagandatyöhön oli valjastettu ennennäkemättömällä tavalla aikansa mediateknologiat.

Useat historialliset yleisteokset kolmannesta valtakunnasta ovat joko täysin sivuuttaneet tai maininneet hyvin lyhyesti Berliinin olympialaisten merkityksen natsihallinnon vallan sementoimisessa. Vaikka natsit olivat jo hyödyntäneet Nürnbergin puoluepäiviä ja edeltäviä Garmisch-Partenkirchenin talviolympialaisia ulkomaanpropagandaan, Berliinin olympialaiset olivat mittaluokaltaan ennennäkemättömän massiivinen natsien järjestämä propagandanäytös. Kyseessä oli ”uuden” Saksan propagandistinen esilletulojuhla koko maailman katseiden alla. Tämä tapahtui propagandan kulta-aikana, jolloin urheilusta oli tullut koko kansan viihdettä, eikä propaganda-käsitteeseen vielä liitetty nykyisiä negatiivisia merkityksiä. Niin indoktrinaation mahdollisuuksia kuin urheilun suosion kasvua Euroopassa edistivät joukkoliikenteen ja -viestinnän kehitys. Juna- ja raitiovaunuliikenne yhdisti valtiot ja kaupungit toisiinsa, ja maanteiden paraneminen mahdollisti linja-autoliikenteen laajentumisen aiemmin heikosti saavutettavissa olleille alueille. Myös lentoliikenteessä turisteja kuljettavat reittilennot yleistyivät. Sanoma- ja aikakauslehdissä esiintyi yhä enemmän kuvia ja elokuvien katsominen oli suosittu vapaa-ajan viettotapa. Radiosta oli 1930-luvulla tullut lähes joka kodin huonekalu. Lehdissä, uutiskeloilla ja radiolähetyksissä toisistaan mittaa ottavat urheilijat kiinnostivat ihmisiä yli sosiaalisten luokkarajojen (Murray 2003, 3–4).

Menetelmällisesti artikkelimme perustuu historiallisen kirjallisuuden ja Leni Riefenstahlin *Olympia*-elokuvan lähiluentaan. Analyysimme ytimessä on edellä mainittu yhdistetyn propagandan käsite, jonka avulla erittelemme propagandan toimintalogiikkaa ja mediavälitteisyyttä Berliinin olympialaisissa vuonna 1936. Etsimme aikalaistodistuksia propagandasta ja eri joukkoviestimien (lehdistö, radio, televisio) hyödyntämisestä ensisijaisesti tutkimuskirjallisuuden havainnoista ja *Olympia*-elokuvasta, joiltain osin myös muista primäärilähteistä, kuten Berliinin olympialaisten radioselostuksista. Artikkelissa havainnoimme ensiksikin sitä, millä tavoin tapahtumapaikkojen rakentamista ja siistimistä ohjasi tietoisuus laajasta medianäkyvyydestä. Toiseksi kiinnitämme huomiota mediateknologioiden eli lehdistön, radion ja television rooliin megatapahtuman tarinallistamisessa. Kolmanneksi analysoimme Leni Riefenstahlin *Olympia*-elokuvaa osana natsien propagandaa. Päätelmissä vedämme sanottua yhteen puhumalla totalitaristisen natsivaltion (media)propagandan kokonaisvaltaisuudesta ja sen jättämästä perinnöstä.

## Tapahumapaikkojen rakentaminen ja siistiminen

Berliini oli kolmannen valtakunnan taloudellinen, poliittinen ja kulttuurinen keskus. Natsi-Saksan pääkaupunkia ei yleisesti ottaen kuitenkaan pidetty Lontoon, Pariisin ja New Yorkin veroisena metropolina. Verrattuna näihin kolmeen suurkaupunkiin Berliinistä puuttui yhtä toimiva liikenteellinen infrastruktuuri ja visuaalis-esteettisesti vetovoimainen rakennettu ympäristö, eikä Berliinissä ollut samassa määrin hienostuneita maailmanluokan ravintoloita ja hotellejakaan (vrt. Large 2007, 33). Natsihallinto ei ollut tyytyväinen Berliinin asemaan kakkosluokan kaupunkina. Siksi natsiarkkitehtien, kuten Werner ja Walter Marchin sekä Albert Speerin, tehtävänä oli esitellä paikallisille ja vieraille ”uuden uljaan Saksan” ykkösmetropoli, *Germania*. Berliinin olympialaiset istuivat hyvin näihin yleviin suunnitteluhankkeisiin, sillä massiiviset investoinnit kaupunkitilojen ehostamiseen voitiin perustella vetoamalla paitsi taloudellisiin ja imagollisiin hyötyihin myös ennen kaikkea *Volksgemeinsschaftia* eli kansankokonaisuuden yhtenäisyyttä vahvistaviin hyötyihin.

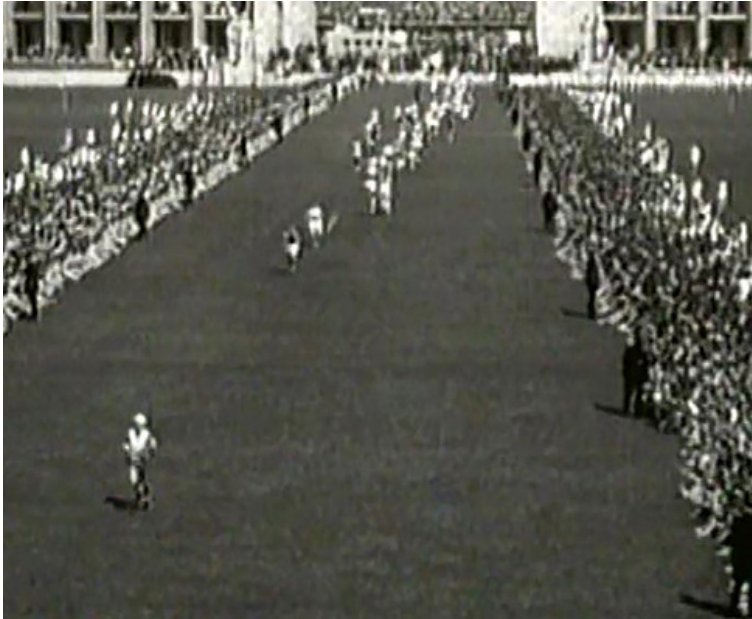
Hitlerin näkemyksen mukaan Saksan tulisi olla kuin Mussolinin Italia, maa, johon ihmiset eivät matkusta vain ihailemaan menneisyyden suuria tekoja ja rakennelmia vaan katsomaan myös sitä, mitä uusi hallinto on saanut aikaiseksi (Large 2007, 152). Tämä ajattelu konkretisoitui ennen kaikkea rakennusprojektissa, jonka tavoitteena oli pystyttää Berliiniin maailman suurin urheilustadion. Hitler halusi tehdä vaikutuksen muiden valtioiden johtajiin – etenkin Mussolinin saavutukset tuli ylittää. Italiassa oli järjestetty vuonna 1934 jalkapallon MM-kisat. Italian valtio Mussolinin johdolla investoi massiivisesti fasistiseen arkkitehtuuriin ja liikenne- ja viestintäinfrastruktuuriin sekä radio- ja uutisfilmituotantoon. Kisoja varten rakennettiin uusia stadioneita, joita leimasi fasisteja miellyttänyt futuristinen arkkitehtuuri (Gordon & London 2006).

Hitlerin sanoin: ”Suurin osa olympiastadionista tulee päällystää luonnonkivellä tai marmorilla, en kaipaa lainkaan sitä kolkkoa ’harmaata sementtiä’, johon italialaiset ovat niin ihastuneita.” Natsit pitivät erityisen tärkeänä myös sitä, että lehdistötilat olivat nykyaikaiset. Toimittajilla oli käytössä 50 kaukopuhelinta ja 80 kirjoituskoneella varustettua koppia sekä kääntäjiä ja sihteeripalveluja. (Large 2007, 246.) Parhaimmillaan olympiastadionia rakensi 2 600 työntekijää kolmessa vuorossa ympärivuorokautisesti. Lopulta sen lehtereille eli 71 penkkiriville mahtui 100 000 katsojaa. Olympialaisten aikana stadion oli myyty loppuun jokaisena kisapäivänä.

Stadionin rakentamista ei ohjannut vain niin kutsuttu turistinen katse, jossa maiseman merkkikieli on rakennettu vastaamaan vierailijoiden odotuksia (Urry 1990).<sup>2</sup> Uuden olympiastadionin kautta haettiin samalla vahvistusta sille natsi-ideologian ulottuvuudelle, että ”uusi Saksa” ja arjalainen rotu olivat antiikin Kreikan ja Rooman sivilisaatioiden jatketta. Yhteyksiä klassiseen aikakauteen ja Rooman Colosseumiin alleviivattiin olympiastadionin lähiympäristöä ja sisäänkäyntejä koristavilla pylväillä, veistoksilla, ornamenteilla ja kaiverruksilla (Rennen 2007, 108). Stadionin rakennusvaihe, josta alituisen puhuttiin joukkoviestimissä, herätti suurta mielenkiintoa paikallisia ihmisiä. Kun stadion lopulta avattiin huhtikuussa 1936 ja ihmiset päästettiin sen uumeniin kiertelemään, vaikutus oli ”mykistävä”, sillä stadion koettiin ”suureksi ja kauniiksi” sekä ”sankaritekojen näyttämöksi” (Hart-Davis 1986, 50, 141). Stadionin designia pidettiin samanaikaisesti sekä harmonisena että majesteettisena.

2 John Urryn lanseeraama käsite turistin katse (*tourist gaze*) on vaikuttanut laajasti erityisesti matkailututkimukseen. Käsite kertoo turistille tyypillisestä tavasta kiinnittää huomiota ympäristöönsä. Turistinen katse – tai tuijotus – hakeutuu niihin kohteisiin, joihin matkailijalla on jo etukäteen syntynyt odotuksia ja mielikuvia etenkin elokuvien, television ja lehtien kuvien kautta.





Kuva 1. Maratoonarit saapuvat Maifeldille kisan alkutaipaleella. Taustalla Berliinin olympiastadion. Lähde: Kuvakaappaus elokuvasta *Olympia* (1938).

Olympiastadion oli osa kisatapahtumien keskittymää Reichssportfeldia, jonka toinen massiivinen kokonaisuus oli stadionin vieressä sijaitseva joukkotilaisuuksia varten rakennettu Maifeld (Kuva 1). Tälle kentälle mahtui noin 200 000 ihmistä. Uimastadion veti sisäänsä 17 000 katsojaa, kun taas maahockey-kentän ympärille mahtui 20 000 ihmistä. Alueella oli myös ratsastusareena, tennis- ja harjoittelukenttiä sekä seurustelutiloja ja parkkipaikka (Meyer-Künzel 2005). Monien katsojien mielestä Reichssportfeldin kruununjalokivi oli kuitenkin ulkoilmateatteri, joka sijaitsi lyhyen kävelymatkan päässä olympiastadionilta. Antiikin Kreikan amfiteattereita jäljittelevä ja palkintoseremonioita varten rakennettu kokonaisuus oli luonnonkauniissa rinteessä, jota kookkaat männyt reunustivat (Hart-Davis 1986, 50).

Reichssportfeld oli yhtenäinen kokonaisuus, jossa tilan mittakaava ja ihmisjoukkojen volyyymi loivat kokemuksen jonkin suurellisen ja mahtavan äärellä olemisesta (Rennen 2007, 109). Tilan ja ihmisten liikkeen sulautuminen toisiinsa näkyi Reichssportfeldin lisäksi muissakin osissa Berliiniä, kuten olympialaisten pääkadulla, antiikkisesti nimetyllä Via Triumphaliksella. Via Triumphalis tarkoitti noin viidentoista kilometrin pituista reittiä, joka alkoi vanhan kaupungin ytimestä Alexanderplatzilta kulkien Unter den Lindeniä pitkin läpi Brandenburgin portin Ost-West Achseelle (nykyiselle Strasse des 17. Junille) ja edelleen Charlottenburgin kautta Reichssportfeldille. Kisojen aikana katua reunustivat uudet valot, julkisivuremontoidut rakennukset, olympialiput ja hakaristisymbolit, ja sen täyttivät ihmisjoukot, joiden liikkeitä kansallissosialistisen puolueen nuoriso-organisaation (Hitler-Jugend) vapaaehtoisryhmät valvoivat (Rennen 2007). Berliinin kaduilla ihmisiä opastaneet kansallissosialistisen puolueen nuoriso-organisaation talkootyöläiset oli valikoitu vaaleahiuksisten ja sinisilmäisten joukosta. Olympialaisten avajaispäivänä Via Triumphaliksien varret täyttyivät osittain jo yöllä, kun innokkaimmat leiriytyivät parhaille tarkkailupaikoille. Kun KOK:n ja natsijohtajien



Kuva 2. Olympiakylän seesteistä idylliä. Lähde: Kuvakaappaus elokuvasta *Olympia* (1938).

autokolonnat sekä heidän perässään viimeiset soihdunkantajat saapuivat, pelkästään Unter den Lindenille oli pakkautunut 500 000 hurraavaa ihmistä (Hart-Davis 1986, 153).

Hieman toisenlainen toimintojen keskittymä oli urheilijoiden olympiakylä, joka oli rakennettu Saksan armeijan harjoituskeskukseen. Se sijaitsi Döberitzissä 14,5 kilometrin päässä olympiastadionilta. Olympiakylän luonnonympäristö oli hyvin kaunis kukkuloineen, järvineen ja valoisine mänty-, tammi- sekä koivumetsineen. Maksimoidakseen urheilijoiden viihtyvyyden järjestäjät ottivat selvää eri maiden kisajoukkueiden mieltymyksistä: suomalaisia urheilijoita silmällä pitäen saksalaiset rakensivat saunan idylliseen mökkiin järven rannalle (Kuva 2). Australialaisia urheilijoita varten paikalle oli tuotu kenguruita. Eräs yksityiskohta olympiakylän suunnittelussa kertoo osuvasti siitä, kuinka tarkasti natsit etukäteen käsikirjoittivat megatapahtumansa: he hävittivät kesällä 1935 alueen hyttyset myrkyttämällä niiden lisääntymispaikat (Hart-Davis 1986, 50).

Laaja medianäkyvyys vaikutti niin mahtipontisten urheilutilojen kuin niiden vastakohtan olympiakylän rakentamiseen – kaiken piti näyttää hyvältä etenkin toimittajien, turistien ja urheilijoiden silmissä. Tähän propagandatyöhön osallistettiin myös paikalliset ihmiset. Heidät ymmärrettiin kolmannen valtakunnan hyvän tahdon lähettiläiksi. Berliinin asukkaille annettiin konkreettisia käyttäytymisohjeita:

Miesten tulee luovuttaa istumapaikkansa naisille busseissa, raitiovaunuissa ja junissa – niissäkin tilanteissa, joissa nainen näyttäisi olevan juutalainen. Ihmisten ei tule keskustella antisemitismistä heinäkuun 30. ja syyskuun 1. päivän välisenä aikana: heidän ei tule myöskään kysellä yhdeltäkään eksoottisen näköiseltä muukalaiselta hänen alkuperäänsä. (Hart-Davis 1986, 126)

On pidettävä mielessä, että ennen Berliinin olympialaisia natsit organisoivat samana vuonna talviolympialaiset Garmisch-Partenkirchenissa. Talviolympialaisissa natsit testasivat toimintoja, jotka koskivat turvallisuutta,

väkijoukkojen kontrollointia, liikennejärjestelyjä, vieraanvaraisuutta, mainostamista ja mediavälitteisyyttä (Large 2007, 160; Goldblatt 2016, 172). Toisin kuin Garmisch-Partenkirchenissa, jossa järjestelyt eivät sujuneet ongelmitta ja ilman protesteja, Berliinissä propagandakoneiston – erityisesti väkijoukkojen liikkumisen ja tunnelman luomisen osalta – tuli toimia täydellisesti ilman pienintäkään merkkiä soraäänistä ja sekavuudesta (Mandell 1971, 139; ks. myös Jokisalo 1995, 94). Aivan kuten nykyisissäkin urheilun megatapahtumissa, näiden tavoitteiden toteuttamista varten Berliinin kaupunkiympäristöjä siistittiin ennen olympialaisia.

Erytisen tarkasti natsit kunnostivat eläintarhan aseman seudun, sillä ulkomaiset turistit saapuivat sen kautta Berliiniin (Large 2007, 160). *Tiergartenin* ympäristöä muokattiin siten, että se näyttäisi aiempaa valoisaammalta ja elävämmältä. Rautatieasemalle näkyvien talojen seinät maalattiin valkoisiksi tai kermanvärisiksi. Nuhriset kadunkulmat siistittiin ja tyhjiä kauppataloja vuokrattiin keinoitekoisen alhaisilla vuokrilla, jotta saatiin tuotettua vaikutelma vauraudesta ja vilskestä. Unter den Linden koki totaalisen muodonmuutoksen, kun sen puita kaadettiin ja muinainen kalkkipohjainen tie poistettiin. Tilalle tuli raitiotielinja, uudet katulamput ja lipputankoja massiivisia hakaristilippuja varten. Talonomistajia vaadittiin kasvattamaan ikkunalaatikoissaan vihannesten sijaan värikkäitä kesäkukkia. (Hart-Davis 1986, 125.)

Ennen olympialaisia poliisit noukkivat talteen kahdeksansataa romania Berliinin kaduilta ja kuljettivat heidät väliaikaisiin leireihin kaupungin ulkopuolelle – myöhemmin nämä väärärotuisiksi luokitellut ihmiset kuljetettiin leireille, joista useimmilla ei ollut elävänä paluuta. Myös natseja vastustaneet poliitikot ja kansalaisaktivistit koottiin yhteen ja vietiin junilla pois Berliinistä. Natsien maatalousministeri Richard Walther Darré ohjeisti paikallisia auktoriteetteja kaikkialla Saksassa:

Kaikki antisemitistiset julisteet pitää poistaa olympialaisten ajaksi. Hallituksen perusasenne ei tule muuttumaan, mutta kisojen aikana juutalaisia kohdellaan yhtä korrektisti kuin arjalaisiakin [...] pääkatujen talot tulee valkaista, ja jopa maalata uusiksi mikäli mahdollista. Katuvalaistusta tulee parantaa. Kadut ja aukiot tulee puhdistaa. Maatalouden peltotyöläiset eivät saa syödä eväitään tai kulkea lähellä teitä. (Schaap 2014)

Ranskalainen *Le Jour* -lehti kirjoitti: ”Kyse ei ole enää Berliinistä; kyse on elokuvan kuvauspaikasta” (Goldblatt 2016, 152). Yhtenä Berliinin keskeisimpänä lavastajana toimi aiemmin mainittu Carl Diem. Hän oli haastatellut vuoden 1932 Los Angelesin olympialaisten kisaorganisaation edustajia ja PR-henkilökuntaa sekä vierailut Enkelten kaupungissa ja selailut tapahtumapaikoilta otettuja valokuvia. Hollywoodilaisissa kulisissa Coca-Colan ja Kelloggsin kaltaiset suuryhtiöt olivat saaneet runsaasti mainostilaa (Goldblatt 2016, 162). Niiden sijaan Diem suunnitteli valtiopropagandistisen mediaspektaakkelin. Diemin käsikirjoitukseen kuuluivat propagandaan sopimattomien aineiden poistaminen kaupunkikuvasta. Myönteisen julkisuuskuvan ylläpitämiseksi esimerkiksi häpeilemättömän juutalaisvastainen sanomalehti *Der Stürmer* katosi kadunkulmien myyntipisteistä joitakin viikkoja ennen olympialaisten avajaispäivää. Juutalaisilta kansalaisoikeudet vieneet Nürnbergin lait vuodelta 1935 olivat edelleen voimassa, mutta puistoihin ja virastorakennuksiin kiinnitetyt ”Ei juutalaisia”- ja ”Pääsy kielletty juutalaisilta ja koirilta”-kyltit poistettiin olympialaisten ajaksi (Jokisalo 1995, 94; Christensen 2016).

Berliinin olympialaisten järjestäjät onnistuivat mobilisoimaan koko yhteiskuntajärjestelmän tapahtuman taakse. Pierre de Coubertin kehui estoitta



natsi-Saksaa kisaisäntänä: ”Hitler on voimallaan ja kurillaan suurenmoisesti palvellut olympiaanisia ihanteita” (Guttmann 2006, 72). Näissä de Coubertin sanoissa ei ole sinänsä mitään outoa, sillä Krügerin (1971, 234) tulkinnan mukaan olympialiikkeen isänä pidetty de Coubertin oli pro-fasistinen. Hän oli nuorena osallistunut ranskalaisten fasistien toimintaan ja monet hänen ajatuksensa miellyttivät natsia. de Coubertin puhui esimerkiksi voimakastahtoisten valkoisten miessoturiurheilijoiden puolesta. Hänen mukaansa nuori urheilijamies on paremmin valmistautunut sotaan kuin hänen kouluttamat tomat maanmiehensä (emt.).

Kun olympialaisten jälkeen *Le Journalin* toimittaja André Lang esitti haastattelussa de Coubertinille kritiikkiä kisaisännästä, kansainvälisen yhteisymmärryksen äänitorvi esitti vastakysymyksen: ”Mitä eroa on siinä, että mainostatko eteläisen Kalifornian säätä [viittaus vuoden 1932 Los Angelesin olympialaisiin] vai poliittista johtoa Berliinissä? Olympialaiset hyötyvät kisaorganisaation markkinointityöstä ja vain tällä on merkitystä” (Krüger 2003, 234; ks. myös Murray 1992). de Coubertinin argumentit kertovat raadollisella tavalla KOK:n johtajien arvomaailmasta ja asioiden asettamisesta tärkeysjärjestykseen – etenkin kun natsien harjoittama sortopolitiikka oli heidän tiedossaan. Hart-Davis (1986, 10) väittää, että KOK:n puheenjohtaja Henri de Baillet-Latour oli tietoinen keskitysleireistä. On toki tiedostettava, etteivät natsien keskitysleirit olympialaisten aikaan olleet toisen maailmansodan kaltaisia tuhoamisleirejä. Yksi natsi-Saksan keskitysleireistä joka tapauksessa sijaitsi Oranienburgissa, vain puolen tunnin ajomatkan päässä Reichssportfeldilta.

Kisaisännän ja KOK:n maine ja kunnia näyttivät siis olevan tärkeämpiä arvoja kuin ihmisoikeuksien toteutuminen kisaisäntämaassa – kovin tuttu lähtökohta myös nykypäivänä urheilun megatapahtumissa. Ja juuri näin propaganda toimii: se kääntää huomion todellisten yhteiskunnallisten ongelmien sijaan julkisivuun. Voi perustellusti väittää, että natsien propagandakoneisto onnistui tehtävässään. Berliini osoitti olevansa varteen otettava tapahtumakaupunki (vrt. Smith 2015) myös tuleville megaluokan tilaisuuksille. Edes säröt, kuten natsijohtajien kielteinen suhtautuminen tummaihoisen yhdysvaltalaispikajuoksija Jesse Owensin tähtiasemaan, eivät vaikuttaneet ylistyspuheisiin, joiden mukaan Berliinin olympialaiset olivat suuri menestys. Natsit sovelsivat rotuopissaan sosiaalidarwinismia tavalla, jossa valkoiset ”arjalaiset” määriteltiin henkisesti kaikkein kehittyneimmiksi yksilöiksi. Heitä pidettiin olemassaolon kamppailussa älyllisesti vahvimpina, ja heidän myös katsottiin soveltuvan parhaiten tulevien sukupolvien siittäjiksi. Hitlerin näkemyksen mukaan Owensin ”esi-isät tulivat viidakosta”, ja olivat siksi ”alkukantaisia ja fyysisesti vahvempia kuin sivistyneet valkoiset” (Christensen 2016). Goebbelsin päiväkirjamerkintöjen mukaan ”valkoisen ihmiskunnan on hävettävä”, kun yhdysvaltalaiset voittavat mitaleita ”neekerien avulla” (Jokisalo 1995, 95). Natsien rotuopin mukaan tummaihoiset urheilijat olisi ollut parasta sulkea pois olympiakisoista. Näitä rasistisia ajatuksia harva aikalaiskokija syventyi kuitenkaan tarkemmin pohtimaan, sillä tuolloin tummaihoisiin suhtauduttiin monin paikoin muuallakin toisen luokan kansalaisina.

## Mediateknologiat ja tunnelman kohottaminen

Berliinin olympialaisia varjosti boikottiuhka. Nürnbergin lait, joiden avulla juutalaisilta riistettiin kansalaisoikeudet, julistettiin syyskuun 15. päivänä vuonna 1935. On ymmärrettävää, että tällaiset diskriminoivat lait johtivat

kiihkeisiin protesteihin myös urheilun päättävissä elimissä etenkin Yhdysvalloissa, sillä maassa asui runsaasti vaikutusvaltaisia juutalaisia. Yhdysvaltojen olympiakomitean – ja tuleva KOK:n – puheenjohtaja Avery Brundage lobbasi kuitenkin vahvasti sen puolesta, että Yhdysvallat osallistuu Berliinin olympialaisiin. Hänen mukaansa urheilu ja politiikka olivat kaksi erillistä asiaa, minkä vuoksi urheilijoita ei tule sotkea juutalaisten ja natsien väliseen kiistaan. Samoin ajattelivat Italian ja Suomen olympiakomiteat, jotka ensimmäisinä hyväksyivät Carl Diemin osallistumiskutsun.

Lopulta Berliinin olympialaisiin osallistuivat kaikki tuon ajan merkittävät urheilumaat.

Boikotointia koskevat kabinetti- ja lehtikeskustelut vaikuttivat natseihin siten, että he propagoivat toistuvasti ulkomaisissa lehdissä hyväntahtoisesta ja rauhanomaisesta sekä organisointikykyisestä kisaisännästä. Osoituksena tästä natsit lupautuivat nimeämään kisajoukkueeseensa juutalaistaustaisia urheilijoita. Kuten arvata saattaa, tämä lupaus ei pitänyt. Natsit levittivät myös julisteita ja mainoslehtisiä ulkomailla. Saksan rautateiden mainostoimisto värväsi 40 sämpylöiden myyjää kulkemaan Thamesin vartta pitkin ja mainostamaan Berliinin olympialaisia Oxfordin ja Cambridgen yliopistojen soutukilpailun aikana; Buenos Airesin metroasemille liimattiin puolestaan mainosjulisteita; Chicagon ilmatilassa olympialaisia tekivät tunnetuksi saksalaiset taitolentäjät (Goldblatt 2016, 154; Hart-Davis 1986, 119). Kisapropagandaa esiintyi paitsi natsimielisissä kotimaisissa ja ulkomaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä myös olympialaisiin erikoistuneissa lehdissä, kuten olympialaisten virallisessa tiedotuslehdessä (*Olympic bulletins*). Vuonna 1935 tiedotuslehti ilmestyi neljällätoista eurooppalaisella kielellä (Krüger 2003, 32).

Saksassa kisatunnelmaa nostatti olympiavuonna päivittäin heinäkuun 21. ja elokuun 19. päivän välisenä aikana ilmestynyt *Olympia*-lehti (*Olympia Zeitung*). Lehden päätoimittajana toimi Diem. Yhdessä *Olympia*-lehden numerossa Diem kuvasi mitä moninaisimpia yksityiskohtia, joita järjestäjät joutuivat ottamaan huomioon, mukaan lukien ”kuinka monta puhelinta toimitetaan Reichssportfeldille [...] miten valot, mikrofonit ja kaiuttimet sijoitetaan, kuinka korkealle lipputankojen tulee yltää [...] miten uima-altaan lämpötilaa säädellään ja kuinka vesi pidetään puhtaana ja kirkkaana [...] miten ruoankuljetushissit sijoitetaan, minkä maan urheilijat pitävät enemmän kylmästä ja minkä maan urheilijat lämpimästä ruuasta” (Mandell 1971, 87). Eräässä toisessa numerossa Diem vakuutteli, että soihdun sytyttämiseremonia Kreikassa oli luotettava todiste siitä, että Berliinissä antiikin olympiaaniset arvot tulisivat loisteliaasti heräämään henkiin (Large 2007, 4).

Kerran kuussa ilmestynyt *Olympic Games* -propagandalehti linkitti vuoden 1935 heinäkuun numerossa taiteen ja urheilun toisiinsa. Parhaimmillaan nämä yhdessä vaalivat oikeaa ja aitoa kreikkalaista ”kauneusihannetta”, ”täydellistä ihmisfiguuria eli jäntevää ja alastonta vartaloa”. Lehden mukaan kansallinen sivistyneisyys kukoistaa ruumiin fyysisiä ominaisuuksia arvostavassa kulttuurissa: ”urheilulliset saavutukset kannustavat taiteilijat suurtekoihin” (Hart-Davis 1986, 54).

Natsit etsivät lähes pakkomielteisesti yhteyksiä antiikin Kreikan kulttuuriperintöön, monessa suhteessa KOK:n vaaliman olympismin hengessä. Yksi keskeisimmistä Berliinin olympialaisissa lanseeratuista rituaaleista, jota etenkin saksalaismedia tarkasti ja innostuneesti seurasi, oli olympiatulen kuljettaminen soihtuviestinä Kreikan Olympian lehdosta kisakaupunkiin. Soihtuviesti oli Diemin keksimä rituaali, johon KOK suhtautui ymmärrettävän suopeasti. Vaikka antiikin aikana soihtuja käytettiin erinäisissä seremonioissa,

soihuviestiä ei tuolloin tunnettu. Teräksen, aseiden ja ammusten valmistukseen erikoistunut Friedrich Krupp -yhtiö muotoili kromatut noin 700 grammaa painavat soihdut ja niiden pidikkeet. Soihdun kärjessä oli syttymisherkkää kemikaalia, joka oli tarpeen siinä vaiheessa, kun soihtu ja soihdunkantaja vaihtuivat. Tunnettu optisten laitteiden valmistaja Zeiss-yhtiö rakensi puolestaan auringonsäteisiin reagoivan peilin, jonka avulla ensimmäinen soihtu Kreikassa saatiin liekehtimään (Mandell 1971, 130–131).

Viesti kulki Kreikasta Bulgarian, Jugoslavian, Unkarin, Itävallan ja Tšekkoslovakian kautta Saksaan. Natsitoimittajien mukaan soihtuviesti otettiin kaikkialla vastaan riemuiten, vaikka tosiasiassa joissakin kylissä natsveja vastustaneet etniset ryhmät pitivät viestiä halpamaisena julkisuustemppuna. Nämä soraäänät tietysti sensuroitiin. Kun soihtu lopulta saapui Berliiniin, Lewald julisti: ”Soihtu rakentaa todellisen ja hengellisen sidoksen saksalaisen isänmaamme ja Kreikan pyhien paikkojen välille, jotka lähes 4 000 vuotta sitten pohjoisen ihmiset löysivät” (Mandell 1971, 151). Yli 3000 soihdunkantajan ketjun viimeinen lenkki oli kauniista juoksutyylistään tunnettu Fritz Schilgen, joka kanto soihdun olympiastadionille ja sytytti tulen yleisön pauhatessa suosiotaan (Kuva 3). Hart-Davis (1986, 159) kirjoittaa vaaleakutrisen ja kurnisvartaloisen Schilgenin ilmestymisestä olympiastadionille: ”On helppo kuvitella, että jokin myyttinen juoksija taianomaisesti ilmestyi antiikista jatkaen juoksuaan suoraan muinaisista olympiakisoista.”

Soihtuviesti on bravuuriesimerkki keksitystä perinteestä (ks. Hobsbawm 1983), josta nyttemmin on tullut olympiakisojen arvostettu ja globaalisti uutisoitu perinne. Paikallinen sovellus soihtuviestistä oli kookkaan, noin kolme metriä korkean olympiakellon useita viikkoja kestänyt ja viestinten tarkasti seuraama matka terästehtaalta Bochumista Berliiniin Reichssportfeldille. Kellon valutyöt vaativat 16,5 tonnia sulaa terästä ja sen jäähdytys, metallinpakotus eli kaiverrusten tekeminen sekä kiillotus kestivät useita viikkoja. Kelloon kaiverrettiin Hitlerin lanseeraama olympiakisojen motto: ”Ich rufe die Jugend der Welt” – suomeksi ”Minä kutsun maailman nuoria” (Goldblatt 2016, 175; Rennen 2007, 105). Olympiakello tuotiin Berliinin erikoisvalmisteisella rekalla,



Kuva 3. Schilgen pysähtyi suunnitellusti Maratonporttia vastapäätä olevalle sisääntuloaukulle, jotta hetki saatiin ikuistettua valokuvakameroille ja Riefenstahlin *Olympia*-elokuvaan. Lähde: Kuvakaappaus elokuvasta *Olympia* (1938).



joka pysähtyi lukuisissa matkan varrella sijainneissa kaupungeissa. Braunschweigissa kelloa tervehtivät tehtaiden sireenit, kirkkojen kellot ja Luftwaffen eli natsien ilmavoimien orkesteri. Magdeburgissa asukkaat oli hälytetty ulos seuraamaan, kun lapsikuoro esitti olympiahymnin kellon kunniaksi (Hart-Davis 1986, 118). Joseph Goebbels myös määräsi, että matkan viimeisissä kaupungeissa ennen Berliiniä olympiakellon vastaanottokomiteoiden tuli suunnitella erityisen kunnioitusta herättävä isänmaallinen seremonia. Seremonioiden juhlapuheet välitettiin radion kautta koko maahan. Itse Berliinissä ihmisiä pyydettiin tulemaan kaduille tervehtimään ”uutta kansan symbolia” (Mandell 1971, 126–127). Lopulta olympiakello laitettiin roikkumaan Führerin torniin, joka sijaitsi Maifeldin päädyssä puhujakorokkeen vieressä. Kellolla oli merkittävä rooli avajaisseremoniassa. Kello kumisi siinä vaiheessa, kun osallistuvien maiden liput nostettiin salkoihin.

Kuten sanotusta voi päätellä, innostuneesti kisoissa mukana elävä yleisö oli tärkeä palanen natsien propagandistista performanssia. Siegfried Krauerin (2005) käsittein yleisö muodosti yhtenäisen massaornamentin, joka istui tilojen estetiikkaan ja tapahtumien kulkuun natsien haluamalla tavalla. Yleisön rooli näkyi myös Berliinin olympialaisten avajaispäivänä, kun stadionille pakkautunut väkijoukko jännittyneenä odotti johtajansa saapumista. Kun Hitler sitten astui Maratonportista sisään, yleisö metelöi niin äänekkäästi, että olympiastadion muistutti enemmän ”purkautumaisillaan olevaa tulivuoren kraatteria kuin urheiluareenaa” (Hart-Davis 1986, 155). Tämän jälkeen tunnetuin elossa ollut saksalainen säveltäjä Richard Strauss, hänen johtamansa sinfoniaorkesteri sekä 3 000 hengen kuoro esittivät *Deutschland über alles* -kansallishymnin, *Horst-Wessel-Lied*-puoluehymnin ja Straussin itsensä säveltämän *Olympiahymnin* (Mandell 1971, 147) – viimeksi mainittu yksi esimerkki Berliinin olympialaisiin keksityistä perinteistä.

Monia ulkomaisia turisteja hämmästytti eniten Hitlerin hysteerinen palvonta: ”Missä tahansa hän liikkui, miehet huusivat äänensä käheäksi ja naiset kirkuivat korvia vihlovasti sekä kyynelehtivät ja pyörtyilivät” (Hart-Davis 1986, 160). Myönteisen mediajulkisuuden rakentamisen ja Hitlerin mahtiaseman esittämisen näkökulmasta myös urheilijat voi ymmärtää eräänlaisiksi yleisöiksi. Esimerkiksi Berliinin olympiastadionin avajaisseremoniassa ”antiikkisen” *Heil Hitler* -tervehdyksen tekivät myös monen muun valtion urheilijat, kuten kreikkalaiset ja ranskalaiset, eivät siis ainoastaan Saksan edustusurheilijat.

Natsit levittivät urheilun hyvää tarinaa myös Saksan maaseudulle erityisen olympiakaravaanin (*Olympia-Zug*) avulla, jonka muodosti neljä suurikokoista Mercedes-Benz-rekka-autoa. Karavaanissa ei kuljetettu niinkään todistusaineistoa natsi-Saksan ja antiikin Kreikan välisistä yhteyksistä vaan tietoa olympialaisten rakennusprojekteista ja kisoihin valmistautumisesta, kuten ääninauhoja saksalaisten urheilijoiden tavoitteista ja muista näkemyksistä. Olympiakaravaanin ensisijaisena tehtävänä oli muistuttaa myös syrjäseutujen asukkaille, että olympialaiset olivat koko kansan voimanponnistus. Siksi tapahtumaan tuli suhtautua suurella arvokkuudella ja yhteisötunteella. Kaupungeissa kiersi puolestaan suuri olympialaisista kertova näyttely. Mandellin (1971, 123–124) mukaan näillä molemmilla oli yhteinen tehtävä: kansainvälisen urheilufestivaalin isäntänä natsi-Saksa halusi näyttää ihmisille, että juuri se edustaa 1900-luvun elinvoimaisinta kulttuuria. Olympialaisten aikana Berliinissä oli lukuisia kulttuuritapahtumia, konferensseja ja taidenäyttelyitä. Yksi tällainen oli ”Urheilu helleenisenä aikakautena”-näyttely, johon oli Saksan museoista koottu runsaasti klassisia urheiluaiheisia taideteoksia (Large 2007, 162, 201).

Vaikka Goebbels kuvaili lehdistöä ”suureksi näppäimistöksi, jota hallitus voi soittaa”, natsipropagandan tärkein mediateknologia oli radio. Goebbels itse nautti suuresti radiomikrofoniin puhumisesta ja tunteesta, että hän voi tavoittaa tuhansia ihmisiä reaaliaikaisesti. Jotta kaikkiin koteihin voitiin välittää urheilutapahtumien varjolla hallituksen viestejä, Goebbels järjesteli myyntiin massoittain halpoja radioita, niin kutsuttuja *Volksempfänger* eli ”kansan vastaanottimia” (Large 2007, 248). Berliinissä Via Triumphalikes varrelle sijoitettiin kaiuttimia. Kisatapahtumat levisivät näiden välittämänä kaikkialle lähiympäristöön. Radiolähetykset alkoivat *Achtung*-huudahduksella. Toisin sanoen radion välittämä äänimaisema levisi kodin piiristä julkisiin kaupunkitiloihin ja kirjaimellisesti ”pysäytti” tapahtumapaikoilla liikkuvat ihmiset samanaikaisesti yhteisen kokemuksen äärelle (Rennen 2007, 117–118).

Berliinin olympialaisissa käytössä oli ensimmäistä kertaa maailmassa liikkuva lähetyksikkö, radioauto. Autoa oli testattu vaihtelevalla menestyksellä jo soituviestin aikana. Radioauton toimittajat välittivät muun muassa sen tunteikkaan hetken, kun ”antiikin Jumalten tuli” vaihtui soihdunkantajalta toiselle Tšekkoslovakian ja Saksan rajalla 50 000 ihmisen seurattuna operaatiota tapahtumapaikalla. Olympialaisten aikana radiotoimittajat nostattivat tunnelmaa Yhdysvalloista imitoiduilla ”lähellä ja henkilökohtaista”-haastatteluilla (*up close and personal*). Nämä lyhyet puhejaksot sisälsivät muun muassa Jesse Owensin ja keihäänheittäjä Tilly Fleischerin haastatteluja sekä kuvauksia olympiakylästä (Large 2007, 249). Radio esiintyy dramaturgisena välineenä myös Riefenstahlin *Olympiassa*. Elokuvan kertojäänä toimiva Paul Laven kuvataan radiomikrofonin edessä ikään kuin puhumassa näkymättömissä olevalle yleisölle (Kuva 4). Tällä tavalla Riefenstahl saattoi sekä elävöittää kerrontaa että ylevöittää saksalaista radioteknologiaa, jota pidettiin yhtenä Berliinin olympialaisten suurimpana saavutuksena.



Kuva 4. Paul Laven leipätyössään radioselostajana Berliinin olympialaisissa. Lähde: Kuvakaappaus elokuvasta *Olympia* (1938).

Vaikka televisio vasta teki tuloaan, tv-lähetykset tavoittivat yhteensä 162 000 katsojaa 25 teatteritilassa eri puolilla Berliiniä. Nykystandardeihin verrattuna kehnosta kuvanlaadusta huolimatta tv-lähetykset olivat Largen (2007, 252) sanoin ”niin suosittuja, että toisinaan oli vaikeampaa päästä televisiohuoneisiin kuin saada istumapaikka olympiastadionilta”. Hurmioituneita olivat myös useat ulkomaalaiset toimittajat, kuten suomalainen Vuokko Arni, joka ihmetteli uuden keksinnön kaukonäköradion kykyä silloittaa etäisyyksiä:

Aivan vähän ennen olympialaisia kisoja valmistuivat tarpeelliset koneet ja laitteet parannettua mallia. Ja nyt voi eri puolilla Berliiniä muun muassa Potsdamer Platzilla [...] seurata kaukonäköradiossa tapahtumia stadionilla. Eikö kuulosta uskomattomalta, että kilometrien päässä stadionilta näkee ja kuulee mitä siellä tapahtuu. (Yle Elävä Arkisto)

Berliinin olympialaiset rikkoivat katsojamääräennätyksiä niin tapahtumapaikoilla kuin radion ääressäkin. Berliinin olympialaisten radiolähetyksiä kuunteli 300 miljoonaa ihmistä. Tapahtumapaikoilla Berliinissä katsojia oli yli 3,7 miljoonaa. Berliinin oli saapunut 105 ulkomaalaista radiotoimittajaa ja reilut 18 000 sanomalehtitoimittajaa. Los Angelesin olympialaisissa neljä vuotta aiemmin radiolähetykset eivät olleet reaaliaikaisia kisaselostuksia, ja tapahtumia seurasi paikan päällä vain miljoona katsojaa. Radion ohella elokuva oli väline, jonka avulla natsit laajensivat ja tehostivat halutun tunneefektin toteutumista massojen mobilisoinnissa, olympiastadionin ja muiden kisapaikkojen arkkitehtuurissa ja uudessa infrastruktuurissa, julkisten tilojen siistimisessä ja koristelussa sekä historian valikoivassa esittämisessä. Natsit palkkasivat kollektiivisen muistin sementoijaksi ja historian kertojaksi suosikkielokuvaohjaajansa Leni Riefenstahlin, joka vuonna 1935 ensi-iltansa saaneessa *Tahdon Riemuvoitossa* oli jo osoittanut kykynsä.

### Riefenstahlin *Olympia* – Poliitiikan estetisointia

Leni Riefenstahlin *Olympia* on ollut kiistelty elokuva siitä asti, kun se ilmestyi vuonna 1938. Elokuvan koostaminen ja editointi oli monivaiheinen prosessi, joka kesti puolitoista vuotta. Elokuvaa on pidetty sekä ainutkertaisena taide-elokuvana innovatiivisine kuvakulmineen että natsien propagandan huipputuotoksena. Riefenstahl (1902–2003) ei pitänyt tunnetuinta ohjaustyötään poliittisena tai ideologisena, eikä myöskään itseään niinkään ohjaajana vaan pikemminkin suuren sinfonian säveltäjänä, jolle keskeisintä on kuvan ja äänen muodostama rytminen kokonaisuus.

Riefenstahlilla oli Berliinin olympiastadionilla käytössään useita kameroita, joita liikuteltiin maahan kaivetuissa käytävissä ja kentälle pystytetyissä torneissa. Näin saatiin runsaasti ala- ja yläviistosta kuvattuja otoksia, jotka hidastettuina estetisoivat urheilijoiden atleettisia vartaloita ja ruumiiden liikkeitä. Taivaalle laskettiin puolestaan minikameroilla varustettuja kuumailmapalloja, jotka automaattisesti räpsivät panoraamakuvia (ks. myös Large 2007, 300).<sup>3</sup> Nykyisen tv-urheilutuotannon tavoin Riefenstahlin tavoitteena oli tuottaa sellainen televisuaalinen kokemus, jota ei voi tavoittaa itse tapahtumapaikalla (ks. Kolamo 2018).

Elokuvan esteettistä ilmaisuvoimaa, joka kohdistuu monelta osin myös ei-saksalaisiin urheilijoihin, on toisinaan pidetty ikään kuin todisteena sille, etteivät Berliinin olympialaiset olleet korostetusti propagandistinen poliittinen

3 Taivaalla ajelehtivat ”kuvauspallot” karkasivat ilmavirtausten mukana usein omille teilleen. Jotta järjestäjät saivat kamerat kuvineen takaisin, niiden palautuspaikat ilmoitettiin sanomalehdissä (Mandell 1971, 259).



tapahtuma. Ei-saksalaisia tähtiurheilijoita, joita kuvataan *Olympian* lähikuvissa myönteiseen sävyyn, ovat ennen muuta neljä kultamitalia voittanut Jesse Owens ja japanilainen maratonin ykkönen Son Kitei (ks. esim. Guttman 2006, 74–75).

Toisaalta *Olympiassa* ei esiinny yhtään kuvaa saksalaisista lapsista, jotka kärttivät nimikirjoitusta Owensilta. Ei voi olla myöskään havaitsematta, että hidastuskuviin on valikoitunut useimmiten saksalaisia urheilijoita. Saksa voitti kisojen mitalitilaston, ja isäntämaan urheilijoiden voittoja alleviivataan korostetusti otoksilla riemuitsevistä natsijohtajista ja muista fanaattisista katsojista. Saksalaisia kuvataan silloinkin, kun he eivät päässeet mitaleille. Tällainen on kohta Erich Borghmeyerin puolivälierävoitosta 100 metrin juoksussa. Japanilaiset, joiden valtiojohto teki Saksan kanssa antikommunistisen sopimuksen marraskuussa 1936 (*Olympian* ensi-ilta oli huhtikuussa 1938), saavat Riefenstahlin elokuvassa niin ikään runsaasti tilaa.

Riefenstahlin dramaturgiseen formaattiin kuului, että hän kuvasi voittajia – ja usein myös palkintoseremonioita sekä mitalikolmikkoa edustavien maiden lippuja – loppukilpailun päätyttyä. Näin ei kuitenkaan tapahdu tummaihoisen 800 metrin voittajan yhdysvaltalaisen John Woodruffin kohdalla. Ehkäpä estetiikkatietoisien Riefestahlin mielestä isokokoinen ja omintakeisella loikkivalla tyylillä edennyt Woodruff ei ollut riittävän kuvauksellinen kohde.

Lisäksi Son Kitein taistelu uupumusta vastaan on dramatisoitu niin, että kuva ja musiikki eivät sovi yhteen. Kuvien perusteella Kitein juoksurytmi ja askellus hidastuvat, jota otokset asfalttiin iskeytyvistä jaloista viestivät. Mutta mahtipontinen musiikki ei istu kuvissa esiintyvään kehon ”murenemiseen”. Päinvastoin, musiikkia voi tulkita niin, että Kitein henkinen vahvuus tai tarkemmin sanoen tahto on yliveräinen: tahdonvoima asettuu kehon yläpuolelle ja voittaa sen. Elokuvan musiikkiraidasta vastaa Riefenstahlin hovisäveltäjä Herbert Windt. Tahdon voiman korostaminen kuului natsi-ideologiaan. Voi spekuloida, että Kitein henkisen vahvuuden elokuvallinen dramatisointi heijasti Japanin ja Saksan vahvistunutta liittolaisuutta *Olympian* editointivaiheessa. Juuri tällaisen kehon estetisoinnin voi tulkita poliittiseksi – etenkin jos nämä kuvat yhdistää sotilasunivormupukuisiin valtion johtajiin ja toimitsijoihin sekä avausseremonian ja palkintojenjakojen symboliikkaan natsitervehdyksineen (ks. politiikan estetisoinnista Benjamin 1989).

Vielä maratonkuvia vaikuttavampi dramaturginen – ja kehon poliittinen – kokonaisuus on elokuvan alkukohta. Kamera vaeltaa Kreikassa olympialaisten synnyinsijoilla ja Akropolis-kukkulalla kuvaten antiikinaikaisia patsaita, pylväitä ja temppeleiden raunioita. Suorituksensa jähmettynyt lihaksikas kiekonheittäjäveistos muuttuu vähitellen (leikkaustrikin avulla) eläväksi ja toimintaan kykeneväksi urheilijaruumiiksi. Kuvissa lihaksi muuntunutta klassista antiikin ruumisihannetta edustaa raamikas, kapeaan alusasuun pukeutunut saksalainen kymmenottelija Erwin Huber, jonka ruumiin voimaa ja kauneutta korostetaan hidastuskuvien avulla (Kuva 5). Seuraavaksi kuvissa esiintyy naisvoimistelijoita, jotka ulkoilmassa rinnat paljaana suorittavat symmetrisiä liikesarjoja. Pian voimistelijoiden vartaloiden päälle kuviin ilmestyy liekkejä, ja kamera siirtyy Kreikkaan olympiatulen sytytyspaikalle.

Alkukohtauksen päätteeksi kuvataan olympiatulen matkaa Kreikasta läpi Euroopan, joka päättyy Berliinin täyteen ahdetulle olympiastadionille. Fanfaarit ja olympiakello soivat taustalla. Elokuvan alku viestii, että täydellistynyt urheilijan ruumis kantaa antiikin kulttuurista perintöä. Antiikki ja sen saavutukset ovat heränneet uuteen kukoistukseen kansallissosialistisessa Saksassa ja Berliinin olympialaisissa.



Kuva 5. Erwin Huber natsien vastineena antiikinaikaiselle urheilijalle ja ihannekeholle. Lähde: Kuvakaappaus elokuvasta *Olympia* (1938).

*Olympian* poliittis-esteettisestä arkaluontoisuudesta kertoo se, että elokuvasta tehtiin useita erilaisia versioita. Largen (2007, 304) mukaan saksalaisille leikatussa versiossa korostui ”kansojen ja rotujen välinen suuri kamppailu maailman ylivallasta”. Sadan metrin juoksu nimettiin selostuksessa ”mustan ja valkoisen rodun vahvimpien edustajien väliseksi mittelöksi”. Kun suomalaiskolmikko eteni maratonilla yhtä matkaa rinnakkain, kaikui natsislogan: ”kolme juoksijaa, yksi maa, yksi tahto”. Myös Hitler valikoitui useammin kuviin kuin muissa versioissa. Natsien elokuvakriitikko Frank Maraun julisti, että kyse on ”elokuvasta, joka on toteutettu kansallissosialistisen valtakunnan ideologisten periaatteiden mukaan”. Goebbels puolestaan väitti, että *Olympia* on todistusvoimainen näyte ”Saksan kyvykkyydestä ja kansamme suuruudesta koko maailman silmien edessä” (emt., 310).

Ei ollut sattumaa, että *Olympian* ensi-iltaa vietettiin elokuvateatteri Ufa-Palast am Zoossa Hitlerin 49-vuotissyntymäpäivänä eli huhtikuun 20. päivänä vuonna 1938. Ensi-iltanaan *Olympia* sai natsien keskuudessa haltioituneen vastaanoton. Elokuva pyöri Saksassa pitkään täysille katsomoille, voitti lukuisia palkintoja (muun muassa Venetsian elokuvajuhlien Kultaisen leijonan) sekä kiersi Eurooppaa erilaisina enemmän tai vähemmän sensuroituina versioina.

Elokuvan myönteisestä vastaanotosta innostuneena Riefenstahl teki markkinointimatkan myös Yhdysvaltoihin. Siellä elokuvan esittämistä kuitenkin vastustettiin. Useat juutalaiset kansalaisjärjestöt esittivät elokuvastudioiden johtajille ja elokuvateattereiden levityksestä vastaaville henkilöille tiukkasanaisen pyynnön, jonka mukaan elokuvan esittäminen tulisi kieltää Yhdysvalloissa. Natsien elokuvan katsottiin olevan hyökkäys amerikkalaista demokratiaa vastaan. Toiveikkaana Yhdysvaltoihin saapunut Riefenstahl joutuikin palaa-

maan kotimaahansa pettyneenä, sillä yksikään teatteri ei suostunut ottamaan palkittua dokumenttia ohjelmistoonsa. Yhdysvalloissa Riefenstahlin ainoa ”tosifani” oli natsuja sympatisoinut KOK:n jäsen ja tuleva puheenjohtaja Avery Brundage, joka järjesti harvoille ja valituille juhluvieraille erikoisnäytöksen sekä kotikaupungissaan Chicagossa että Hollywoodissa.

Kaiken kaikkiaan *Olympian* valmistumisen taustaehtona oli valtion poikkeuksellisen vahva taloudellinen tuki. Elokuva tehtiin 80 hengen työryhmän voimin. Ryhmä asui pitkään yhdessä ja suunnitteli kuvauksia etukäteen. Käsikirjoituksessa tuli ottaa huomioon KOK:n vaatimukset siitä, etteivät kuvaukset saa häiritä kilpailijoita. Esimerkiksi uintilajien vedenalaiskuvauksia erikoislinssineen harjoiteltiin puoli vuotta. (Mandell 1971, 259–260.)

Riefenstahlin pyrkimyksenä oli ikuistaa täydellisiä kohtauksia, joissa urheilijoiden kehollinen kauneus ja liikkeen esteettisyys pääsisivät kukoistamaan. Nykyaikaisesta mediakalustosta huolimatta tämä tavoite ei aina kuitenkaan onnistunut, sillä ajoittain pilvinen ja sateinen sää häiritsivät kuvauksia. Siksi Riefenstahl halusi uusintaotoksia. Seiväshypyn ratkaisukierros ”näyteltiin” uudelleen Riefenstahlin kameroille varsinaisen kisapäivän jälkeen. Samoin joutuivat tekemään uimarit ja voimistelijat sekä kymmenottelijat 1500 metrin juoksun osalta. Maratonjuoksun klassiset otokset jaloista, jotka tömähtelevät asfalttiin, kuvattiin harjoituslenkeillä ripustamalla erikoiskameroita juoksijoiden kaulaan (Large 2007, 300–301).

Olympiastadionilla oli valtava meteli yleisön kannustaessa suosikkejaan. Hitlerin lyhyt 15 sanan mittainen lause, jonka aikana hän julistaa kisat avatuiksi, on ainoa hetki jolloin voi kuulla synkronoidun äänen. Elokuvan äänimaisema on siis jälkikäteen rakennettu. Riefenstahl muun muassa kokosi yhteen Berliinissä asuvia yhdysvaltalaisia ja japanilaisia opiskelijoita ja pyysi heitä esittämään tyypillisiä kannustushuutojaan. Näitä nauhoituksia on upotettu etenkin elokuvan yleisurheilutapahtumia koskevaan äänimaisemaan. Elokuvan kasaan kursiminen oli valtavan työn takana: filminauhaa oli noin 400 000 metriä ja Riefenstahl avustajineen puursi leikkaushuoneessa sen parissa yli puolitoista vuotta.

### **Totalitaristisen natsivaltion propagandan kokonaisvaltaisuus ja perintö**

Propagandan kulta-aikaa elettiin 1930-luvulla. Toisin kuin nykyisin, propaganda-käsitteeseen ei vielä tuolloin liitetty sen nykyisiä negatiivisia merkityksiä, vaan esimerkiksi Suomessa termiä käytettiin pitkälti synonyymisesti ”viestinnän” kanssa. Yleisesti ajateltiin, että myös demokraattisissa yhteiskunnissa poliitikot, journalistit, mainostajat ja PR-henkilöt toimivat propagandan piirissä. Propagandan käsitettä alettiin kuitenkin hyljeksiä toisen maailmansodan ja natsi-Saksan luhistumisen jälkeen. Toisaalta niin kylmän sodan aikaisen psykologisen sodankäynnin kuin nykyisten vale uutisten (*fake news*) ja trollitehtaiden aikana voi ajatella, että propaganda ei ole kadonnut mihinkään vaan pikemminkin päinvastoin: organisoitu suostutteleva ja valheellinen viestintä eli propaganda (ks. Luostarinen 1998, 26) on saanut sekä entistä suoraviivaisempia että hienovaraisempia muotoja.

Huomionarvoista natsien propagandassa Berliinin olympialaisissa oli sen kokonaisvaltaisuus ja yksityiskohtainen suunnitelmallisuus – se oli tarkoin ja harkitusti käsikirjoitettu. Monumentaaliset kisapaikat ja muu symboliikka, tapahtumatilojen siistiminen ja estetisoiminen, ihmisten aktiivinen osallistuminen sekä mediateknologioiden käyttäminen toimivat keinoina tuottaa

haluttuja kokemuksia. Propagandaministeriö valvoi tarkasti etenkin sitä, miten saksalaiset toimittajat kisoista raportoivat. Yhteisöllisen muistin sementoijaksi natsit palkkasivat Leni Riefenstahlin, jonka ohjaama *Olympia* on visuaalis-esteettisesti poikkeuksellisen näyttävä kokonaisuus.

Kuten johdannossa tuli esille, ihmisten kokemusten muokkaaminen suuntautui *yhdistetyn propagandan* mukaisesti samanaikaisesti sekä natsivaltion sisä- että ulkopuolelle. Kisajärjestäjät halusivat tehdä juhlavieraisiin, ulkomaisiin toimittajiin ja kisaturisteihin vaikutuksen paitsi mahtipontisilla arkkitehtonisilla rakennelmilla ja myyteistä ammentavilla tarinoilla myös ennen muuta paikallisten ihmisten vieraanvaraisella käytöksellä. Saksalaisten käyttäytymisestä oli lumoutunut myös suomalaistoimittaja Vuokko Arni:

En kuitenkaan malta olla kertomatta, mikä minua eniten hämmästyttää kun järjestys ja tottelevaisuus, joka on aivan esimerkillinen. Ajatelkaa nyt, kun esimerkiksi eilen yleisöä kiellettiin polttamasta juhlaavalaistuksen aikana, koska se häiritsi valaistusefektejä, niin yleisö kiltisti oli polttamatta. Kun taas satatuhantinen ihmispaljous tungeksi sisään käytävillä, niin kuuluttaja stadionilta käsin ilmoitti, ettei ole tarpeen tungeksia. Yleisö pääsee varmasti nopeammin stadionille, jos asettuu jonoon eikä turhaan tungeksi sisäänkäytävien edustalla. Niin ja niin monta minuuttia kestää vielä ennen kuin kilpailut alkavat, on turhaa tungeksia. Niin kuvitelkaa, yleisö todella oma-aloitteisesti asettui jonoon ja tuli rauhallisesti sisään stadionille. (Yle Elävä Arkisto)

Jo ennen kisoja Saksan rautateiden matkatoimistot aloittivat ulkomailla mainoskampanjan, jonka mukaan Berliinin olympialaiset ovat vuoden 1936 paras lomakohde. Olympialaisten jälkeen laatulehtenä pidetty *The New York Times* oli varma siitä, että ”Hitler on yksi maailman suurimmista poliittisista johtajista, ellei suurin, ja saksalaiset ovat väärinymmärrettyä, vieraanvaraista ja läpeensä rauhanomaista kansaa” (Christensen 2016).

Kisajärjestäjät ”kouluttivat” puolestaan omia kansalaisiaan pitämään urheilullisesti lahjakkaita saksalaisia kansallissosialistisen valtion ruumiillistumina. Berliinin olympialaisia voi pitää yhtenä natsien valtakauden emotionaalista kohokohdista. Tuolloin jos koskaan todellistui natsien ajatus yhdestä kansasta, valtakunnasta ja johtajasta – *ein Volk, ein Reich, ein Führer*. Berliinin olympialaisten propagandistinen ”myyntipuhe” oli saksalaisten keskuudessa täydellinen menestys. Sisäinen propaganda oli niin onnistunut, että aina 1970-luvun alkuun saakka Saksassa esiintyi hyvin vähän kritiikkiä kisoja kohtaan (Krüger 2003, 27).

Toki kriittisiäkin ääniä esiintyi olympialaisten jälkeen – etenkin ulkomailla. Yksi arvostelijoista oli brittiläinen diplomaatti Sir Robert Vansittart, jonka mukaan aiemmat olympialaiset kehittivät kansainvälistä yhteisymmärrystä. Sen sijaan Berliinin olympialaiset olivat kaukana olympialiikkeen alkupe- räisistä ihanteista, sillä niitä kuvastivat yltiönationalismi ja kansalliskiihko. Vansittartin mukaan näköpiirissä on siirtymä kohti ”kilpailuhenkistä kansallismielistä mainostamista, jonka arvovallan merkkejä voi melkein kuulla urheilukentältä. Katsoja ei koe niinkään amatöörihengen vaan pikemminkin varovaisesti varjellun poliittisen mielenosoituksen läsnäoloa” (ks. Hart-Davis 1986, 233). Walter Benjaminin (1989) sanoin kyse oli politiikan estetisoinnista tavalla, jossa natsit manipuloivat laajoja kansanjoukkoja tarjoamalla heille ”mahdollisuuden ilmaista itseään” muuttamatta kuitenkaan poliittisia valta- asetelmia. Tätä mahtipontista estetiikkaa edusti paitsi Berliinin olympiastadion lähiympäristöineen ja Via Triumphalis myös monet yksityiskohdat, kuten hakaristein koristettu ilmalaiva Hindenburg, joka lipui Berliinin ja täyteen



ahdetun olympiastadionin yllä ja sai paikalliset ihmiset kokemaan vahvaa yhteisötunnetta Hitlerin Saksaa kohtaan.

Hannah Arendtin (1976, 466–468) mukaan totalitarismi riistää ihmiseltä kyvyn muodostaa mielipiteitä ja määrittellä itsensä erilliseksi muista yhteiskunnan jäsenistä ja valtion johdosta. Siegfried Kracauer (1987, 295) puhuu suurin piirtein samasta asiasta kirjoittaessaan ”mielten sterilisoinnista” natsien yhteiskuntajärjestelmän takeena. Tällainen autonomiansa menettänyt yksilö (ks. Adorno 1984) on parasta mahdollista propagandan rekvisiittaa valtiolle, jonka yhteiskuntaelämän mobilisoinnin ytimessä ovat militaristisen tarkasti organisoidut ja laajasti medioidut paraatit, kulkueet, festivaalit ja urheilutapahtumat. Ihmisten ja heidän tunteidensa mukaan tempaamisessa tärkeää on lisäksi puolijumalan asemaan kohotettu (mies)johtaja, joka osallistuu näihin valtion järjestämiin tilaisuuksiin vähintäänkin näyttäytymällä kunnia-aitiossa.

Natsien kokonaisvaltainen ja etukäteen käsikirjoitettu propaganda perustui paljolti siihen, että he näkivät urheilijoiden sijaan propagandanäytöksensä ”tähdeksi” megatapahtuman kokonaisuutena, jota myös *Olympia* alleviivaa (Kärki 2011). Niin elokuva, radio kuin televisiokin – eli Benjaminin (1989) sanoin massamittaiseen uusintamiseen kehitetyt mediateknologiat – valjastettiin menneisyyden kulttien ja rituaalien voimistamiseen, ei kriittisen ajattelun kehittämiseen (ks. Seppä 2007, 21–22). Berliinin olympialaisissa totalitaristinen ”uusi Saksa” pyrki rakentamaan mielikuvia ”loistavasta tulevaisuudesta”, vaikka natsien retoriikka itse asiassa ammensi menneisyyden palvonnasta: se perustui ”antiikkisten mielikuvien” pyhittämiseen. Samalla ajassa taaksepäin katsova estetisoiva kuvasto kätki poliittis-ideologisen luonteensa ja sitä pystyessä pitävän – totalitaristisen valtion tärkeimmän tunnusmerkin – terroristikoneiston (ks. Arendt 1976).

On selvää, että Berliinin olympialaiset vahvistivat natsien valta-asemaa. Samalla tuotteen omistaja KOK tuli välittäneeksi kansainväliselle urheiluyhteisölle ja erityisesti diktatuurivaltioille implisiittisen viestin: kun olympialaiset on järjestetty natsihallinnon alaisuudessa, kisat on mahdollista järjestää riippumatta siitä, millaista politiikkaa valtaapitävät hakijamaassa toteuttavat, millaisia sotilaallisia laajentumispyrkimyksiä heillä on tai miten ihmisoikeuksia kyseisessä valtiossa poljetaan. Natsi-Saksan julmuudet toki paljastuivat koko karmeudessaan vasta myöhempinä vuosina. Tästä tendenssistä, jossa urheilun megatapahtumien kisaisännäksi valitaan epädemokraattisia ja korruptoituneita valtioita, on viimeaikaisina esimerkkeinä mieliimme ikuistuneet mediavälitteiset tunnekuvat vuoden 2008 Pekingin ja vuoden 2014 Sotšin olympialaisista.

## Lähteet

Adorno, Theodor W. (1984) Yhteenveto kulttuuriteollisuudesta. *Tiedotustutkimus* vol. 7:3, 21–28.

Arendt, Hannah (1976) *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Benjamin, Walter (1989) *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Suom. Sironen, Raija. Toim. Koski, Markku, Rahkonen, Keijo & Sironen, Esa. Jyväskylä & Helsinki: Kansan sivistystyön liitto & Tutkijaliitto.

Christensen, Else (2016) Berliinin olympialaiset: Natsi-Saksa oli propagandan olympiavoittaja. *Historia* 19.8.2016. Saatavilla: <<https://historianet.fi/kulttuuri/berliinin-olympialaiset-natsi-saksa-oli-propagandan-olympiavoittaja>>. (linkki tarkistettu 1.12.2018)

Goldblatt, David (2016) *The Games. A Global History of the Olympics*. London: MacMillan.

Gordon, Robert S. C. & London, John (2006) Italy 1934: Football and fascism. Teoksessa Tomlinson, Alan & Young, Christopher (toim.) *National identity and global sports events. Culture, politics, and spectacle in the Olympics and the football World Cup*. New York: State University of New York Press, 41–64.

Guttmann, Allen (2006) Berlin 1936: The most controversial Olympics. Teoksessa Tomlinson, Alan & Young, Christopher (toim.) *National identity and global sports events: culture, politics and spectacle in the Olympics and the football World Cups*. New York: State University of New York Press, 65–82.

Hart-Davis, Duff (1986) *Hitler's Games. The 1936 Olympics*. New York: Harper & Row.

Hobsbawm, Eric (1983) Mass-producing traditions: Europe, 1870–1914. Teoksessa Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (toim.) *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 263–307.

Jokisalo, Jouko (1995) *Kansallissosialismin ideologia*. Snellman-instituutin A-sarja 17. Kuopio: Kuopion kaupungin painatuskeskus.

Kolamo, Sami (2018) *Mediaurheilu – Tunnetalouden dynamo*. Tampere: Vastapaino.

Kracauer, Siegfried (1987) *Caligarista Hitleriin. Saksalaisen elokuvan psykologinen historia*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Kracauer, Siegfried (2005) *The Mass Ornament – Weimar Essays*. Harvard University Press: Cambridge.

Krüger, Arnd (2003) Germany: The propaganda machine. Teoksessa Krüger, Arnd & Murray, William (toim.) *The Nazi Olympics. Sport, politics and appeasement in the 1930s*. Chicago: University of Illinois Press, 17–43.

Kärki, Kimi (2011) Mediaspektaakkeli tähteysilmionä. Mahtipontisuuden estetiikka olympialaisten avajaisissa Berliinissä 1936 ja Torinossa 2006. *Kulttuurintutkimus* vol. 28:3, 43–56.

Large, David Clay (2007) *Nazi Games: The Olympics of 1936*. New York: W.W. Norton.

Luostarinen, Heikki (1998) Mistä propaganda tuli ja mihin se meni. *Tiedotustutkimus* vol. 21:3, 24–35.

Mandell, Richard D. (1971) *The Nazi Olympics*. Lontoo: Souvenir Press.

Meyer-Künzel, Monika (2005) Berlin 1936. Teoksessa Gold, John R. & Gold, Margaret M. (toim.) *Cities of culture. Staging international festivals and the urban agenda, 1851–2000*. Aldershot: Ashgate, 165–182.

Murray, William (1992) France, Coubertin and the Nazi Olympics: Response. *Olympika: The International Journal of Olympic Studies* 1, 46–49.

Murray, William (2003) Introduction. Teoksessa Krüger, Arnd & Murray, William (toim.) *The Nazi Olympics. Sport, politics and appeasement in the 1930s*. Chicago: University of Illinois Press, 1–16.

Rennen, Ward (2007) *City events. Place selling in a media age*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Riefenstahl, Leni (1938) *Olympia*.

Schaap, Jeremy (2014) *Triumph: Jesse Owens and Hitler's Olympics*. London: Head of Zeus.

Smith, Andrew (2015) *Events in the City: Using Public Spaces as Event Venues*. New York: Routledge.

Seppä, Anita (2007) Kulttuurin kuvallistuminen. Teknologisoitumisen seuraus vai teoreettinen ylilyönti? Teoksessa Rossi, Leena-Maija & Seppä, Anita (toim.) *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus, 14–35.

Urry, John (1990) *The tourist gaze: Leisure and travel in contemporary societies*. London: Sage.

Yle Elävä Arkisto. Näköradiota esitellään Berliinissä. Saatavilla: <<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/nakoradiota-esitellaan-berliinissa>>. (linkki tarkastettu 1.12.2018).

Mia Öhman

# PEILI-ELOKUVAN VASTAANOTTO SUOMESSA: Andrei Tarkovski neuvostoelokuvan keulakuvana

*Neuvostoliittolaisen Andrei Tarkovskin (1932–1986) vuonna 1974 valmistunut elokuva Peili (Zerkalo) nähtiin Suomessa ensimmäistä kertaa julkisesti Helsingissä, elokuvateatteri Capitolissa huhtikuussa 1978. Artikkelissa tarkastellaan Tarkovskin aikaisemman tuotannon ja Peilin vastaanottoa Suomessa lehtikirjoittelun ja aikalaiskokijoiden kommenttien perusteella ja käsitellään sitä, miten kotimaassaan sosialistisen realismin määritelmien ulkopuolelle asettunut ohjaaja edusti länsimaissa neuvostoelokuva.*

## Johdanto

Sovexportfilm oli neuvostoelokuvan levitysmonopoli, osa valtiojohtoista elokuvan keskustuotanto- ja levityssysteemiä. Suomessa Sovexportfilmillä oli hallussaan elokuvavuokraamo Kosmos-Filmi ja elokuvateattereita, näistä pisimpään ja tärkeimpänä Helsingin keskustan Capitol. Vuodesta 1970 eteenpäin Kosmos-Filmissä sukkuloi Helsingin, Moskovan ja tarvittaessa muidenkin kaupunkien välillä Jussi Kohonen (1929–2018), joka oli ehtinyt luoda hyödyllisiä kansainvälisiä kontakteja jo pari vuosikymmentä. Maailmalla näkemistään elokuvista hän toi Suomeen yleensä ne, joista itse piti. *Peili*-elokuvasta Kohonen ei pitänyt:

[---] Sitähän ei esitetty kuin parissa teatterissa Neuvostoliitossa. Elokuvateatterin johtajat Moskovassa sanoivat minulle, että ei sellaista elokuvaa voi esittää, se on niin huono. Mikään muu maa kuin Neuvostoliitto ei olisi antanut tehdä sellaista. [---] (Öhman 2015, 77.)

Käsikirjoittaja ja ohjaaja Andrei Kontšalovski pyysi kuitenkin Kohosta tuomaan *Peilin* Suomeen.<sup>1</sup> Kohonen muisti näyttäneensä elokuvan Neuvostoliiton lähetystössä vielä ilman tekstitystä, ja siellä yksi katsojista ihmetteli, mistä hän olikin löytänyt tuon kauhean elokuvan, jota ei missään tapauksessa pitäisi esittää Suomessa. (Kohonen 2016.) *Peili* päästettiin Neuvostoliitossa

Mia Öhman, FM, Venäjän kieli ja kirjallisuus / elokuva- ja televisiotutkimus, Helsingin yliopisto



1 Jussi Kohosen lähipiiriin kuului vuosikymmeniä lastenkirjailija Sergei Mihalkov (1913–2009), Neuvostoliiton kirjailijaliiton puheenjohtaja vuodesta 1970, kolminkertainen kansallishymnin sanoittaja ja tärkeä kulttuuripoliittinen toimija jo Stalinin aikana. Myös hänen poikansa, elokuvaohjaajat Andrei Mihalkov-Kontšalovski ja Nikita Mihalkov vierailivat Suomessa usein.

vain rajoitettuun levitykseen ja sen osallistuminen kansainvälisille festivaaleille estettiin. Elokuvan länsimainen ensi-ilta oli lopulta tammikuussa 1978 Pariisissa. Suomessa *Peili* nähtiin julkisesti kolme kuukautta myöhemmin.

Tässä artikkelissa tarkastelen *Peilin* Suomen-vastaanoton kautta levityskoneisto Sovexportfilmin toimia elokuvan tuomiseksi länteen ja väitettyä Suomen erikoisasemaa neuvostoelokuvan näyteikkunana. Vastaanotolla tarkoitetaan lehdistön ja yleisön suhtautumista Tarkovskin elokuvaan ja neuvostoelokuvaan yleensä. Artikkelin tavoitteena on selvittää, mikä *Peili*-elokuvassa aiheutti ristiriitaisen vastaanoton kotimaassa, miksi sen matka länteen kesti neljä vuotta ja mikä oli suomalaisen lehdistön rooli. Aloitan esittelemällä *Peilin* tarinaa ja selittämällä, miksi elokuvan tie nousi pystyyn. Jatkan kertomalla Sovexportfilmin toimista Suomessa toisen maailmansodan jälkeen ja esittelemällä Tarkovskin aikaisemman *Andrei Rubljov* -elokuvan levityshistoriaa, johon *Peilin* matka ulkomaille vertautuu. Käyn läpi *Peiliä* koskevaa ennakkokirjoittelua lähinnä suomalaisissa lehdissä ja lopulta elokuvan arvioita ensi-iltakerroksella huhtikuusta 1978 lähtien. Artikkelin lähtökohta on vuonna 2016 valmistunut venäjänkielinen pro graduni, jossa käyn läpi *Peili*-elokuvan historiaa ja vastaanottoa sen kotimaassa ja Suomessa. Materiaalina on aikaisemman tutkimuksen ja siihen liittyvän aineiston lisäksi Sovexportfilmin Suomea koskevia alkuperäisdokumentteja, joihin olen tutustunut Venäjän valtion kirjallisuuden ja taiteen arkistossa (RGALI), Sovexportfilmin Ranskan-edustajan muistelma ja Suomessa toimineen Sovexportfilmin myyntikonttorin ja vuokraamon Kosmos-Filmin pitkäaikaisen työntekijän Jussi Kohosen kanssa käymäni keskustelut.

### ***Peilin* unenomainen tarina ja Jermašin havahtuminen**

*Peili* alkaa kuvalla, jossa poika avaa television. Valkotakkinen lääkärinainen saa änkyttävän nuoren miehen puhumaan selkeästi. Alkutekstit nähdään mustalla pohjalla valkoisin kirjaimin, taustalla soi Bachin *Das alte Jahr vergangen ist*. Nainen istuu maalaismaisemassa aidalla selin kameraan. Mies tulee puhumaan hänen kanssaan, kysyy tietä. Riippumatossa nukkuu kaksi pientä lasta. Selviää, että mies on lääkäri. Hän ei usko, että nainen on naimisissa, koska tällä ei ole sormusta. Kun mies lähtee, tuulenpuuska käy maiseman läpi.

Nainen menee taloon. Miesääni lukee runoa rakkaudesta. Lapset syövät ja sirottelevat sokeria kissan päälle, nainen selailee kirjaa, itkee. Ulkona on tulipalo. Kamera liikkuu kuin muukalaisen silmä, havaitsee pöydältä putoavan lampun, siirtyy peilin kautta kohti tulta. Puhelin soi, ollaan äkkiä kaupunkiasunnossa. Seinällä näkyy *Andrei Rubljov* -juliste. Mies, jota ei näy, keskustelee äitinsä kanssa puhelimesta. Liza on kuollut. Nähdään juokseva nainen, kuuluaan raitiovaunun ääniä ja kuulutus ”Serpuhovon pysäkki”. Nainen kiirehtii sateessa vanhaan rakennukseen, kävelee käytäviä. Nähdään painokoneita ja kirjapainon väkeä. Kaikki alkavat hermostua. Seinällä on Stalinin kuva. Pelko mahdollisesta painovirheestä purkautuu helpotuksen itkuna. Liza arvostelee äitiä, tämä toimii hänen nähdäkseen elämässään väärin ja tekee lapsistaan onnettomia. Äiti juoksee suihkuun, mutta vettä ei tule.

Elokuva jatkuu samalla unenomaisella logiikalla, nähdään historiallisia uutiskatsauksia, kaupunkiasunnon olohuoneessa juttelevia espanjalaisia ja vanhoja naisia, joiden läsnäoloa ei selitetä. Pieni poika herää keskellä kesäyötä, juoksee metsän laitaa ja yrittää avata ovea. Vanha nainen on Tarkovskin oma äiti Maria. Tarkovskin isä Arseni on myös mukana: hän on se ääni, joka lukee





Asafjev, ihmiskunnan toivo. Lähde: kuvakaappaus elokuvasta *Peili*.

runoja. Ääniraidalla soivat Bachin lisäksi Pergolesi ja Purcell, tuuli, metsä ja lukemattomat muut tehosteet.

Elokuvan huippukohta on vanhemman Pieter Brueghelin talvimaisemassa tapahtuva jakso, jossa 1940-luvun koululaiset harjoittelevat sotaveteraanin johdolla ampumista. Veteraanin ehdoton valmius uhrata itsensä, siihen yhdistetty harvinainen kuvamateriaali toisen maailmansodan ajalta ja Arseni Tarkovskin runo sukupolvien ketjusta kohottaa Leningradin piirityksestä pelastuneen orvon Asafjev-pojan ihmiskunnan toivon symboliksi. *Peili* on moniulotteinen syvälinen taideteos – se on tekijänsä rippi ja samalla kiitos ja ylistys rakkaudelle ja ihmisyydelle.

Kun Goskinon johtaja Filipp Jermaš näki ohjaajan mielestä valmiin elokuvan kesällä 1974, hän tajusi, ettei sen matka valkokankaalle ole yksinkertainen. Neuvostoelokuvan kirkkain tähti ei edustanut neuvostoelokuvaa. Samaan aikaan kun Jermaš aloitti virassaan loppuvuodesta 1972, *Pravdan* etusivulla julkaistiin uusimmat ohjeet ideologisesti tärkeän kansallisen elokuvan kehittämiseksi. Elokuvan tehtävä oli kasvattaa massoista suoraselkäisiä neuvostokansalaisia. Jermaš antoi tuotantoluvan Tarkovskin uusimmalle elokuvalle, josta piti tulla isänmaallinen taiteilijan kasvutarina. Ohjaajan siihenastiset työt olivat herättäneet kiivasta keskustelua, mutta häntä arvostettiin ja hänen maineensa ulkomailla oli neuvostoelokuvan kannalta hyvä asia. Kun Mosfilmin taiteelliselle neuvostolle näytettiin kuvattua materiaalia, joka ei vielä ollut saanut lopullista järjestystään leikkauspöydässä, se ihastutti, mutta nosti myös voimakasta vastustusta. (Ks. Öhman 2016.) Cannesin elokuvajuhlien edustaja Maurice Bessy näki *Peilin* keskeneräisenä Moskovassa keväällä 1974 Tarkovskin vaimon Larisan salaa järjestämässä katselussa. Bessy ilmoitti Filipp Jermašille ottavansa elokuvan Cannesin kilpailuun. Tarkovski toivoi tätä kovastikin, koska uskoi omien työskentelymahdollisuuksiensa riippuvan länsimaisesta menestyksestä. *Peiliä* ei päästetty ulkomaille. Jermaš ilmoitti, ettei se ehdi valmiiksi, ja lupasi elokuvan Ranskaan seuraavana vuonna.

*Peiliä* ei kuitenkaan nähty myöskään vuoden 1975 festivaaleilla. (Surkova 2002, 208–211.) Tarkovskin ja tämän lähipiirin mielestä Jermašin toiminta oli tuomittavaa – hänhän selvästi vain yritti saada kaikki vihaamaan elokuvaa, estää sen levittämisen ja tehdä Tarkovskista työttömän. Sittemmin on todistettu, että näennäisen mielivaltaiset toimet pelastivat elokuvan – *Peili* ei joutunut hyllylle, sitä esitettiin Neuvostoliitossa ja se saatiin myös myytyä länteen. (Öhman 2016.)

### Sovexportfilm ja neuvostoelokuvan tuonti Suomeen

Toisen maailmansodan jälkeen Suomeen perustettiin Neuvostoliiton elokuvalevitysmonopolin toimipiste. Vuonna 1945 viraston nimi oli vielä Sojuzintorgkino, vuodesta 1946 eteenpäin se tunnettiin nimellä Sovexportfilm. (RGALI Sovexportfilm.) Rauhansopimuksen ehtojen mukaisesti saksalaiset omistukset luovutettiin liittoutuneiden valvontakomissiolle eli tässä tapauksessa Neuvostoliitolle, ja näin Kosmos-Filmi päätyi venäläisille.<sup>2</sup> Erityisen tärkeänä toiminnalle pidettiin elokuvateatteri Capitolia, joka sijaitsi paraatipaikalla Helsingin keskustassa. Sovexportfilm rakensi neuvostojohdon rahallisesti ja materiaalisesti tukemana koko Suomen kattavan elokuvien jakeluverkoston ja järjesti yhteistyössä Suomi–Neuvostoliitto-Seuran kanssa näytäntöjä sinnekin, missä ei ollut elokuvateattereita. Elokuvia esitettiin kerhoissa, kouluissa ja tapahtumissa. Tarkoituksena oli tutustuttaa suomalaiset korkeatasoiseen neuvostokulttuuriin ja luoda toimivat kulttuurisuhteet maiden välille. (RGALI Sovexportfilm; Öhman 2016, 77–78.)

Suomessa erityisen suosittuja olivat Stalinin kauden elokuvat, jotka edustivat kaikkein kiillotetuinta propagandaa: Grigori Aleksandrovin *Volga-Volga* (1938) ja *Kohtaus Elbellä (Vstretša na Elbe)*, 1949), Ivan Pyrjevin *Laulu Siperiasta (Skazanije o zemle Sibirskoi)*, 1947) ja *Kubanin kasakat (Kubanskije kazaki)*, 1949), Juli Raizmanin *Kultaisen tähden ritari (Kavaler Zolotoi Zvezdy)*, 1950) ja Mihail Tšiaurelin *Berliini kukistuu (Padenije Berlina)*, 1949) (Silius 1977, 8; Kinnunen 1998, 297–298). Lauri Piispa on todennut Stalinin elokuvapolitiikasta, että taiteilijat itse asiassa määrättiin tekemään kansan katsottavaksi hyviä, viihdyttäviä elokuvia; propagandasisältö oli itsestäänselvyys, ei se mihin ensisijaisesti pyrittiin (Piispa 2018, 30–31.)

Suomi oli varsin monipuolinen elokuvamaa 1960–1970-luvuilla. Teatteriohjelmistossa oli amerikkalaisten elokuvien lisäksi niin Länsi-Euroopan kuin sosialistimaiden elokuvaa. Aito Mäkinen toi Suomeen japanilaistakin tuotantoa, ja Jussi Kohonen teki maahantuojana jopa ennakko-ostoja. Godard, Antonioni ja Pasolini olivat hyvin edustettuna. Elokuvasta myös kirjoitettiin, ja oma sijansa kirjoittelussa oli neuvostoelokuvallakin, erityisesti vuonna 1968 perustetussa *Filmihullu*-lehdessä. Helsingissä elokuvaharrastajia suorastaan hemmoteltiin. Uuden sodanjälkeisen neuvostoelokuvan kirkkain tähti oli vuoden 1958 Cannesin elokuvajuhlien voittaja, Mihail Kalatozovin *Kurjet lentävät (Letjat žuravli)*, 1957), joka tuli Suomeen jo ennen kansainvälistä tunnustusta *Sampo*-yhteistuotantoelokuvan (1959) sopimuksen myötä; levitysoikeudet sai Suomi-Filmi (Öhman 2015, 73). Esityspaikkoja olivat Helsingissä Capitol ja Corona (Elonet), ja menestys jatkui maaseututeattereissakin (Seppälä 2000).<sup>3</sup> Tarkovskin ensimmäinen pitkä elokuva, 1962 valmistunut ja samana vuonna Venetsian elokuvajuhlilla kultaisella leijonalla palkittu *Ivanin lapsuus (Ivanovo detstvo)* nähtiin Capitolissa tuoreeltaan alkuvuodesta 1963 nimellä *Ei paluuta*. Elokuva oli valmistunut nopealla aikataululla keskeneräisen projektin pala-

2 Kosmos-Filmi oli Pietarista Suomeen vallankumouksen aikana paenneen Gustaf Molinin perustama elokuvatuotanto- ja levitysyhtiö. Molinin leski oli mennyt naimisiin saksalaisen kanssa, mikä ilmeisesti teki venäläisten mielestä hänen omistamistaan yhtiöistäkin saksalaisia. (Stewen 1999.)

3 *Kurjet lentävät* esitettiin televisiossa (TV1) 20.12.1964 ja 18.6.1966 (Elonet).

sista ja hämmästyttänyt elokuvaväen niin Neuvostoliitossa kuin lännessä, ja Tarkovski oli 1960-luvun alussa neuvostoelokuvan suuri lupaus. Esikoiselokuvan vastaanotto oli Suomessakin innostunutta (KAVI: Ivanovo detstvo). Kosmos-Filmi vuokrasi elokuvaa teattereihin ja elokuvakerhoille. Televisiossa *Ei paluuta* nähtiin ykköskanavalla 27.10.1966.

Neuvostoelokuvia tuotiin Suomeen vuosittain noin 40–50 (Malmi & Vilhunen 1977, 13),<sup>4</sup> mutta suurin osa jäi myymättä ja niitä esitettiin lähetystössä venäläisille työntekijöille (Kohonen 2015). Muuallakin kuin pääkaupungissa hyvin menestyneitä neuvostoelokuvia olivat myös Sergei Bondartšukin *Sota ja rauha* (*Voina i mir*, 1967), Mihail Rommin *Arkipäivän fasismi* (*Obyknovennyi fašizm*, 1965), Andrei Mihalkov-Kontšalovskin *Aateliskoti* (*Dvorjanskoje gnezdo*, 1969), *Vanja-eno* (*Djadja Vanja*, 1971) ja *Balladi rakastavaisista* (*Romans o vjubljonnyh*, 1974), Vasili Šukšin *Punainen heisipuu* (*Kalina krasnaja*, 1974) ja Tarkovskin *Andrei Rubljov* ja *Solaris*. (Silius 1977, 11.) Koko elokuvalevityksestä Suomessa neuvostoelokuvan osuus oli vain viisi prosenttia – suurin osa ohjelmistosta tuli Yhdysvalloista (Silius 1977, 9). Televisiossa esitettiin valikoituja neuvostoelokuvia ja vältettiin sellaisen länsimaisen tuotannon esittämistä, jossa pilkattiin Neuvostoliittoa tai sosialismia (Salokangas 1996, 322–331). Pitkiä neuvostoelokuvia näytettiin televisiossa pari kertaa kuukaudessa, satunnaisesti myös MTV:n puolella. Katsojamäärät olivat yleensä pieniä, mutta *Hiljaa virtaa Don* (*Tihi Don*, 1957) keräsi 20.11.1976 poikkeuksellisesti yli miljoona katsojaa, vaikka samaan aikaan ykköskanavalla näytettiin lauantai-illan viihdeohjelmaa. (Malmi & Vilhunen 1977, 14.)

Kosmos-Filmiä vuodesta 1974 johtanut Gennadi Kononenko kertoo *Projekti*-lehden haastattelussa pitävänsä elokuvakerhojen roolia merkittävänä neuvostoelokuvien levittämisen kannalta. Elokuvakerhojen suosituimmat filmit tulivat 1970-luvulla Neuvostoliitosta (Kinnunen 1998, 297–298; Silius 1977, 11). Osasy syy oli epäilemättä se, että vuodesta 1961 eteenpäin elokuvia sai Suomi–Neuvostoliitto-Seuran kautta lainaan ilmaiseksi (Kinnunen 1998, 297–298), eivätkä Kosmos-Filmin vuokrahinnatkaan päättä huimanneet (Öhman 2015, 75). Kononenkon mukaan Kosmos-Filmi tuo maahan kerhojen tarpeita silmälläpitäen kaitafilmejä sellaisista elokuvista, joista on jo olemassa 35 mm:n kopio.<sup>5</sup> Suomen tilannetta neuvostoelokuvan levittäjänä Kononenko pitää muihin maihin verrattuna hyvänä erityisesti oman teatterin ansiosta. Tulevasta ohjelmistosta hän mainitsee, että joukossa on ”erityisen mielenkiintoisia elokuvia”: Andrei Tarkovskin *Peili*, Larisa Šepitkon *Nousu* (*Voshoždenije*, 1976), Nikita Mihalkovin *Rakkauden orjat*<sup>6</sup> (*Raba ljubvi*, 1976) ja *Keskeneräinen sävelmä mekaaniselle pianolle* (*Neokontšennaja pjesa dlja mehanišeskogo pianino*, 1977) ja Gleb Panfilovin *Pyydän puheenvuoroa* (*Prošu slova*, 1976) ”sekä luonnollisesti juhla viikon kaikki elokuvat, jotka jäävät viikon jälkeen Kosmos Filmin levitykseen.” (Vilhunen & Malmi 1977, 13.)<sup>7</sup> Tukholmasta tultiin 1970-luvulla Helsinkiin katsomaan Tarkovskin elokuvia, koska Ruotsiin Sovexportfilmin jakelemat elokuvat päätyivät myöhemmin (Marschan 2018).

### Ennakkotapaus Andrei Rubljov

Tarkovski solahti 1960-luvun alussa uuden neuvostoelokuvan tekijäjoukkoon. Seuraava työ *Andrei Rubljov* (1966) oli aiheeltaan rohkea, ja sen tekeminen ajoittuu kauteen, jona henkinen ilmapiiri alkoi kylmetä ja elokuva yritettiin valjastaa jälleen tiukemmin palvelemaan neuvostokansan sivistämisessä ja maailmanvallankumouksen propaganda-aseena. Ahtaat neuvostonormit

4 1970-luvulla Neuvostoliitossa valmistui vuosittain 100–150 pitkä näytelmäelokuvaa (Golovskoy 1986, 138). Kosmos-Filmi esitti teattereissa vuosittain noin 15 ensi-iltaelokuvaa (Malmi & Vilhunen 1977, 13).

5 Kaudella 1975–76 suomalaisissa elokuvakerhoissa kaikkein eniten katselukertoja oli Georgi Šengelajan elokuvalla *Pirosmani* ja Tarkovskin *Solariksella*, molemmilla 26. (Silius 1977, 11.)

6 Oikea muoto on *Rakkauden orja*, elokuva perustuu näyttelijä Vera Holodnajan tarinaan.

7 Lehden välissä on Neuvostoelokuvan juhla viikko -esite täydellisine aikatauluineen. Esittelyteksti kertoo: ”Lokakuun Vallankumouksen 60-vuotisjuhlavuoden merkeissä järjestävät Kosmos Filmi Oy ja Suomen elokuvakerhojen liitto SEKL ry. valtakunnallisen Neuvostoelokuvan viikon loka-marraskuussa 1977. Elokuvaviikon suojelijana toimii tasavallan presidentti Urho Kekkonen. Viikko järjestetään Opetusministeriön ja Suomen elokuvasaatiön taloudellisen tuen turvin. Juhlaviikon paikallisista järjestelyistä vastaavat elokuvakerhot.” (Projekti 3/1977.)



ohittavat elokuvat olivat systeemille ongelma ja joutuivat tiukan tarkastelun kohteiksi. Levitysnäkökulmasta oli toivottavaa, että kalliilla rahalla tuotetut elokuvat saatiin esitettyä maksavalle yleisölle. Sovexportfilmin ulkomaiden edustustoissa työskentelivät Neuvostoliiton varsinaiset elokuva-asiantuntijat, jotka tosipaikan tullen rakastivat enemmän elokuvaa kuin ideologiaa ja osasivat käyttää tarjoutuneet tilaisuudet hyväksi. Laajakatseisia toimijoita löytyi myös puoluekoneistosta, mutta toiminnan eteneminen päätökseksi asti oli hankalaa. *Andrei Rubljovin* levityshistoria taustoittaa hyvin sitä, mitä tapahtui *Peili*-elokuvan yhteydessä, ja siksi käyn tapauksen läpi.

*Andrei Rubljov* valmistui vuonna 1966 nimellä *Strasti po Andreju* (suom. Andrein kärsimykset). Elokuva esitettiin tuoreeltaan Mosfilmissä ulkomaisille yhteistyökumppaneille ja elokuva-alan ammattilaisille, vaikkei sitä heille mukaan annettukaan (Teneišvili 2012, 144). Jussi Kohonen toi elokuvan Suomeen – toisen käsikirjoittajan Andrei Mihalkov-Kontšalovskin tuella (Öhman 2015, 77; Kohonen 2017).<sup>8</sup> Neuvostotasavaltoihin lähetettiin kopiot (*marshrutnije kopii*) jakeluun siinä vaiheessa kun elokuvan julkaiseminen näytti selvältä (Kosinova & Fomin 2016, 466–467). Tässä tapauksessa Suomi olisi nähty elokuvajakelun suhteen yhtenä tasavalloista – ei mitenkään vieras tapa ajatella asiaa neuvostonäkökulmasta. Vuodenvaihteessa 1966–67 nimettömästä sanomalehtikirjoituksesta (em.) lähti liikkeelle tapahtumaketju.<sup>9</sup> Kohoselle ilmoitettiin Moskovasta, että Tarkovskin elokuva pitää lähettää takaisin, koska siitä täytyy poistaa kohta, jossa lehmä poltetaan elävältä. Kohosen mukaan se oli ainoa kerta, kun elokuva pyydettiin lähettämään Moskovaan leikkaamista varten, ja kopio tuli takaisin ”joko 16 tai 60 metriä lyhyempänä”.<sup>10</sup> (Öhman 2015, 77.) Editointiprosessin jälkeenkään elokuvaa ei saanut esittää eikä sitä päästetty ulkomaisille elokuvajuhlille (Kosinova & Fomin 2016, 468–511). Alkuvuodesta 1969 *Andrei Rubljov* päätettiin vapauttaa juhlistamaan 50-vuotista neuvostoelokuvaa (Kosinova & Fomin 2016, 512). *Rubljov* myytiin paketissa muutaman muun elokuvan kanssa ranskalaiselle levittäjälle, joka sitten esitti sen Cannesin elokuvajuhlilla kilpailun ulkopuolella. Tapahtumaketju oli varsin monipolvinen ja sen osallistujat kuuluivat Neuvostoliiton ja Ranskan poliittiseen ja kulttuuriseen eliittiin (Kontšalovski 2015, 80; Teneišvili 2012, 150–158). Myöhemmin selvisi, että *Andrei Rubljov* sai myyntiluvan Neuvostoliiton kommunistisen puolueen keskuskomitean sihteerialta P. N. Demitševiltä, mutta puolueen pääideologi Mihail Suslov pysäytti elokuvan levittämisen. *Rubljov* pääsi siinä lyhyessä ikkunassa livah-

8 Kohonen oli tässä vaiheessa vielä Suomi-Filmin edustaja, mutta teki yhteistyötä Kosmos-Filmin kanssa.

9 *Vetšernjaja Moskva*

-lehdessä ilmestyi nimetön Tarkovskin elokuvan eläinräkkäyksestä tuomitseva kirjoitus 25.12.1966, ja tätä käytettiin välittömästi perusteena kieltää elokuvan levittäminen, kunnes tarvittavat poistot on tehty (Kosinova & Fomin 2016, 466–467).

10 Tarkovski piti tiukasti kiinni oikeuksistaan elokuvan ohjaajana ja on todennut haastattelussa (Ciment et. al. 1969): ”Kukaan muu kuin minä ei ole koskaan leikannut Andrei Rubljov -elokuvasta mitään pois.”



*Andrei Rubljov* -elokuva ylitti rajat. Lähde: kuvakaappaus elokuvasta *Andrei Rubljov*.



tamaan länteen, ja Cannesin jälkeen sitä esitettiin Pariisissa jo loppuvuodesta 1969, neuvostojohdon vastustuksesta huolimatta. (Teneišvili 2012, 158–162.)<sup>11</sup>

Neuvostoliitossa elokuva päästettiin lopulta levitykseen joulukuussa 1971. Martti Valkonen raportoi *Uuden Suomen* lukijoille, kuinka *Andrei Rubljovin* ensi-ilta on ollut ”shokki Moskovan elokuvayleisölle”, elokuva on tyyliältään täysin neuvostoelokuvasta poikkeava ja ”merkitsee miltei vallankumousta” (Valkonen 1972). Analyysiä jatkoi *Helsingin Sanomissa* Esa Adrian elokuvan tultua meillä ensi-iltaan: hän vertasi Tarkovskia neuvostoelokuvan siihen asti suurimpaan nimeen Sergei Eisensteiniin – tyyliältään täysin erilaiseen mutta yhtä lailla vallan mekanismeja paljastaneeseen tekijään (Adrian 1973). Eisensteinin *Iivana Julman* molemmat osat oli nähty Suomessakin niin teatterilevityksessä (1. osa 1945, 1. osa uusintaensi-ilta 1958, 2. osa 1959) kuin televisiossa (MTV1 1965; lähde Elonet).

Tarkovskin 1400-luvun ikonitaiteilijasta kertova elokuva pyöri lopulta maailman elokuvasaleissa samaan aikaan tieteiselokuva *Solariksen* kanssa. Näin Suomessakin: *Andrei Rubljovin* ensi-ilta oli Capitolissa joulukuussa 1972, ja *Solaris* nähtiin ensimmäisen kerran Helsingin juhlatuokilla elokuvassa 1973. Ilpo Rajala kirjoittaa tamperelaisessa *Kansan Lehdessä* 13.11.1973, että Pirkka-elokuvateatteriin saapuu ”Andrei Tarkovskin uusin ja vähintään yhtä paljon huomiota herättänyt elokuva kuin viikko sitten pois mennyt Andrei Rublev [...] esimerkillisesti ajoitettuna”, ja jatkaa: ”Ne, jotka näkivät Rublevin ja niiden joiden piti mennä sitä katsomaan, voivat nyt käydä ammentamassa osan Tarkovski-myytistä, joka ei aivan vähäinen olekaan.” (Rajala 1973.) *Solaris* keräsi runsaasti erittäin hyviä kritiikkejä, joissa sitä pidettiin syvällisenä, oivaltavana, estetisoivana, upeana tieteiselokuvana ja toisaalta ei lainkaan tieteiselokuvana (KAVI: Soljaris.) Hannu Massinen kirjoitti: ”Andrei Rublev ja *Solaris* ovat elokuvia, joiden jälkeen ei ole enää epäilystä Tarkovskin ohjaajataidon tasokkuudesta. Hän on maailman kärkiohjaaja tällä hetkellä.” (Massinen 1973.) *Solaris* ehdittiin esittää televisiossakin (21.01.1977, TV1) ennen kuin *Peili* lopulta saatiin ohjelmistoon. Kuten aikalauskokijat todistavat, ”Tarkovski tunnettiin Suomessa erityisenä taiteilijana varsin hyvin jo ennen *Peiliä*” (Varjola 2016), ja hän oli ”ainakin kriitikkopiireissä esikoiselokuvastaan viimeiseen saakka todella arvostettu tekijä” (Toiviainen 2016).

Tarkovskin maine tinkimättömänä taiteilijana ja taiteilijan osaa kuvaavana elokuvantekijänä alkoi *Andrei Rubljovista*. Tapahtumat *Peilin* ympärillä kymmenen vuotta myöhemmin toistivat samaa kuviota; vuonna 1974 elokuvaa ei Cannesin annettu, ei myöskään 1975. Vuoden 1976 Cannesin festivaaleille Neuvostoliitto ei osallistunut. Samoin kävi vuonna 1970 *Andrei Rubljovin* jälkeen. Vuonna 1977 *Peili* myytiin länsimaiseen levitykseen. (Chapron 2011.)<sup>12</sup>

## Huhuja Tarkovskin uudesta elokuvasta

*Peili* esitettiin elokuva-ammattilaisille Moskovan Dom kinossa ensimmäisen kerran joulukuussa 1974. Paikalla oli suomalainen elokuvaopiskelija Risto Mäenpää. *Filmihullussa* 8/1976 Mäenpää kirjoittaa: ”Kiinnostus oli niin valtava, että vaikka filmiä näytettiin yhtäaikaan kinoliiton talon kahdessa suuressa salissa, lippuja vaille jääneet elokuvatyöntekijät olivat rikkoo lasiset ulko-ovet paineellaan” (Mäenpää 1976, 6).<sup>13</sup> Uutisia *Peili*-elokuvasta julkaistiin Suomessa tuoreeltaan. 11.1.1975 *Länsi-Savo* kertoi kahden palstan pikku-uutisessa Tarkovskin uudesta elokuvasta, jota ohjaaja paraikaa valmistelee. Tekstissä mainitaan aikaisemmat elokuvat ja luonnehditaan, että Tarkovski tunnetaan

11 Birgit Beumers kysyi pyynnöstäni (loppuvuodesta 2018, ollessaan Suomessa) ranskalaiselta kontaktilta, mistä elokuvan *Andrei Rubljov* kopio tuli Ranskaan vuonna 1969. Vastaus oli, että se ei tullut Neuvostoliitosta.

12 Tarkovski kirjoittaa päiväkirjassaan 5.2.1977, että ranskalaiset ja länsisaksalaiset (Sergio Gambaroff, Pegasus-Film) maksoivat *Peiliä* 500 000 frangia – enemmän kuin mistään neuvostoelokuvasta oli koskaan maksettu (Tarkovski 1989, 172).

13 Maija Turovskajan kuvauksen mukaan oven lasi särkyi hänen vieressään (Turovskaja 1991). Tarkovskin sisaren miehen Aleksandr Gordonin (2007, 229) mukaan *Peiliä* järjestettiin useampi näytös, koska ensimmäiseen tulijoita olisi ollut kolminkertainen määrä; Tarkovskin äiti jouduttiin nostamaan ovelelle väkijoukon yli.

Suomessa parhaiten *Andrei Rubljovin* ja *Solariksen* ohjaajana: ”Molemmat elokuvat kiehtoivat niin arvoituksellisuudellaan kuin myös runollisella filosofisella tulkinnallaan.” *Peili*-elokuvasta kerrotaan, että ”tapahtumat eivät seuraa toisiaan aikajärjestyksessä, vaan noudattavat lapsen ajattelun logiikkaa” ja mainitaan sodanaikaisten lapsuuskokemusten lisäksi dokumenttimateriaalin käyttö ja ohjaajan isän Arseni Tarkovskin runot ”joita kuullaan runsaasti elokuvassa”. (Länsi-Savo 1975.) Muutamaa päivää myöhemmin *Etelä-Suomen Sanomissa* julkaistiin samasta uutisesta ohjaajan lyhyesti esittelevä osuus samalla otsikolla ”Uusi elokuva Tarkovskilta” (ESS 1975). Elokuvan saamasta yleisövastaanotosta Moskovassa ja mahdollisesta kohtalosta saatiin tietoa huhtikuun lopulla. *Aamulehti* kirjoitti 24.4.1975 Tarkovskista otsikolla ”Hän on kiistaton lahjakkuus – mutta...”. Kuvassa Tarkovski ohjaa *Solaris*-elokuvan tähteä Donatas Banionisia; näyttelijä katsoo minne ohjaajan sormi osoittaa. Kirjoittajaksi mainitaan Disa Håstad, Moskova. Håstad oli *Dagens Nyheter*-lehden Moskovon-kirjeenvaihtaja, ja ruotsalaislehdessä sama artikkeli ilmestyi muutamaa päivää aikaisemmin, 19.4.1975. *Aamulehden* versiossa Håstad kertoo, että Tarkovskin uusin elokuva *Peili* on tullut ensi-iltaan Moskovassa, mutta sitä ei esitetä isossa Oktjabr-teatterissa, vaan ilman mainoksia pienemmässä Taganka-kadun teatterissa, jonka edustalla kiemurtelevat pitkät jonot. Liikkeellä on huhuja, joiden mukaan elokuva olisi ollut vaikea saada ohjelmistoon, ja pian se oltaisiin taas poistamassa valkokankaalta. *Peili*-elokuvaa esitetään Håstadin mukaan korkean tahon toimesta nimenomaan siksi, ettei siitä tulisi uutta *Andrei Rubljovia*: kun *Rubljov* aikanaan vedettiin levityksestä, siitä tuli erityisen mielenkiinnon kohde. Håstad arvioi, että *Peili*-elokuva ollaan myymässä ulkomaille, mutta kotimaassa sitä ei erityisesti markkinoida:

[---] Ulkomaalainen katsoja uskoo, että elokuvan vaikeaselkoisuus johtuu kielivaikeuksista – mutta myös neuvostoliittolaiset pitävät Tarkovskin elokuvaa hankalana ymmärtää. Tämän vuoksi *Peiliä* ei lähetetä toukokuussa Cannesiin, ei edes kilpailun ulkopuolelle. Sitä ei myöskään esitetä Moskovon elokuvajuhlilla heinäkuussa. [---] (Håstad 1975b.)<sup>14</sup>

Kerrotaan myös, että pitkin vuotta Neuvostoliitossa on valmistettu heroistisia sotaelokuvia, kuten *He taistelivat isänmaansa puolesta* (*Oni sražalis za Rodinu*, 1975), joita nähtäneen sekä ulkomaisilla elokuvajuhlilla että Moskovassa.<sup>15</sup> Håstad siteeraa myös *Iskusstvo kino* -lehdessä julkaistua ohjaajien keskustelua, jossa Tarkovskin elokuvaa pidetään epäonnistuneena ja sen ansioita ja puutteita ruoditaan suhteessa muihin uusiin, nykyaikaa kuvaaviin elokuviin. Håstad huomauttaa, että on varsin erikoista, että Neuvostoliitossa on julkaistu moinen keskustelu. (Håstad 1975b.) Proseduurin oli Filipp Jermašin järjelemä. Jos kahden ”epäonnistuneen” eli virallisesta linjasta poikkeavan elokuvan, Andrei Smirnovin *Syksyn* (*Osen*) ja Tarkovskin *Peilin* ”viat” käytäisiin julkisesti keskustellen läpi elokuvalehdessä, voitaisiin molemmat saada rajoitettuun levitykseen sen sijaan että ne jouduttaisiin kieltämään. (Öhman 2016, 63–65.) *Aamulehden* artikkeli sivuuttaa pari mielenkiintoista seikkaa, jotka *Dagens Nyheterin* ruotsinkielinen juttu mainitsee: ensinnäkin mainoksia ei ehkä ole teattereiden ulkopuolella, mutta *Peili*-elokuva on mukana *Kinonedelja*-julkaisussa, viikottaisessa näytösluettelossa. Toiseksi Håstad huomauttaa suomenkielisestä uutisesta pois jätetyssä kappaleessa, että Tarkovskin elokuva ei taida sopia sodan päättymisen 30-vuotisjuhlaan. (Håstad 1975a.) Voiton päivänä 9.5.1975, Cannesin festivaalien avajaispäivänä, tuli kuluneeksi 30 vuotta siitä, kun Neuvostoliitto kukisti Hitlerin ja pelasti koko maailman

14 Kaarle Stewen, Yleisradion elokuvaosaston päällikkö, sai Moskovon elokuvajuhlilla heinäkuussa 1975 kutsun yksityiseen *Peili*-näytökseen. Elokuvaa tulkittiin Stewenille ja esityksen jälkeen tiedusteltiin esimerkiksi, oliko elokuva hänen mielestään neuvostovastainen. Stewen piti elokuvasta ja yritti vastailta kysymyksiin mahdollisimman ”oikein” (Stewen 2015). Risto Mäenpää, joka työskenteli tulkina samoilla festivaaleilla, ei tiennyt *Peilin* esityksistä (Mäenpää 2015). Virallinen linja ilmeisesti oli, ettei kakkoskategoriaan luokiteltuja elokuvia esitetty Moskovon elokuvajuhlilla (Kosinova & Fomin 2017, 446–450).

15 Sergei Bondartšukin ohjaama sotaelokuva nähtiinkin Cannesin kilpasarjassa toukokuussa 1975.



Vääränlainen kuva puna-armeijasta. Lähde: kuvakaappaus elokuvasta *Peili*.

16 Esitysteatterit olivat Vitjaz Beljajevon alueella ja Taganka-kadun varrella sijaitseva teatteri (Surkova 2002, 212).

natseilta uhraamalla sodalle yli 20 miljoonaa kansalaistaan. Neuvostojohdosta ei ymmärrettävästi ollut innokas lähettämään *Peiliä* maataan edustamaan, kun elokuvassa puna-armeija marssii rääsyissään ja viimeisillä voimillaan, vaikka tilalle oli viimeiseen saakka ehdotettu edustavia paraatikuvia (Öhman 2016, 72; Öhman 2017, 5).

*Forssan lehti* kirjoitti 27.4.1975, että Tarkovskin uusinta *Peili*-elokuva on "esitetty kaksi viikkoa kahdessa elokuvateatterissa. [...] Jonot kiemurtelevat esityspaikkojen edessä kaiken päivää: lipuista suorastaan kiistellään. Tällä viikolla elokuva on saanut vielä kolmannenkin esityspaikan."<sup>16</sup> Edelleen todetaan, että Tarkovskin uutuuselokuva on noussut hetkessä keskeiseksi puheenaiheeksi ja vetää täysiä katsomoita, vaikkakin omaleimainen ohjaaja käsittelee mielellään syvällisiä aiheita ja hänen elokuviaan myös kritisoidaan. Tarkovskin elokuvat on uutisen mukaan kuitenkin "kaikki esitetty suurelle yleisölle, eivätkä hänen uudet hankkeensa ole kohdanneet vastatuulta". (FL 1975.) *Forssan lehden* lähde lienee Hästadin ohella Stig Fredrikssonin kirjoittama, 26.4.1975 *Hufvudstadsbladetissa* julkaistu juttu (Fredriksson 1975). Olga Surkova kuvailee *Peilin* ennakkoesityksiä Goskinon johtajan Filipp Jermašin "kokeiluksi", jolla hän yritti todistaa, ettei Tarkovskin elokuva kiinnosta yleisöä, mutta toisin kävi: kolme elokuvateatteria pullisteli katsojista kolmen viikon ajan. Surkova ystävineen keräsi todistusaineistoa kuvaamalla "loppuunmyyty" ja "järjestämme ylimääräisiä näytöksiä halukkaille klo 8 ja klo 24" -tyyppisiä ilmoituksia teattereiden ulkopuolella. (Surkova 2002, 212.) Elokuvaa esitettiin sittemmin siellä täällä, mutta laajamittaista levitystä se ei saanut. Tarkovski raportoi päiväkirjassaan, ettei *Peiliä* ole mahdollista nähdä missään ja elokuvateatterit pyytävät häntä järjestämään kopioita (Tarkovski 2008, 171).

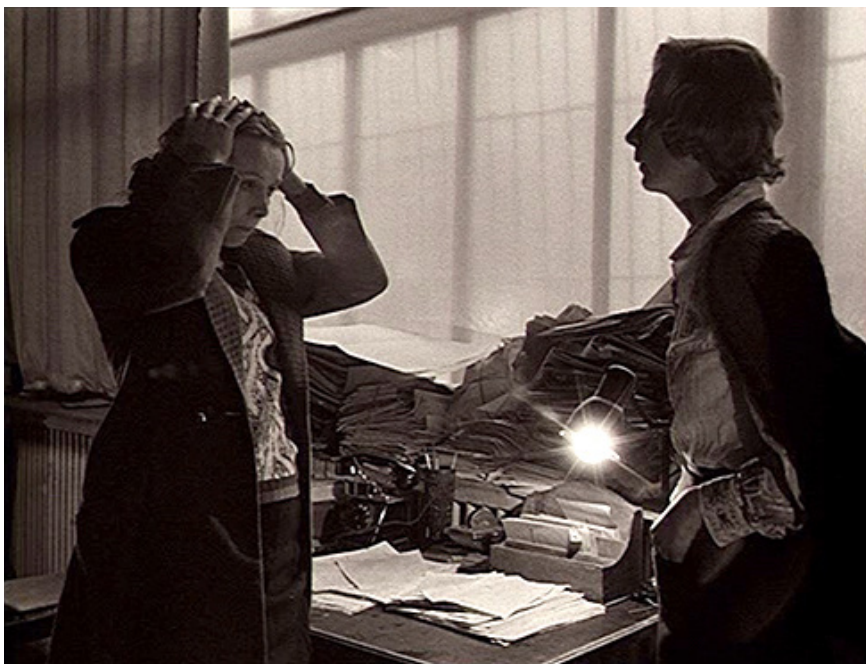


## Suuri ja mahtava neuvostotaide

Matti Salo kirjoitti *Helsingin Sanomissa* 5.9.1976 länsimaisten ohjaajien uusista elokuvista, joissa nousevat esiin omaelämäkerralliset elementit. Lucasin, Scorsesen, Bertoluccin, Fellinin ja Truffaut'n viimeisimpien töiden ohella Salo esittelee itäisenä merkkinä samasta ilmiöstä Tarkovskin uusimman elokuvan:

[...] Tarkovskin uutuus *Peili* jota englantilainen vierailija Herbert Marshall on ehättänyt mainitsemaan mestariteokseksi on ilmeisen ainutlaatuinen elokuva Neuvostoliiton oloissa. Ensi kertaa maan filmitaiteessa ohjaajan aiheena on oma henkilökohtainen historiansa. [...] Omaelämäkerrallisia piirteitä on ainakin 1960-luvun keskivaiheilta lähtien voinut aistia (tai niistä on tullut lukeneeksi) sosialististen maiden elokuvissa esimerkiksi puolalaisen Jerzy Skolimowskin, tshekki Milos Formanin ja unkarilaisen Istvan Szabon töissä. Neuvostoliitossa vastaavaa henkilökohtaisuutta on nähtävästi karteltu. Tarkovskin ajassa ees taas liikkuvaa monikerroksista monipeilistä objektiivisen ja subjektiivisen vuorottelulle rakentuvaa visiota onkin maassa laajalti syytelty vaikeaselkoisuudesta ja elitismistä. Sosialistinen realismi ei rohkaise autobiografiseen esitystapaan? [...] (Salo 1976.)

Herbert Marshall, neuvostoelokuvan tekijöihin paikan päällä 1930-luvulla tutustunut ja heistä kirjoittanut amerikkalaisyliopiston venäläisen kirjallisuuden professori, oli nähnyt *Peili*-elokuvan Leningradissa ja kirjoittanut arvion *Sight and Sound* -lehteen. Marshall pyytää lukijoilta anteeksi mahdollisia kömmähdyksiään vaikeaselkoisen *Peilin* kuvailemisessa, koska hän on nähnyt sen vain kerran epäsuotuisissa olosuhteissa. Marshall sekoittaaakin henkilöitä ja tapahtumia ja olettaa, että päähenkilönä puhuva Innokenti Smoktunovski esittää myös Arseni Tarkovskin runot. Marshall mainitsee keskustelleensa kirjapainokohtauksesta venäläisten ystäviensä kanssa ja kertoo painovirhelegendasta: *Pravdaan* painettiin vahingossa Stalinin sijasta Sralin, ”paskantaja”, ja koko painotalon väki joutui työleirille.



Painovirhepaholainen lietsoo pelkoa. Lähde: kuvakaappaus elokuvasta *Peili*.



Marshallin näkökulma on Tarkovskia vilpittömästi ihaileva ja taiteilijoiden riiston Neuvostoliitossa tuomitseva. Hän toteaa, ettei neuvostovalta tunnu ymmärtävän kuinka upeita taideteoksia heidän elokuvateollisuutensa tuottaa, ennen kuin ne ovat saaneet tunnustusta ulkomailla, ja toivoo, että Tarkovskikin saisi tietää, kuinka paljon hänen työtään arvostetaan Neuvostoliiton ulkopuolella. (Marshall 1976.) Risto Mäenpää kommentoi artikkelia ohimennen *Filmihullussa*:

S & S:n vuoden 1976 kevätnumeron kirjoittaja teeskentelee taiteen autuasta rakkaudesta lyödäkseen Tarkovskilla Neuvostoliittoa ja kosiskellakseen häntä maataan vastaan. Suomalaisella votkaturistillakin on syvällisemmät käsitykset NL:n oloista ja venäläisestä ihmisestä kuin tämmöisellä ”eksperillä”. (Mäenpää 1976, 5.)

Mäenpää oli tavannut Tarkovskin opiskellessaan elokuvaa Moskovassa. Toisen opiskelijan Jaakko Pyhälän kanssa toimitettu Tarkovskin haastattelu julkaistiin *Filmihullussa* 8/1976. Johdannossaan Mäenpää kartoittaa asiantuntevasti neuvostoelokuvan tilannetta ja Tarkovskin elokuvallista ajattelua. Hän toteaa, että länsimaihin verrattuna ”inhimillisesti katsoen neuvostoyleisön vaihtoehto on parempi”, kun elokuvissa keskitytään kuvaamaan opettavaisia ja positiivisia asioita. Mäenpää käsittelee ohjaajaa kunnioittavasti, esittää asiantuntevia kysymyksiä ja saa tämän puhumaan ajatuksistaan liittyen elokuvantekoon. Tarkovski toteaa, että on ”järkevää vaivata päätään ideoilla eikä niiden ilmaisukeinoilla” ja puhuu taiteesta laittamattomasti:

Se, että katsojat ja kriitikot sataprosenttisesti ymmärtävät ja ovat samaa mieltä teoksesta, merkitsee teoksen muuttumista kulutustavaraksi, banaaliksi, taiteilijan ominaisuutta olla kaikkien silmissä miellyttävä ja harmiton... se on kuin vedellä laimennettua väljehtynyttä viiniä. Sellaiselta taiteelta aina puuttuu yksilöllinen voima. (Mäenpää & Pyhälä 1976, 9–10.)

*Peili* oli tässä vaiheessa esitelty suomalaiselle elokuvaharrastajalle ja ohjaaja syvähaastateltu. Lokakuussa 1977 tiedettiin, että elokuva, jota ei vielä ollut nähty länsimaissa, nähtäisiin piakkoin Suomessa (Vilhunen & Malmi 1977, 13). Kopio oli ollut Kosmos-Filmin varastossa ehkä jo pitkäänkin. Velipekka Makkonen ja Risto Mäenpää muistavat katsoneensa elokuvan yksityisnäytöksenä omaa dokumenttiaan varten vuonna 1977 (Makkonen 2018; Mäenpää 2015).<sup>17</sup>

Tammikuun 18. päivä 1978 lähes neljä vuotta aikaisemmin valmistunut *Peili* esitettiin Pariisissa. Tarkovski oli paikalla (Tarkovski 1989, 177). *Aamulehden* uutisessa 2.2.1978 kerrottiin, että Tarkovskin uusin elokuva on ”saattanut ranskalaiset arvostelijat transsin partaalle” ja kirvoittanut sellaisia luonnehdintoja kuin ”lyyrinen, majesteettillinen”. Elokuva on verrattu Fellinin *Amarcordiin*, Resnais’in *Providencen* ja Buñuelin filmeihin; toimittajan mieleen tulee myös Bergman. Lopuksi kerrotaan vastaanotosta Neuvostoliitossa: Tarkovskia pidetään ongelmallisena ohjaajana ja hänen elokuviaan liiankin vaikeatajuisina. (Aamulehti 1978.)

Tarkovskin asema neuvostotaiteilijana, joka teki virallisesta linjasta poikkeavia elokuvia, herätti hämmennystä. Timo Malmi muotoilee:

Silloisessa poliittisessä ilmastossa lisäarvoa antoi se, että hän oli Neuvostoliitosta, minkä nykyelokuvasta ei vastaavia hahmoja noussut (vaikka yksittäisiä tapauksia olikin) – siitä huolimatta että hän oli vallanpitäjien epäsuosiossa ja kaukana jostain sosialistisesta realismista. Toisaalta Tarkovskin tietty mystisyys ja jopa uskonnollisuus aiheutti sen, että Suomessa ei esim. vaikutusvaltainen Peter von Bagh häntä

17 Dokumentti *Taiteilijan vastuu – Neuvostoelokuvan kaksi tekijää* (Mäenpää & Makkonen) esitettiin televisiossa 10.10.1978 (MTV2), kun *Peili* oli uusintakierroksella Pikku Capitolissa Kulttuuritalolla (Elo-net, *Hufvudstadsbladet* 1978).

kauheasti diggailut. Tosin juuri Peili oli Petterinkin yksittäisiä mielikkejä, etenkin varmaan siksi että elokuva ankkuroituu tietyllä tavalla historiaan, päinvastoin kuin T:n muut teokset. (Malmi 2016.)

Suomessa eli 1970-luvulla vahvana kommunistisesta puolueesta kimmonnut taistolainen äärivasemmistolainen liike, joka ihanoi sosialismia ja hyväksyi Neuvostoliiton määräävän aseman. Entiset taistolaiset muodostavat moniäänisen joukon, mutta liikettä aikanaan yhdistäneenä tekijänä voinee pitää vilpitöntä uskoa siihen, että kommunistinen ideologia on ratkaisu maailman ongelmiin. (Ks. esim. Rentola 2005.) Marxilais-leninistisessä *Kulttuurivihkot*-lehdessä julkaistiin keväällä 1978 Risto Mäenpään artikkeli Tarkovskista taiteilijana ja Velipekka Makkosen suomentama teksti *Ihmisarvoa etsimässä*, jossa ohjaaja pohtii taiteen tehtävää, tekijän moraalia ja ihmiselämän arvokkuutta.<sup>18</sup> Samassa lehdessä teatteriohjaaja Kaisa Korhonen, kirjailijat Claes Andersson ja Jussi Kylätasku ja koreografi Marjo Kuusela keskustelevat luovan työn tekemisestä ja taiteilijan tehtävästä. Mäenpää pitää artikkelissaan Tarkovskia renessanssin edustajana: ”Sellainen kehittyvä ja nuori yhteiskunta kuin Neuvostoliitto, missä kansan elämää hallitsee usko paremmasta tulevaisuudesta ja missä vaikuttaa vuosisatainen Venäjän syvä inhimillinen kulttuuriperintö, voi synnyttää renessanssin taiteilijoita (mahdollisuus, joka harvoin toteutuu)” (Mäenpää 1978, 32).

Tarkovski siis tunnettiin Suomessa erityisesti *Andrei Rubljovin* ja *Solariksen* ohjaajana ja hänen elokuviaan pidettiin syvällisinä ja haastavina. Hän tuli esitellyksi ennen *Peilin* ensi-iltaa taiteilijana, joka onnistui tekemään Neuvostoliitossa sellaisia elokuvia kuin itse halusi. Ristiriita taiteilijan ilmaisuvapauden ja neuvostohallinnon välillä oli moneen kertaan raportoitu, mutta tiukoissa vasemmistolaispiireissäkin suhtautuminen oli silti kiinnostunutta ja hankaus systeemin kanssa sivuutettiin. On vaikea uskoa, että kenelläkään Suomessa olisi ollut 1970-luvulla kokonaiskäsitystä Neuvostoliiton elokuvapolitiikasta ja Tarkovskin asemasta siinä. Asioista ei yksinkertaisesti tiedetty riittävästi.

### ***Peilin* ensi-ilta ja vastaanotto Suomessa**

Vihdoin *Peili* nähtiin Suomessa 21. huhtikuuta 1978. Paula Talaskivi kirjoitti tunnelmista ensi-ilta-arviossaan *Helsingin Sanomissa*: ”Andrei Tarkovskin edellisiä töitä, *Andrei Rublevia* ja *Solarista*, on meillä ihailtu niin innokkaasti, että kolme vuotta sitten valmistunutta *Peiliä* jo niiden perusteella on osattu odottaa hartaasti. Malttamattomuutta ovat vielä lisänneet siihen kohdistuneet erimielisyydet, joista maailmalla on laajalti kirjoitettu, etenkin tunnetun Cannesin jupakan jälkeen.” (Talaskivi 1978.)

Markku Varjola muistaa *Peilin* olleen jotain ”uutta ja ennennäkemätöntä”, ja että vannoutuneimmat elokuvataiteen ystävät saattoivat katsoa sen ”vaikka kahdeksan kertaa päästäkseen syvemälle sisään sen salaisuuteen”. Omasuhteestaan elokuvaan Varjola kirjoittaa: ”Minulle Peili oli nimenomaan tunne-elämys, jota en osannut järjellä selittää. Elokuvan herkkä tunnelma ja lyyrisyys lumosivat” (Varjola 2016). Timo Malmille *Peili* oli ”säpsähdyttävä kokemus” siitä huolimatta, että hän oli lukenut elokuvasta ja osasi odottaa Tarkovskin aikaisemman tuotannon perusteella jotain ”poikkeuksellista” (Malmi 2016). Suomalaisissa lehdissä ilmestyi kymmeniä *Peilin* arvosteluita ensi-iltakierroksella vuosina 1978–1979. Elokuva esitettiin Helsingin jälkeen ainakin Turussa, Tampereella ja Oulussa. Arvostelijat kirjoittavat, että eloku-

18 Teksti on alun perin Olga Surkovan *Iskusstvo kino* -lehteen 7/1977 toimittama Tarkovskin haastattelu.

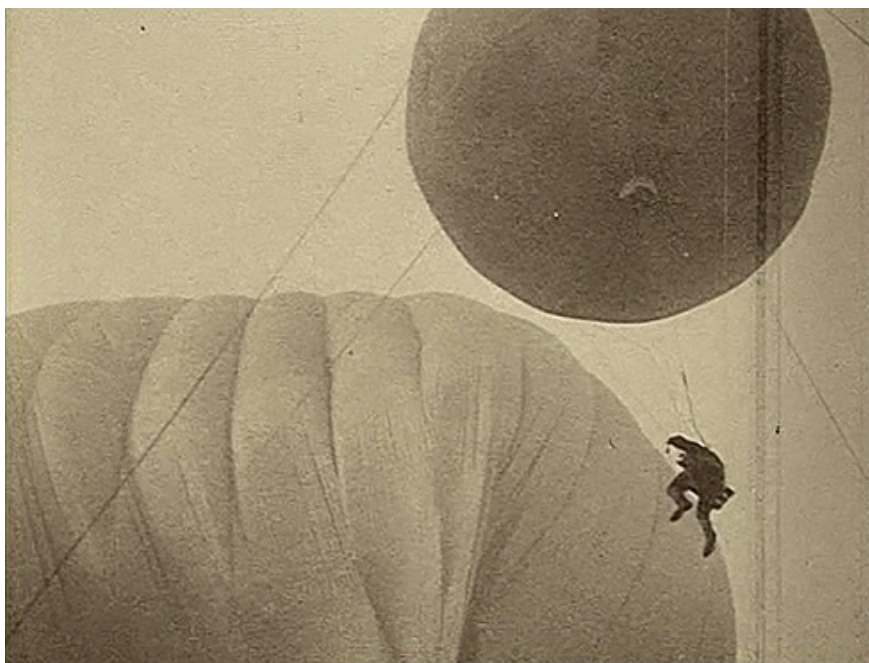
vaa odotettiin pitkään, jotkut ovat katsoneet elokuvan uudestaan, ja ne, joilla ei ole ollut vielä sitä mahdollisuutta, harmittelevat käsityksensä elokuvasta olevan vielä epäselvä.

[---] Nyt se vihdoinkin on meillä nähtävissä. Ja peräti etevä – mahdollisesti nerokas – työ se ehdottomasti on. Mutta tavattoman vaikea se on sekä tavanmukaisesti käsittää että etenkin selostaa tai edes hahmotella ja arvioida. Ainakin toisen katsomisen se vaatisi, mutta siihen ei vielä ollut tilaisuutta. Tässä on siis vain joitakin ylimalkaisia henkilökohtaisia käsityksiäni elokuvasta, vaikkapa pohjustukseksi. [---] (Talaskivi 1978.)

[---] Nähtyäni sen [Peilin] kahdesti en vieläkään ole varma siitä, mitä kaikkea olen nähnyt. Vain sen tiedän, että olen nähnyt jotakin mikä kiehtoo ja kirkastuu kaiken aikaa. [---] (Savolainen 1978.)

Viipurilaissyntyinen Modest Savtchenko kirjoittaa pseudonyymillään Martti Savo, että kohu *Peilin* ympärillä ei ole turha ja elokuva on sensaatio, mutta hyvin toisenlainen kuin lännessä odotettiin. *Peili* ei Savon mukaan ole niin kutsuttu suuren yleisön elokuva, mutta siitä huolimatta suuri yleisö halunnee nähdä sen, vaikka jotkin osiot saattavat jäädä selittämättömiksi. Savo toteaa, ettei ole helppoa saada selitettyä mikä elokuvassa kiehtoo, kun jopa sisällön kuvaaminen tuntuu vaikealta. Savo kertoo stratostaateista, joita ei enää muisteta, mutta jotka aikanaan olivat Sputnikin veroinen sensaatio kohotessaan vuonna 1934 ilmapalloilla 19 kilometrin korkeuteen.

Neuvostoliiton ja Kiinan välisestä rajaselkkauksesta hän toteaa, ettei sitä meillä ole otettu niin vakavasti. (Savo 1978.) Leo Stålhammar ja Markku Tuuli arvoivat, että *Peilin* dokumenttimateriaalin ymmärtäminen on mahdotonta, jos ei tunne Venäjän ja Neuvostoliiton historiaa. Myöskään neuvostoelämän yksityiskohdat eivät aukea läntiselle katsojalle. Molemmat kuitenkin huomaut-



Stratostaatit tulivat rytinällä alas ja haudattiin Kremlin muuriin. Lähde: kuvakaappaus elokuvasta *Peili*.

tavat, että elokuva on mahdollista ottaa vastaan ilman kaikkien arvoitusten ratkaisemista. (Stålhammar 1978; Tuuli 1978.) Pertti Lumirae muistuttaa, että Tarkovski itse puhuu runoudesta elämäntapana ja maailmankatsomuksena: ”Tuntuukin siltä, että hedelmällisin tapa reagoida Tarkovskin subjektiiviseen ja omaelämäkerralliseen näkyyn on antaa oman alitajunnan vapaasti ohjailta katsomiskokemusta; tähän on usein ainoa oikea tapa vastata merkittävään runouteen, jota Peili suvereenisti edustaa.” (Lumirae 1978.)

Monen kriitikon huomio kiinnittyy elokuvassa kuultaviin runoihin ja niiden vastaanottamisen vaikeuteen. Syitä etsitään suomennoksesta ja tekstityksestä. Martti Savo ja Sakari Toiviainen kirjoittavat, että kertojan äänenä, joka puhuu myös dialogin ja lukee runot, esiintyy Innokenti Smoktunovski. Ehkä molemmat ovat lukeneet Herbert Marshallin artikkelin (1976), jossa väitetään Smoktunovskin lukevan runot. Savo osasi venäjää, mutta runoilija on hänelle tuntematon:

[---] Tuon tuostakin kuuluu valkokankaalta Innokenti Smoktunovskin runoja lukeva ääni. Suomenkielisinä käännöksinä luettuina nämä runot lähinnä vain sotkevat katsojaa. Mutta paljon apua ei ole niiden ymmärtämisestä alkuperäisinkinään [sic!]. Olisiko johtolanka löytynyt runoilijan ja ohjaajan nimistä? Ohjaaja on Andrei Arsenjevits Tarkovski ja runot ovat Arseni Tarkovskin. Ohjaajan isä! Näin runojen mukanaolo avautuu jo uudessa valossa. [---] (Savo 1978.)

Arseni Tarkovskin runoja pidetään vaikeinakin, ja ehkä kuvien päälle luettuun runoon ei ollut totuttu vielä vuonna 1978. Runojen kääntäminen voi olla jopa mahdotonta, ja sisäistyneen ja oikean sävyn tavoittavan tulkinnan sijaan elokuvan runokäännökset tehtiin tiukassa aikataulussa. Tekstitys on elokuvassa suomeksi ja ruotsiksi. Seuraava esimerkki on Arseni Tarkovskin runosta *Pervyje soidanija* (*Ensimmäiset kohtaamiset*) *Peili*-elokuvan alkuperäisestä tekstityksestä, joka sitten elokuvalaboratoriossa kohdistettiin ilman kääntäjien apua. Filmikopiassa kuvassa saattaa olla samanaikaisesti neljä riviä tekstiä.

Tapaamisiamme me juhlimme  
 Våra möten firade vi som  
 kuin Jumalan ilmestystä  
 Guds uppenbarelse  
 Ei muita maailmassa kuin me kaksi  
 Ingen annan i världen än ni två  
 Sinä olit urheampi ja kevyempi  
 Du var tapprare och smidigare  
 linnun siipeä,  
 än en fågelvinge,  
 kuin huimaus  
 svindlande snabbt sprang  
 sinä juoksit alas rappuja  
 du nerför trappan  
 ja läpi kostean sireenipensaan  
 och genom den våta syrenbusken  
 veit valtakuntaasi  
 förde du till ditt rike  
 tuolta puolelta peilin pinnan  
 från spegelglasets andra sida  
 Kun tuli yö sain armolahjan  
 Med natten fick jag nådegåvan  
 Altтарin portit minulle aukaistiin ja  
 Altarportarna öppnades för mej och



pimeydessä loisti  
i mörkret lyste  
ja hiljaa taipui alastomuus  
nakenhet och böjde sej stilla  
unesta heräten, sanoin: Ole siunattu  
vaknande, sa jag: Var välsignad  
Ja tiesin  
Och jag visste  
että uskalias on minun siunaukseni  
att välsignelsen var djärv [---]  
(Vähälä & Leffkowitz 1977/1978.)

Kosmos-Filmin kääntäjät katsoivat elokuvan ennen kääntämistä ja valmiin käännöksen kanssa. Jonkin osan saattoi myös tarvittaessa katsoa erikseen. Työn perustana olivat tekstilistat, jotka lähetettiin Moskovasta elokuvakopion mukana. (Öhman 2015, 77.) Käännökseen jää helposti virheitä, erityisesti tiukalla aikataululla. Myös *Peilissä* oli pieniä käännösongelmia, jotka saattoivat mutkistaa elokuvan avautumista katsojalle. Suurin ongelma lienee kuitenkin ollut tekstin runsaus.

Paula Talaskivi valitti *Helsingin Sanomissa* elokuvakopion teknisestä laadusta: “[...] vahinko vain, että jälleen tänne saatu kopio on murheellisen sumuinen: kameratyön hienoudesta jää puolet erottumatta” (Talaskivi 1978). Martti Savo puuttui samaan asiaan *Kansan Uutisissa*:

[---] Neuvostoliitossa on erikoisesti kiitetty Peilin kuvausta. Meille saapuneen kopion laatu ei juuri anna mahdollisuutta analysoida ainakaan värikuvauksen laatua, mutta elokuvan omalaatuisuus ja kiinnostavuus – kaikessa vaikeatajuisuudessaakin – on sitä luokkaa, etteivät kopion tekniset puutteetkaan juuri vähennä elokuvan ärsyttävää jännittävyyttä. (Savo 1978.)

Tarkovski halusi kuvata väriotoksensa länsivalmisteiselle Kodak-filmille. Jos Kodakia ei saatu, kuvattiin mustavalkoiselle itämateriaalille. Elokuvien kopiot vedettiin Orwolle.<sup>19</sup> Neuvostotehtaat Tasma ja Svema tuottivat väri-filmiä, mutta itäsaksalainen Orwo voitti ne laadussa. Jussi Kohosen mukaan filmikopioita tehtiin Neuvostoliitossa kuin makkaraa, ja laatu oli sen mukaista (Kohonen 2016). Tarkovski (2008, 536) kirjoittaa päiväkirjassaan syyskuussa 1984: ”Katsoin Sven Nykvistin kanssa Peilin. Kamala kopio! Sietämättömän, törkeän huono. Kyllä hävetti!” (Öhman 2016b, 22).<sup>20</sup>

*Peili* oli Capitolin ohjelmistossa yhtämittaisesti kuusi viikkoa keväällä 1978 (Kinolehti 1978), ja lokakuussa elokuva esitettiin Pikku Capitolissa Kulttuuritalolla 17 kertaa (*Hufvudstadsbladet* 1978). Suomalaisten *Peilistä* vuosina 1978–79 kirjoittaneiden kriitikoiden mielestä elokuva oli omalaatuinen ja vaikea, mutta epäilemättä elokuvataiteen saavutus (KAVI: Zerkalo). Yksikään *Peilistä* kirjoittanut ei pitänyt sitä epäonnistuneena tai mahdottomana ymmärtää, vaan kaikki yrittivät vilpittömästi kertoa, millainen elokuva on: ”Varmasti en onnistunut tavoittamaan puoliakaan sen sisällöstä, mutta siitä huolimatta elokuvaa katsoi kuin lumottuna, pitkästyttä. Enemmän kuin järkeen se luultavasti vetoaakin suoraan aisteihin, tunteisiin, alitajuntaan, ja ansaitsee siis monia, monia katsomiskertoja.” (Toiviainen 1978.) ”Peili todellisuuskäsityksineen kaikkineen on kuin ristisanatehtävä, jonka jokainen ratkoo omine edellytyksineen niin pitkälle kuin pystyy, eikä sitä oikeata ja lopullista ratkaisua edes koskaan julkaista. Kysymykset silti ovat arvokkaita.” (*Turun Sanomat* 1979.)

19 Afgan Wolfenin tehdas jäi sodassa Itä-Saksan puolelle ja siirtyi näin ollen Neuvostoliiton haltuun. Osia tehtaasta siirrettiin Neuvostoliittoon. Orwoa (Original Wolfen) myytiin vuodesta 1964 kuluttajille länsimateriaalia halvempaan, mutta laadukkaana vaihtoehtona. Orwon tehdas on edelleen Wolfenissa ja tuottaa mustavalkoista kinofilmiä. (ORWO - Wikipedia.)

20 KAVI:n ulkomaisten elokuvien arkistonhoitaja Juha Kindberg luonnehti Orwo-kopioita: ”Tietääkseni Suomessa kiertäneet kopiot (vain 2 kpl ellei puhkajettuja ja tuhottuja ole ollut joukossa) olivat kaikki Orwoa, joka esityskopiomateriaaliansa tasolta oli länsimateriaaleja ’huonompaa’, terävyys ja väribalanssi eivät yleisen käsityksen mukaan vastanneet länsistandardeja. Orwo-kopiot vaihtelivat ilmiänsuulitaitaan pitkin matkaa ja aikojen myötä, mutta kuvan terävyydestä (’sumisuus’) ja yleisväristä (sinivihreä painotus) mainittiin ehkä eniten mitä luonnehdintoihin tulee.” (Kindberg 2016.)



Kopioiden tekninen laatu vaihteli. Lähde: kuvakaappaus elokuvasta *Peili*.

Suomessa Tarkovskin uusi elokuva kiinnosti katsojia laajan, asiantuntevan etukäteiskirjoittelun ansiosta ja arvioitiin jo ensi-iltakritiikeissä jopa yhdeksi elokuvataiteen hienoimmista saavutuksista. Vaikuttaa vahvasti siltä, että Kaarle Stewenin (1999) arvio Kosmos-Filmistä neuvostoelokuvan näyteikkunana länteen on paikkansa pitävä.

## Lopuksi

Olen tarkastellut tässä artikkelissa Andrei Tarkovskin *Peili*-elokuvan vastaanottoa Suomessa tekijän aikaisempaa mainetta ja tuotantoa vasten ja osana neuvostoelokuvan levityskoneiston Sovexportfilmin toimia *Peili*-elokuvan tuomiseksi länteen. *Peili*-elokuvan vastaanotto vertautuu hyvin kymmenen vuotta aikaisempaan Andrei Rubljovin tapaukseen, ja molemmilla kerroilla elokuvan kopio on tuotu Suomeen ennen kuin sitä on esitetty lännessä. Suomessa toimineen Kosmos-Filmin rooli osana Sovexportfilmin maailmanlaajuista verkkoa näyttäytyy kuviossa neuvostoelokuvan ikkunana länteen.

Neuvostoelokuva oli Sovexportfilmin pitkäjänteisen työn tuloksena 1970-luvulle tultaessa meillä esillä niin elokuvateattereissa kuin elokuvakerhoissa. Neuvostoliitossa elokuvat suunnattiin massoille ja yksilön ja yksityisyyden korostaminen oli epäilyttävää. *Peili*, virallisen neuvostoideologian kanssa ristiriidassa ollut taide-elokuva, jossa puna-armeija kahlassi mudassa viimeisillä voimillaan, ei voinut edustaa kotimaataan Cannesin festivaaleilla; vuoden 1975 elokuvajuhlat olisi aloitettu 9. toukokuuta, samana päivänä kun juhlittiin Neuvostoliiton voittoa natsi-Saksasta 30 vuotta aikaisemmin. Tarkovski ei piitannut ahtaista säännöistä vaan teki maailmanelokuvaa muun muassa Fellinin, Kurosawan ja Bergmanin rinnalla. Ratkaisu ideologian luomaan levitysongelmaan oli se, että Tarkovskin elokuvat junailtiin ”virheistä” huolimatta virallisesti hyväksytyiksi ja voitiin näin myydä länteen. Sekin tietysti auttoi, että lännessä Tarkovskin elokuvista maksettiin hyvin.

Kaikki Tarkovskin pitkät elokuvat oli nähty meillä siinä vaiheessa, kun vuonna 1974 valmistunut *Peili* tuli lopulta ensi-iltaan Helsingin Capitolissa kolme kuukautta Pariisin maailman ensi-illan jälkeen. Pariisin ensi-iltayleisö nosti teoksen välittömästi sille kuuluvalla paikalla maailman parhaiden elokuvien joukkoon. Suomalaisen elokuvakriitikon ja -harrastajan näkökulmasta *Peili* vertautui ohjaajan aikaisempaan tuotantoon, neuvostoelokuvan parhaimmiston ja maailman kärkiohjaajien elokuvaan. Asiantuntevat arviot saattoivat auttaa Neuvostoliiton puoluejohtoa – jossa elokuva-asiantuntemus oli harvassa – hyväksymään Tarkovskin taiteellisen ominaislaadun. *Peili* pakenee edelleen määritelmiä, mutta aika on kiistattomasti osoittanut sen olevan yksi 1900-luvun merkittävistä taideteoksista. Tämän käsittivät jo aikanaan jotkut yksittäiset henkilöt Goskinossa, Cannesin elokuvafestivaaleilla ja Sovexportfilmissä.

## Lähteet

Adrian, Esa (1973) Miksi kaksi historiallista filmiä joutui väliaikaisesti hyllylle? Andrei Rublev ja Iivana Julma. *Helsingin Sanomat* 20.1.1973.

Chapron, Joel (2011) Cannes and Russia. A Love-Hate Relationship. Saatavilla: <<https://www.festival-cannes.com/en/infos-communiqués/info/articles/cannes-and-russia-a-love-hate-relationship>>. (linkki tarkistettu 7.3.2019).

Ciment, Michel, Schnitzer, Luda & Schnitzer, Jean (1969) Tarkovskin haastattelu. Alkuperäinen julkaisu *Positif* 109, Oct. 1969, 1–13. Julkaistu uudelleen 2006 Susana Rossbergin käännöksenä otsikolla The Artist in Ancient Russia and in the New USSR kokoelmassa *Andrei Tarkovsky: Interviews*. Toimittanut John Gianvito. Jackson: University Press of Mississippi, 16–31.

FL (1975) Tarkovskin Peili kassamagneetti Moskovassa. *Forssan Lehti* 27.4.1975.

Fredriksson, Stig (1975) Stark ny film av Tarkovskij. *Hufvudstadsbladet* 26.4.1975.

Elonet | Kansallisfilmografia. <<https://www.elonet.fi/fi>>.

ESS (1975) *Etelä-Suomen Sanomat* 15.1.1975, s. 6.

Golovskoy, Val S. [Valery Semenovich] with John Rimberg (1986) *Behind the Soviet Screen. The Motion-Picture Industry in the USSR 1972–1982*. Michigan: Ardis.

Gordon, Aleksandr (2007) *Ne utoliviši žaždy*. Moskova, Vagrius.

*Hufvudstadsbladet* (1978) 10.10.1978.

Hästad, Disa (1975a) Årets ryska filmhändelse vällar kö och får kritik. *Dagens Nyheter* 19.4.1975.

Hästad, Disa (1975b) Hän on kiistaton lahjakkuus – mutta... *Aamulehti* 24.4.1975.

KAVI leikearkisto.

Kindberg, Juha (2016) Sähköpostiviesti 8.3.2016.

Kinolehti (1978) Nro 4.

Kinnunen, Kaisa (1998) *Suomi–Neuvostoliitto-Seuran historia 1944–1974*. Helsinki: Suomi–Venäjä-Seura ry.

Kohonen, Jussi (2015, 2016, 2017, 2018) Muistiinpanot ja tallenteet keskusteluista.

Kontšalovski, Andrei (2015) *Kollektsija: Nizkije istiny! Vozvysjajušči obman*. Moskova: Eksmo.

Kosinova, Marina ja Fomin, Valeri (2016) *Kak snjat šedevr. Istorija sozdanija filmov Andreja Tarkovskogo, snjatyh v SSSR*. Moskova: Kanon+.

Kosinova, Marina ja Fomin, Valeri (2017) *”Muzyka Baha zvutšit kak-to ne po-sovetski...”*. Istorija sozdanija filmov Andreja Tarkovskogo, snjatyh v SSSR. Moskova: Kanon+.

Lumirae, Pertti (1978) Filmivihjeet. *Demari* 29.4.1978.

Länsi-Savo (1975) 11.1.1975, s. 6.

- Makkonen, Velipekka (2018) Sähköpostiviesti 3.12.2018.
- Malmi, Timo (2016) Sähköpostiviesti 7.9.2016.
- Malmi, Timo & Vilhunen, Jukka (1977) Hiljaa virtaa neuvostoelokuva. *Projektio* nro 3, 12–15.
- Marshall, Herbert (1976) Andrei Tarkovsky's Mirror. *Sight & Sound* (Spring 1976), 92–95.
- Marschan, Elizabeth (2018) Haastattelu 4.5.2018.
- Massinen, Hannu (1973) Valkokangas. *Etelä-Suomen Sanomat*. 25.11.1973. Sivun 10.
- Mäenpää, Risto (1976) Tarkovski ja muut. *Filmihullu* nro 8, 4–6.
- Mäenpää, Risto (1978) Elämän peili. Ajatuksia taiteesta ja sen vastaanottamisesta Andrei Tarkovskin Peilin innoittamana. *Kulttuurivihkot* nro 2, 30–37.
- Mäenpää, Risto (2015) Haastattelu 8.11.2015.
- Mäenpää, Risto & Pyhälä, Jaakko (1976) Taiteen on jalostettava katsojia. Tarkovskin haastattelu. *Filmihullu* nro 8, 7–11.
- ORWO - Wikipedia. <<https://en.wikipedia.org/wiki/ORWO>>. (linkki tarkistettu 7.3.2019).
- Piispa, Lauri (2018) Kremlin filmihullu. *Filmihullu* nro 1.
- Rajala, Ilpo (1973) Elokuvista. *Kansan Lehti* 13.11.1973.
- Rentola, Kimmo (2005) *Vallankumouksen aave. Vasemmisto, Beljakov ja Kekkonen 1970*. Helsinki: Otava.
- RGALI Sovexportfilm. Suomea koskevia Sovexportfilmin asiakirjoja vuosilta 1946–1951 f. 2456 op. 4 nro. 202, f. 2918 op. 2 nro. 187. Luettu 10.10.2018.
- Salo, Matti (1976) Omaelämäkerralliset elokuvat, ajan merkki lännessä ja idässä. Taiteilijan ja suvun muistot. *Helsingin Sanomat* 5.9.1976. Sivun 24.
- Salokangas, Raimo (1996) *Aikansa oloinen. Yleisradion historia 1926–1996. Toinen osa 1949–1996*. Helsinki: Yleisradio Oy.
- Savo, Martti (1978) Tarkovskin ihmeellinen Peili. *Kansan Uutiset* 23.4.1978.
- Savolainen, Erkki (1978) Räjähdyksalttiit Kiinan-suhteet heijastuvat myös "Peilissä". *Savon Sanomat* 17.5.1978.
- Seppälä, Anu (2000) Neukkufilmin laukkurysä. *Helsingin Sanomat* 6.2.2000.
- Silius, Raimo (1977) Neuvostoelokuva Suomessa. *Projektio* nro 3, 6–11.
- Stewen, Kaarle (1999) Elokuvahistorian unohdettu luku. Miten Suomesta tuli neuvostoelokuvan näyteikkuna. *Kanava* nro 3.
- Stewen, Kaarle (2015) Haastattelu 18.4.2015.
- Stålhammar, Leo (1978) Tarkovskin Peili upea neuvostoelokuvan saavutus. *Suomenmaa* 29.4.1978.
- Surkova, Olga (2002) *Tarkovski i ja. Dnevnik pionerki*. Moskova: ZebraE, Eksmo, Dekont+.
- Talaskivi, Paula (1978) Paljon peilissä. *Helsingin Sanomat* 22.4.1978.
- Tarkovski, Andrei (1989) *Martyrologia. Päiväkirjat 1970–1981*. Helsinki: Kustannus Oy Mabuse.
- Tarkovski, Andrei (2008) *Martirolog. Dnevnik 1970–1986*. Moskova: Meždunarodnyi institut imeni Andreja Tarkovskogo.
- Teneišvili, Otari (2012) Kannskije i parižskije tainy "Andreja Rubljova". Teoksessa Jaroplov, Jaroslavl (toim.) *Neizvestnyi Tarkovski. Stalker mirovogo kino*. Moskova: Eksmo Algoritm, 144–162.
- Toiviainen, Sakari (1978) Peili (Capitol). *Ilta-Sanomat* 22.4.1978.
- Toiviainen, Sakari (2016) Sähköpostiviesti 2.9.2016.
- Turovskaja, Maija (1991) *7 ½ ili filmy Andreja Tarkovskogo*. Moskova: Iskusstvo.
- Turun Sanomat* (1979) Muistini aalloilla. *Turun Sanomat* 13.3.1979.
- Tuuli, Markku (1978) Muistin sokkeloissa. *Katso* nro 17.
- Valkonen, Martti (1972) Ikonimaalarin elämäntarina järkyttää moskovalaisia. *Uusi Suomi* 8.1.1972.
- Varjola, Markku (2016) Sähköpostiviesti 7.6.2016.



Vähälä, Kirsi-Annele & Leffkowitzsch, Jutta (1977/78) *Peili*-elokuvan suomen- ja ruotsinkieliset tekstit elokuvateatterikopiassa. Kosmos-Filmi/KAVI.

Öhman, Mia (2015) Jussi Kohonen puhuu. Haastattelu. *Lähikuva* 3/2015.

Öhman, Mia (2016a) *Zerkalo. Istorija sozdanija i osobennosti recepii fil'ma Andreja Tarkovskogo*. Pro gradu -tutkielma. Venäjän kieli ja kirjallisuus, Helsingin yliopisto. Saatavilla: <[https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/169692/Ohman\\_Mia\\_Progradu\\_2016.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/169692/Ohman_Mia_Progradu_2016.pdf?sequence=2&isAllowed=y)>. (linkki tarkistettu 7.3.2019).

Öhman, Mia (2016b) Andrei Tarkovskin kuvat. *Filmihullu* nro 5.

Maria Laakso

Maria Laakso, FT, kirjallisuustiede, Tampereen yliopisto

# HELSINKI KUIN ALEPPO

## Kaupunkiapokalypsin kokemuksellisuus Ylen tuottamassa virtuaaliteoksessa



*Virtuaalitodellisuus tarjoaa uusia mahdollisuuksia tarinankerronnalle ja voimakkaalle keholliselle kokemuksellisuudelle. Esimerkkinä virtuaalitodellisuuden vaikuttavuudesta artikkelissa käytetään Ylen tuottamaa virtuaaliteosta, jossa sota on runnellut Helsingin Kolmen sepän aukiota ympäröivän kaupunkitilan. Artikkelissa eritellään virtuaalikokemuksen immersiiivisyyttä, kertovuutta ja kulttuurisia konteksteja.*

### Johdanto

Helsingin Kolmen sepän patsaan ympäristö on tuttu lähes jokaiselle pääkaupungissa vierailleelle suomalaiselle. Kuvanveistäjä Felix Nylundin pronssiin valamat sepät ovat ahkeroineet alasimensa äärellä Aleksanterinkadun ja Mannerheimintien risteyksessä jo vuodesta 1932. Ikonisen patsaan ympäristö on niin ikään erottamaton osa Suomen tunnetuinta kaupunkimaisemaa. Patsaan ympäriltä löytyy esimerkiksi Tallbergin liiketalo vuodelta 1899, vuonna 1870 valmistunut Vanha ylioppilastalo sekä jokaisen modernin shoppailijan tunnistama vuonna 1930 rakennettu Stockmannin tavaratalo. Kolmen sepän aukio on suosittu kohtaamispaikka, jonka läheisyydessä on kauppoja, terasseja ja jäätelökioskeja.

Mutta entä jos tämä tuttu elämää kuhiseva maisema olisikin yhtäkkiä keskellä sotaa? Helmikuussa 2017 Ylen *Kioski*-ohjelma tuotti yhteistyössä helsinkiläisen virtuaalitodellisuuksia tuottavan yhtiön Teatime Researchin sekä Yle Betan kanssa virtuaaliteoksen, jossa Kolmen sepän patsaan aukio levittäytyy teoksen kokijan eteen eloisan nykymuotonsa sijaan kauhistuttavana kuoleman laaksona. Teoksen aloittaa vastaanottajan silmien eteen avautuva teksti "What if Helsinki was like Aleppo in Syria?", joka rakentaa ajankohtaisen kytköksen Syyrian sotaan.

Virtuaalikokemus on hätkähdyttävä. Yhtäkkiä tuttu elämää kuhiseva miljöö onkin pölyinen ja autio. Aleksanterinkadun yllä kiertelee rakennusjätteen nostattama harmaa pöly. Missään ei näy ihmisiä. Kaupunkilaisten ja liikenteen

äännet ovat vaihtuneet pommien räjähdyksiin, konetuliaseiden etäältä kaikuviin sarjoihin ja silloin tällöin romahtavien rakennusten tuottamiin ääniin. Katuja peittää pommien raatelemien rakennusten hajan hajan kasautunut rakennusmateriaali. Romahtaneen ja hiiltyneen rakennuksen julkisivussa törröttää irvokkaalla tavalla tuttu Suomalaisen kirjakaupan mainostaulu, jonka räikeät värit ovat lian ja tomun haalistamat. Pronssipatsaat jatkavat ääneti takomistaan, mutta patsaskin on osin tuhoutunut. Yhdestä takojasta on jäljellä vain jalat.



Virtuaaliteoksen esittämä pommitusten runtelema Helsinki. Lähde: kuvakaappaus *Kioski*-ohjelman Youtube-videosta osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=v7WiFrffxEU>.

*Helsinki kuin Aleppo* -virtuaaliteos kytkeytyy ajankohtaisiin journalismin trendeihin: immersiviseen journalismiin, VR-journalismiin ja digitaaliseen narratiiviseen journalismiin. Nämä toisiaan sivuavat käsitteet viittaavat journalismiin, jossa vastaanottaja pyritään tuomaan uutisen kuvaamien tapahtumien keskelle ja kokemaan ne itse uutta teknologiaa hyödyntäen. (Lassila-Merisalo 2016; Sirkkunen et. al. 2016; Shin & Biocca 2018.) Näissä journalismin muodoissa on kyse pyrkimyksestä perinteisempiä journalismin muotoja voimakkaampaan kokemuksellisuuteen. Tällaista samanlaista kokemuksellisuuden efektiä tavoittelee hypoteesini mukaan myös Ylen ja Teatimen virtuaaliteos. Seuraavassa tarkastelenkin kyseisen virtuaaliteoksen kokemuksellisuutta. Kysyn, minkälaisin keinoin teoksessa pyritään synnyttämään kokemuksellisuutta. Tähän kysymykseen vastatakseni tarkastelen artikkelissani kohdeteoksen immersivisyyttä, kertovuutta ja niitä kulttuurisia (kirjallisia ja audiovisuaalisia) konteksteja, joihin teos kiinnittyy.

Tässä artikkelissa tarkoitukseni on eritellä teoksen muotoa suhteessa sen sisältöön. Tutkin, minkälaisin keinoin virtuaaliteos pyrkii herättämään kokijassaan kokemuksellisuuden kautta tunteita ja minkälaisin keinoin sinänsä yksinkertainen teos myös tematisoituu suhteutuessaan vanhoihin ja uusiin kaupunkirepresentaatioihin. Otan tarkasteluun mukaan myös Ylen *Kioski*-ohjelman tuottaman reaktiovideon, jossa tunnetut suomalaiset kokeilevat virtuaaliteosta. Video näytettiin osana *Kioski*-ohjelmaa ja sitä jaettiin ohjelman some-sivuilla johdattamaan katsojat nettiin kokeilemaan teosta. Se toimi siis

käytännössä kynnystekstinä itse teokselle. Tästä syystä sitä ei nähdäkseen voi sivuuttaa analyysissa.

Artikkelini teoreettinen kehys rakentuu kirjallisuudentutkimuksen, erityisesti kertomuksentutkimuksen tarjoamien työkalujen varaan. Näin siitakin huolimatta, että Ylen virtuaaliteoksen kertovuus on jossain määrin heikkoa ja sen keinoissa korostuu virtuaalitodellisuudelle usein kirjallisia kertomuksia voimakkaampi kehollista läsnäoloa simuloiva immersiiivisyys. Palaan tähän problematiikkaan myöhemmin. Virtuaalitodellisuus teknologiana tai mediumina tarjoaa joka tapauksessa uusia mahdollisuuksia tarinankerronnalle, ja tässä mielessä on tärkeää kehittää kertomuksentutkimuksen välineitä suhteessa virtuaalitodellisuuteen.

Artikkelini kokoavaksi käsitteeksi olen nostanut kokemuksellisuuden (*experientiality*). Kokemus on juuri nyt monien tieteenalojen kiinnostuksen keskiössä, mutta juuri monialaisuudestaan johtuen se voidaan määritellä varsin monin tavoin. Käsitteellistä sekaannusta aiheuttaa myös käsitteen vakiintumattomuus monilla tieteenaloilla, kuten vasta ilmestyneen artikkelikokoelman *Kokemuksen tutkimus VI. Kokemuksen käsite ja käyttö* johdannossa todetaan (Toikkanen & Virtanen 2018, 7–8). Taiteen- ja kirjallisuudentutkimuksen parissa kokemuksesta ollaan tavalla tai toisella oltu kiinnostuneita aina antiikin Kreikasta alkaen ja erityisesti kysymykset maailman jäljittelystä ovat kiinnostaneet näiden tieteenalojen tutkijoita (mt., 10). Kirjallisuudentutkijalle kokemuksessa kiinnostavaa onkin usein sen välitteinen luonne, sillä analyysin kohteena on kokemusta välittävä teos tai medium, ei ”luonnollinen” kokemus maailmasta sinänsä.

Tässä artikkelissa olen kiinnostunut kohdeteokseni kokemuksellisuudesta juuri välitettynä kokemuksena: kokemuksellisuutena. Kokemuksellisuus on yksi jälkiklassisen kertomuksentutkimuksen keskeisimpiä ja keskustelluimpia käsitteitä. Käsite tässä kertomuksentutkimuksellisessa käytössä on nähdäkseen erinomaisen kiinnostava juuri virtuaalitodellisuuksien tarkastelussa. Jälkiklassinen kertomusteoria on nimittäin ollut pitkälti kiinnostunut kertomusten mimeettisyydestä eli todenkaltaisuudesta sekä kertomusten ja todellisen maailman kokemusten välisistä kompleksisista suhteista. Kysymykset mimesiksestä ja todellisen maailman kokemusten suhteesta representaatioon nousevat väistämättä esiin juuri virtuaalitodellisuuksien kohdalla. Virtuaalitodellisuus mediumina korostaa todenkaltaisuutta ja todellisuuden simulaatiota. Aloitankin artikkelini kokemuksellisuuden käsitteen määrittelyllä.

## Kokemuksellisuus

Kokemuksellisuuden käsitteen kertomuksentutkimuksellista merkitystä on kehittänyt Monika Fludernik (1996). Hänen luonnollisia kerrontatilanteita koskevissa teoretisoinneissaan kokemuksellisuudella on tärkeä rooli jopa kertomuksen keskeisimpänä määrittäjänä. Fludernik (mt., 12–13) tarkoittaa kertomusten kokemuksellisuudella todellisen elämän kokemusten kvasimimeettisiä elävöityksiä (*“the quasi-mimetic evocation of real life experience”*). Fludernikin käsitys kokemuksellisuudesta kytkeytyy kognitiivisiin parametreihin, joita kertomukset lukijan mielessä aktivoivat tai joita kertomukset pyrkivät aktivoimaan ollakseen ymmärrettäviä. Tällaisia kokemukseen liittyviä tietorakenteita ovat esimerkiksi vastaanottajan tiedot temporaalisuudesta, intentionaalisuudesta tai emootioista. Inhimillinen (tosielämän) kokemus sekä inhimillisen kokemuksen representaatiot ovat siis tiukasti kytköksissä



toisiinsa. Ne muodostavat kertomuksen perusrakenteen sekä mahdollistavat kerronnallisuuden (*narrativity*), johon Fludernikin (mt., 36) teoriassa kokemuksellisuus on aina kytköksissä. Kerronnallisuus on mahdollista vain kokemuksen välittämisen kautta ja kokemuksista tulee kerronnallisia vain, jos ne ovat emotionaalisesti merkityksellisiä. Emootiot ja kokemuksellisuus ovatkin siten aina kytköksissä toisiinsa. Sellaisen tekstilajin kuin vaikkapa raportin kertovuus on äärimmäisen heikkoa, ja siksi tämänkaltaisesta tekstistä useimmiten uupuu kokemuksellisuus ja sitä kautta myös emotionaalisuus.

Todellisuuden representaatioista puhuttaessa kokemuksen voisi arkikielellisesti nähdä viittaavan yksittäisen lukijan, katsojan, vastaanottajan kokemukseen representaatiosta (sekä teoksesta että representoidusta kohteesta). Tällaisten kokemusten tutkimiseen tarvittaisiin metodisesti tekstianalyysistä ratkaisevalla tavalla poikkeavaa vastaanottotutkimusta, jota en seuraavassa aio tehdä. Kokemuksellisuus tuleekin tässä ymmärtää yksittäisen vastaanottajan kokemusta laajemmaksi ilmiöksi. Fludernikin teoretisointeja on myöhemmin (ks. esim. Caracciolo 2013) kritisoitu epätarkkuudesta. Tuleeko kokemuksellisuus ymmärtää kertomuksen ominaisuudeksi vai kertomuksen ja sen vastaanottajan väliseksi dynaamiseksi prosessiksi? Tässä artikkelissa ymmärrän kokemuksellisuuden ensisijaisesti tarkastelemani virtuaaliteoksen ominaisuudeksi. Omassa käytössäni tällaisella kokemuksellisuudella on kuitenkin ensisijaisesti kommunikatiivinen funktio. Kokemuksellisuus pyrkii merkitysten välittämiseen teoksen kokijalle sekä pyrkii myös vaikuttamaan kokijaansa.

Kokemuksellisuus sijoittuu siis teoksen ja vastaanottajan välille, mutta palautuu teoksen retorisiin pyrkimyksiin suhteessa vastaanottajaansa. Näihin kokemuksellisuuden ulottuvuuksiin on mahdollista päästä käsiksi tekstianalyyttisen metodin avulla. Tulen seuraavassa erittelemään niitä kokemuksellisuuden tuottamisen tekniikoita, joita Ylen virtuaaliteos hyödyntää pyrkiessään synnyttämään kokijassaan merkityksiä ja herättämään tunteita. Hypoteesini mukaan kohdeaineistonani toimivan virtuaaliteoksen kokemuksellisuus perustuu immersiiivisyyteen, vastaanottajalle tuttujen (referentiaalisten) kaupunkikuvastojen emotionaaliselle hyödyntämiselle sekä käytetyille kulttuurisille konteksteille, joiden oletetaan olevan teoksen vastaanottajalle tuttuja. Näihin kuuluvat uutismediakuvastot tuhoutuvista kaupungeista sekä niin kutsuttujen kaupunkiapokalypsien kirjallinen ja elokuvallinen traditio. Myös genre vaikuttaa teoksen kokemuksellisuuteen aktivoidessaan vastaanottajassa genreen liittyviä tietorakenteita.

Seuraavassa puhun virtuaalitodellisuuden sijaan virtuaaliteoksesta silloin, kun puhun kohdeteoksestani. Näin siksi, että pyrin pitämään erillään yksittäisen ja ainutlaatuisen teoksen sekä virtuaalitodellisuuden mediumina. Virtuaalitodellisuus-muoto ei myöskään täysin vastaa teoksen olemusta, sillä käytännössä teos on monimediaalinen. Teos on koettavissa teknisesti usealla tavalla, ja näillä eri mediamuodoilla on analyysin kannalta myös merkitystä. Virtuaaliteoksen voi katsoa ensinnäkin selainversiona, jolloin teos on perinteinen audiovisuaalinen video. Tässä muodossaan käyttäjä ei pääse itse vaikuttamaan näkökulmaan eli fokalisaatioon vaan se on valmiiksi määritetty. Toiseksi teoksen voi katsoa selaimen kautta Youtube-palvelussa niin kutsuttua 360 asteen tekniikkaa hyödyntävänä videona. Tällöin käyttäjä voi nuolinäppäimin liikuttaa ”katsettaan” haluamaansa suuntaan ja tarkastella haluamiaan rakennuksia ja suuntia. Kolmanneksi teoksen voi ladata omalle tietokoneelleen ja yhdistää sen erilliseen VR-teknologiaan – käytännössä virtuaalilaseihin. Tällöin käyttäjän pään liikkeet vaikuttavat siihen, mitä hän

näkee. Tällöin myös teoksen immersiiivisyys on voimakkaimmillaan, kun näkökulman valintaan ei tarvita erillisiä näppäimiä. Kaikissa muodoissaan teos on multimodaalinen sisältäen sekä visuaalisen että auditiivisen ulottuvuuden.

Ymmärrän seuraavassa virtuaaliteoksen *tekstinä*. Käytän tätä käsitettä myös toisinaan välttääkseni toistoa, kyetäkseni rinnastamaan ja vertailemaan erilaisia teoksia sekä ennen kaikkea kyetäkseni hyödyntämään tekstianalyttistä metodia. Käsitettä soveltaessani nojaan laajaan tekstikäsitteeseen. Sen mukaisesti teksti ei tarkoita kirjoitettua tekstiä vaan myös elokuva, virtuaalitodellisuus tai muu sellainen voi olla luettavissa tekstinä. Teksti-käsitteen keskeinen sisältö liittyy tässä laajassa merkityksessään ensinnäkin tekstiin konstruktiona eli tietoisesti tuotettuna. Toiseksi korostan teksti-käsitteellä tekstin luonnetta *representoivana* eli todellisuutta esittävänä muotona. Kolmanneksi käsittevalinta liittyy käsitykseen siitä, että teksti on kommunikaation muoto, joka on purettavissa pienempiin merkityksen synnyttämisen osasiinsa, joiden kautta kokonaisuutta on mahdollista tarkastella (tekstianalyysi).

Teoksen kokijaa nimitän seuraavassa käyttäjäksi. Lukijan tai katsojan kaltaiset perinteiset määreet eivät ole virtuaaliteoksen kohdalla osuvia, sillä ne saattavat yhä implikoida passiivisuutta ja kommunikaatiotilanteen yhden-suuntaisuutta. Tämä sopii varsin huonosti juuri vastaanottajaa aktivoivan virtuaaliteoksen muotoon. Seuraavassa on siis muistettava, ettei vastaanottajan rooli ole virtuaalitodellisuuden kohdalla (jos koskaan muissakaan kommunikaatiotilanteissa) pelkästään vastaanottava. Käsitteellisesti osuvin tässä yhteydessä olisi ”kokija”, mutta se kytkeytyy liian läheisesti artikkelini keskeiseen kokemuksellisuuden käsitteeseen ja aiheuttaisi näin mahdollisesti sekaannusta.

### Virtuaaliteoksen immersiiivisyyden ja kokemuksellisuuden suhde

Kertomuksentutkimuksessa ollaan jo pitkään oltu kiinnostuneita kertomuksen synnyttämän ”maailman” kognitiivisesta hahmottamisesta ja tällaisen hahmottamisen suhteesta arkipäiväisessä elämässä tapahtuvaan maailman hahmottamiseen. Fludernikin (1996, 29–30) mukaan tekstin todentunnun mahdollistaa kokemuksellinen tuttuus. Esimerkiksi henkilöhahmojen ruumiiden ja henkilöhahmojen psykologisten prosessien tai ympäristön kuvauksen on oltava lukijalle tunnistettavaa tämän omaksumien aikaisempien skeemojen kautta. Erityisesti kognitiivisessa narratologiassa, jota myös Fludernik edustaa, ihmisen kognitio nähdään myös kertomusten keskeisenä käyttövoimana, jonka kautta kertomukset voivat ylipäätään kommunikoida tai simuloida arkitodellisuutta. Tässä suhteessa ehkä kaikkein tärkein kognitiivisen kertomusteorian tuottama käsite on *tarinamaailma*.

Tarinamaailma on kertomuksen luomus, joka syntyy lukijan tekemässä *kognitiiviseksi kartoitukseksi* kutsutussa prosessissa. Kertomuksen tarjoamien vihjeiden mukaisesti lukija konstruoi omassa tulkinnassaan mentaalisen mallin tarinamaailmasta. Lukemisen edetessä lukija suhteuttaa lukemansa tähän tarinamaailmaan. (Esim. Herman 2013, 103–105.) Vaikka tässä käsitteistö viittaa ennen kaikkea tekstuaaliseen maailmanrakentamiseen, on sama sovellettavissa myös muiden mediumien maailmanluomiseen. Maailman luomiseen käytetyt vihjeet vain ovat erilaisia.

Virtuaalitodellisuuksista puhuttaessa jo mediumin nimikin vihjaa simuloitun maailman tai todellisuuden tuottamisesta. Mitään tarinamaailmaa ei tulekaan käsittää maailmaksi samalla tapaa kuin fiktiivisiä henkilöhahmojakaan

ei tule ymmärtää samanlaisiksi kuin todelliset ihmiset kaikessa kompleksisuudessaan. Niin fiktiiviset todellisuudet kuin fiktiiviset henkilöhahmotkin ovat kimppu tiettyjä tekstuaalisia (tai muissa kuin kirjoitetuissa teksteissä myös auditiivisia tai visuaalisia) vihjeitä, joiden kautta vastaanottaja voi konstruoida maailman tai henkilöhahmon omien aiempien tietorakenteidensa nojalla. Tämä konstruointi ei kuitenkaan tarkoita tarinamaailman satunnaisuutta, sillä suuri osa vastaanottajan ja myös tekijän omaksumista skeemoista on jaettu, ja tässä mielessä maailman rakennus tapahtuu osin vasten yleisiä käsityksiä maailmoista ja henkilöhahmoista eikä ainoastaan yksilön henkilökohtaisten kokemusten varassa.

Tärkeää tarinamaailmojen ymmärtämisessä on huomata, että teksteissä rakentuvat maailmat eivät todellisen maailman tapaan jatku havaintojemme ulkopuolella. Ne ovat siis rajattuja. Ylen virtuaaliteoksen tuottama Helsinki esittää meille hyvin pienen ja rajatun kokoisen palan todellista ja maantieteellisesti laajaa Helsinkiä. Vaikka virtuaaliteoksen kokijan on mahdollista virtuaalilaseja käyttäessään (tai Youtuben 360 astetta kääntyvien videoiden nuolinäppäimiä hyödyntäessään) suunnata katseensa haluamaansa suuntaan, on maailma todellisuudessa vajaa. Jos käyttäjä tarinamaailman innostamana haluaisi lähteä kulkemaan eteenpäin Mannerheimintietä katsoakseen, mitä rautatieasemalle on käynyt, joutuisi hän pettymään. Virtuaaliteos ei mahdollista tätä teknisesti, ja teoksen tuottama maailma rajautuu Kolmen sepän aukiolle. Se ei siis ole todellinen maailma, vaikka teos pyrkii synnyttämään vastaanottajassaan kokemuksen maailman kaltaisuudesta. Teoksen kokemuksellisuudelle juuri tämä illusorisuus on keskeistä, ja siihen paneudutaan tässä luvussa tarkemmin.

Virtuaalisen maailman kokemuksellisuuden tutkimuksessa immersion käsite on nähdäkseni keskeinen. Pyrkimystä immersion voidaan pitää tarkastelemani virtuaaliteoksen keskeisimpänä vastaanottajaan vaikuttamisen keinona. Immersion käsite tulee kirjallisuudentutkimuksen teoriasta, mutta sitä on sovellettu laajasti myös teatterin, pelien ja virtuaalitodellisuuksien tutkimuksessa. Immersiosta on tullut jopa muotisana. Sillä voidaan arkikielessä viitata mihin tahansa intensiiviseen ja ”upottavaan” taiteelliseen tai muuhun kokemukseen. Nojaudun tässä kuitenkin erityisesti kertomuksentutkija Marie-Laure Ryanin käsityksiin immersion, joita hän hahmottelee virtuaalitodellisuuksia ja perinteisiä kirjallisia tekstejä vertailevassa teoksessaan *Narrative as Virtual Reality 2* (2015, teoksen ensimmäinen editio ilmestyi jo 2001, mutta toinen versio sisältää niin paljon muokkauksia, että sen nimeen on lisätty numero 2). Ryanille (mt., 9) immersio tarkoittaa ensisijaisesti lukijan suhdetta tekstin tuottamaan maailmaan. Immersio on tämän määritelmän mukaisesti kokemus, jossa fiktiivinen maailma synnyttää vaikutelman tai illuusion autonomisesta, kielestä riippumattomasta ja elävien ihmisten asuttamasta todellisuudesta (jota fiktiivinen todellisuus ei oikeasti ole). Tässä mielessä virtuaalitodellisuuden, kaunokirjallisen kertomuksen tai monien muiden kertovien muotojen (esim. elokuvan) välillä ei ole paljonkaan eroa. VR-tekniikan tarkoitus on kytkeä käyttäjä simuloituun todellisuuteen. Samoin toimii kaunokirjallisuus. Molemmat pyrkivät synnyttämään tilan, johon vastaanottaja voi samaistua. Tämä tila tulee täyttää maailmankaltaisuutta tuottavilla objekteilla ja olennoilla. (Ryan 2015, 9.)

Virtuaalitodellisuuden (Virtual Reality, VR) immersio on teknologiaansa palautettuna kokemus datan ympäröimänä olemisesta (Ryan 2014, 61). Virtuaalitodellisuus on usein määritelty interaktiiviseksi ja immersiviseksi tietokoneen avulla tuotetuksi kokemukseksi (esim. Pimentel & Teixeira 1993, 11). Tässäkin

määritelmässä interaktiivisuus ja immersio voidaan kuitenkin ymmärtää monin tavoin. Teknologisesti suuntautuneessa tutkimuksessa immersio saatetaan ymmärtää jopa objektiiviseksi ja kvantitatiivisesti mitattavaksi tietyn teknologian mahdollistamaksi todellisuuden illuusioksi (ks. Sirkkunen et al. 2016). Kirjallisuudentutkijana Ryan (2015, 2) pyrkii tuomaan immersion ja interaktiivisuuden käsitteet teknologisen kehityksen sijaan kirjallisen tai kertomuksiin liittyvän lähestymistavan piiriin. Ryanin mukaan käsitteet soveltuvat kuvaamaan sitä, miten taidetta koetaan. Itsekin pyrin seuraavassa ymmärtämään immersion nimenomaan taiteen kokemuksellisuuteen liittyvänä ilmiönä, joka kuitenkin väistämättä on kytköksissä myös teknologiaan ja mediumin mahdollisuuksiin ja tarjoumiin yleensä.

Immersion merkitys kirjallisuudessa ja visuaalisessa taiteessa on vaihdellut vuosisatojen ja -kymmenten myötä. Taiteen ja kirjallisuuden historian tarkastelu juuri immersion kautta tarjoaa mielenkiintoisen tulokulman taiteen kehitykseen ja siihen liittyviin yhteiskunnallisiin ja esteettisiin arvoihin. Esimerkiksi 1700-luvun proosakerronta kehitti sellaisia immersiota tuottavia kerronnan muotoja kuin muistelman ja kirjeromaani. Kuitenkin vielä 1700-luvun kerronnassa immersiotekniikoiden vastapainoksi kertoja kääntyy usein kommentoimaan kerrontaansa, jolloin illuusio särkyä ja lukija tulee tietoiseksi lukemistilanteesta. Samankaltaisia historiallisia vaihteluita voidaan huomata vaikkapa mimeettisyyteen pyrkivässä realismissa tai immersiota kaihtavassa postmodernissa kerronnassa. (Ryan 2015, 4–5.)

Immersion taiteen historiassa on liittynyt usein myös kysymyksiin korkeasta ja matalasta kulttuurista. Voimakasta immersiiivisyyttä pidetään usein populaarikulttuurin ominaisuutena ja vastaanottajan immersiokokemus mielletään vastakohtaksi älylliselle ja erittelevälle vastaanotolle. Immersion käsite yhdistetään usein myös eskapismiin, ja tästä syystä immersio on myös tuottanut historiallisesti useita moraalisia paniikkeja tai vähintäänkin huolta lukijoiden tai katsojien todellisuussuhteen hämärtymisestä. Jo Cervantesin *Don Quijote* -romaanin kuvaama ritariromantiikan sumentama yksilö ja sittemmin esimerkiksi tietokonepelien voimakkaan immersion on pelätty olevan pelaajille haitallista. Myös immersiiivisestä tai virtuaalisesta journalismista puhuttaessa on käyty aiheellista keskustelua tuotetun immersion etiikasta, sillä näillä uusilla journalismin muodoilla on potentiaalia synnyttää voimakkaita emootioita (Shin & Biocca 2018, 2087; Sirkkunen & Uskali, tulossa.)

Virtuaalitodellisuus mediumina on mielenkiintoinen osa immersion taidehistoriaa, sillä virtuaalitodellisuutta voidaan pitää immersiiivisen taiteen äärimmäisenä muotona. 2000-luku näyttää olleen erityisen altis yhä immersiiivisimmille taiteen ja viihteen muodoille. Tietokonepelien immersiiivisyys on kasvanut pelien tuottamien simulaatioiden nojautuessa yhä kehittyneempään teknologiaan. Elokuvia on alettu kuvata ja esittää yhä enemmän kolmiulotteisina. Suomessakin markkinoille on ilmestynyt viihdyttäviä virtuaalikokemuksia tarjoavia yrityksiä. Kuitenkaan ilmiö ei ole uusi. Kuten Mark Poster (1999, 42) huomauttaa, virtuaalitodellisuusteknologia muodostaa suoran jatkumon 1800- ja 1900-lukujen visuaalisille innovaatioille (stereoskooppi, stereografiset kuvat, panoraama), joilla pyrittiin virtuaalitodellisuuden tapaan toisintamaan maailmaa mukaillen jatkuvasti kehittyvää tietoa ihmisen sensorisista toiminnoista.

Virtuaalitodellisuus ei ole suinkaan puhtaasti taiteen (tai viihteen) muoto. Itse asiassa virtuaalitodellisuudella on useita käytännön tehtäviä, joiden kehittäminen on ollut VR-teknologian keskeisiä päämääriä. Tällaisia käyttömahdollisuuksia ovat esimerkiksi sotilaallisessa koulutuksessa, arkkitehtuurissa tai



lääketieteessä käytetyt sovellukset (ks. Poster 1999, 42; Slater & Sanches-Vives 2016). Ylen virtuaaliteos sijoittuu puolestaan mielenkiintoisella tavalla taiteen ja journalismin välimaastoon. Palaan tähän virtuaaliteoksen journalistiseen ulottuvuuteen tarkemmin seuraavassa aluvuussa, jossa pohdin teoksen kulttuurisia konteksteja.

Immersiota teoksessa tuottaa ennen kaikkea kerronnan ja välittävän mediumin häivyttäminen näkyvistä. Kirjallisuuden proosakerronnassa tällaisia keinoja ovat esimerkiksi henkilöhahmojen sisäisen todellisuuden paljastaminen lukijalle sisäisen puheen tai vapaan epäsuoran esityksen keinoin. Mimeettisyyteen ja sitä kautta immersioon pyrkivä kerronta kuljettaa lukijan tarinamaailmaan virtuaalisessa kehossa ja tarjoaa tälle mahdollisuuden tarkastella ja arvioida fiktiivistä maailmaa itse ilman kertojan voimakasta väliintuloa. (Ryan 2015, 4.) Maailma ja tapahtumat pyritään näyttämään lukijalle (mimesis) pikemminkin kuin että ne kerrottaisiin tälle (diegesis).

Ylen virtuaaliteos synnyttää virtuaalitodellisuuden mediumille ominaisin keinoin immersiota juuri häivyttämällä vaikutelmaa välittyneisyydestä. Teoksesta voidaan havaita monia maailman simulointiin ja erityisesti todellisen aistihavainnon simulointiin liittyviä efektejä. Tällaisia ovat esimerkiksi ihmisen visuaaliseen havaintoon liittyvät piirteet, kuten kolmiulotteisuus ja syvyysvaikutelma. Kolmen sepän patsaan ympäristö näyttäytyy todellisen kaltaisena ja aistivaikutelma vaikuttaa todelliselta. Havaintopisteestä etäämmällä olevat objektit ovat pienempiä kuin lähellä olevat ja edessä olevat objektit peittävät näkyvistä takana olevat. Katujen yllä leijuva tomu himmentää näkymää niiltä osin, jotka tomu jättää taakseen. Valot ja varjot rakennuksissa, pysähtyneessä raitiovaunussa ja rakennusjätteessä simuloivat kaikki todellista aistihavaintoa. Teoksen auditiivisessa ilmaisussa räjähdysten ja ammusten ääniä käytetään vaihtelevilla volyyymeilla, jotka edellä mainittujen visuaalisten efektien tavoin luovat illuusiota todellisesta maailmasta. Kaikki edellä mainitut immersiotekniikat ovat kuitenkin tuttuja varhaisemmista visuaalisen ja audiovisuaalisen taiteen keinoista. Mikä erottaa virtuaalitodellisuuden immersion esimerkiksi elokuvan immersioista on vastaanottajan voimakas *kehollinen* läsnäolo teoksen luomassa simuloidussa maailmassa. Kyse ei kuitenkaan ole tiukasti erilaisesta kehollisesta kokemisesta, sillä myös elokuva ja muut esittävät taiteet hyödyntävät lukuisia immersiiivisiä tekniikoita, jotka simuloivat ruumiillista eläytymistä.

Kokemus ymmärretään nykytietämyksen mukaan useimmiten syvästi keholliseksi ilmiöksi. Kehollisuus määrittää puitteet inhimilliselle havainnolle, ja erilaiset keholliset kokemukset luovat käsityksiä ympäristöstämme ja myös itsestämme. Kuten kielentutkijat George Lakoff ja Mark Johnson (1999) kuvaavat, myös abstrakti ajattelumme rakentuu kehollisen kokemuksen varaan. Tämä on modernin kognitiotieteellisesti orientoituneen taiteentutkimuksen usein jakama käsitys ihmisen kognitiosta. Monet kognitiivisen kertomusteorian edustajat ovat luonnehtineet kertomuksen kognitiivisen kokemuksen olevan radikaalilla tavalla kehollista. Esimerkiksi Marco Caracciolo (2014) lainaa teoksessaan *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach* enaktivistisen kognitiotieteen traditiosta, jonka mukaisesti ihmisen tiedonrakennus tapahtuu tiiviissä suhteessa kehollisen toiminnan ja havainnoidun ympäristön kanssa. Tietoisuus ei tämän näkemyksen mukaisesti ole ulkoisesta maailmasta passiivisesti tulvivien aistihavaintojen vastaanottamista, vaan havainnoiva subjekti ja havainnon objekti rakentuvat ruumiillisessa prosessissa suhteessa toisiinsa. (Mt., 4.) Myös kertomusten kokemuksellisuus mahdollistuu Caracciolon mukaan juuri kokemuksen tuttuudessa, joka on laadultaan pitkälti kehollista.

Useat immersion ja kokemuksellisuuden tutkijat puhuvat fiktion kehollisen kokemuksen yhteydessä jonkinlaisesta deiktisestä siirtymästä omasta todellisesta kehosta fiktion synnyttämään virtuaaliseen kehoon (ks. Caracciolo 2014, 161). Deiktisyys viittaa tässä havaintopisteeseen, jonka kautta käyttäjä voi havainnoida tilallisuutta. Siirtymän seurauksena saavutettu läsnäolo virtuaalisessa todellisuudessa on keskeinen osa minkä tahansa virtuaaliteoksen kokemuksellisuutta. Käsitteellisesti läsnäolo on kuitenkin hankalasti määriteltävissä. Minkälaisin keinoin virtuaalitodellisuus mediumina voi tuottaa läsnäolon illuusiota? Vastauksena kysymykseen Ryan (2015, 51–52) erittelee Thomas Sheridanin mukaillen kolme virtuaalitodellisuudelle mahdollista läsnäolon kokemusta tuottavaa strategiaa.

- 1) Todellisuutta jäljittelevä sensorinen informaatio
- 2) Käyttäjän kontrolli sensoriseen ympäristöön
- 3) Käyttäjän kyky vaikuttaa fyysiseen ympäristöön

Ensimmäinen tarkoittaa edellä Ylen virtuaaliteoksesta eriteltyjä todellisuuden sensorisen hahmottamisen lainalaisuuksien mukaista maailmanrakennusta, kuten syvyyttä. Toinen viittaa puolestaan käyttäjän kykyyn vaikuttaa havaintoon esimerkiksi kääntämällä päätään. Kolmas tarkoittaa esimerkiksi lentokonesimulaatiossa käyttäjän kykyä ohjata konetta ja näin vaikuttaa ympäristöön.

Kun tarkastellaan Ylen virtuaaliteosta näiden piirteiden valossa, voidaan todeta, ettei läsnäolon tuottamisen kolmas strategia päde tähän teokseen. Käyttäjälle ei ole mahdollista suoranaisesti vaikuttaa teoksen maailmassa. Strategia yksi on olennainen teoksen kokemuksellisuuden tuottajana, ja sitä olen jo käsitellyt. Strategia kaksi on nähdäkseni kokemuksellisuuden kannalta keskeinen osa teoksen immersiivisyyttä. Palaan artikkelissani myöhemmin Ylen virtuaaliteoksen kertovuuden tarkasteluun. Jo tässä yhteydessä on kuitenkin syytä huomata, että erityisesti kerrontaan usein liitetyn kertojan käsitettä on varsin haastavaa soveltaa visuaalisen tai audiovisuaalisen tekstin tarkasteluun (vrt. Mikkonen 2005, 184–187). Sen sijaan kerrontaan niin ikään kuuluva fokalisaation eli näkökulman käsite soveltuu hyvin myös (audio-)visuaalisten tekstien tulkintaan. Visuaalisessa kerronnassa fokalisaation merkitys jopa korostuu verrattuna tekstiin, sillä visuaalisella kerronnalla on tekstiä voimakkaammin tietty näkökulma. Kuvatutkija Kai Mikkosen (2005, 188–189) mukaan fokalisaatio voi kuvassa olla kirjoitetun kerronnan tavoin sisäistä tai ulkoista fokalisaatiota. Sisäistä fokalisaatiota voivat rakentaa esimerkiksi kuvassa olevan hahmon/hahmojen katseen linjat, kun taas ulkoista fokalisaatiota edustaa kuvan näkökulman fyysinen rajaaminen tiettyyn havaintopisteeseen. (Mt.) Verrattuna tekstiin kuvasta on kuitenkin hankalampi osoittaa sellaista diskurssien sekoittumista, jota esimerkiksi vapaa epäsuora esitys kirjoitettuun tekstiin tuottaa.

Ylen virtuaaliteoksessa ei ole henkilöahmoja, joiden katseen kautta fokalisaatiota voitaisiin synnyttää. Henkilöahmojen sisäistä näkökulmaa (sisäistä fokalisaatiota) ei siis teoksessa ole. Ainoa fokalisaation lähde on näkökulmaa rajaava havaintopiste. Virtuaaliteoksen havaintopisteelle kiinnostavaa on muista audiovisuaalisista esittämisen tavoista poikkeava ohjattavuus, joka tekee kokemuksesta jossain määrin interaktiivisen. Kokija voi itse vaikuttaa katseen suuntaan liikkumalla virtuaalilasit silmillään tai käyttämällä selainta ja liikuttamalla hiirtä. Kuitenkin virtuaalimaailma tulee koetuksi teoksen rajaamasta havaintopisteestä. Vastaanottaja ei voi hypähtää esimerkiksi

Stockmannin katolle katselemaan tilaa ylhäältä päin. Teoksen visuaalinen havaintopiste on sijoitettu siten, että se jäljittelee kadulla seisovan ihmisen näkökulmaa simuloituun todellisuuteen. Muodoltaan teos lainaa tässä muun muassa videopelien immersiiivisestä estetiikasta, joissa visuaalinen fokalisaatio usein rajataan nimenomaan kokevan subjektin silmien tasalle. Tällöin peli pyrkii simuloimaan pelaajan toimijuutta ja kehollista läsnäoloa kerrotussa maailmassa. Samankaltainen kokemuksen simulaatioluonne korostuu myös Ylen virtuaalitekemuksessa. Teoksen käyttäjä saa virtuaalisen kehon liikkua tuhoutuneen Helsingin simulaatiossa. Tämän kehollisen simulaation kautta teoksen immersiiivisyys ja kokemuksellisuus korostuu.

Tässä kohden on kuitenkin syytä lisätä, ettei teos VR-muodossaan tarjoa käyttäjälle varsinaista avataria, jollainen monista virtuaalimaailmoista löytyy. Käyttäjää ei siis voi virtuaalimaailmassa nähdä tai muutoin aistia omaa kehoaan. Keho pelkistyy havainnoivaksi kameranilmäksi. Tämän voi myös katsoa heikentävän teoksen immersiota ja sitä kautta kokemuksellisuutta. Samoin teoksesta puuttuvat tunto- ja hajuaisti, jolloin immersio jää auttamatta keinoiseksi tai vajaan. Silmien tasalla sijaitsevaa havaintopistettä voidaan myös perustellusti pitää eräänlaisena luonnollistuneena katsomisen tapana, joka on tuttu monista esittämisen tavoista, kuten vaikkapa kuvataiteesta tai televisiojournalismista. Tällainen luonnollistunut havaintopiste voi kokemuksellisuuden sijaan häivyttää käyttäjän kehollisuuden tuntua kaikessa tavallisuudessaan. Kokemus kehollisesta läsnäolosta olisi varsin erilainen, mikäli havaintopiste olisi esimerkiksi maassa makaavan.

### **Ylen virtuaaliteoksen kulttuuriset kontekstit**

Edellä olen tarkastellut Ylen virtuaaliteoksen kokemuksellisuutta erityisesti immersiota tuottavien tekniikoiden kautta, jotka liittyvät hyödynnettyyn mediumiin. Immersion kannalta tarkasteltuna teoksen kokemuksellisuus perustuu sen pyrkimykseen aktivoida vastaanottajan aikaisempia tietorakenteita todellista havaintoa simuloivien havainnon tekniikoiden kautta. Näitä tekniikoita ovat esimerkiksi fiktiivisen maailman syvyysvaikutelmaa tukevat visuaaliset trikit, fokalisaation keskittäminen käyttäjän virtuaalisen kehon silmien tasalle ja käyttäjän mahdollisuus liikuttaa katsettaan maailmassa 360 astetta.

Kokemuksellisuus rakentuu kuitenkin kytköksissä myös muunkaltaisiin vastaanottajan sisäistämiin tietorakenteisiin, joita voivat olla esimerkiksi genreen liittyvät kysymykset. Fludernikin (1996, 43–46) mukaan yksi kertomuksen kokemisen keskeisiä ulottuvuuksia ovat juuri kulttuurispesifit, esimerkiksi lajityyppiin liittyvät kehukset. Kulttuuriset kontekstit tulee nähdäkseni ajatella kontekstuaalisiksi kokemuksellisuuden tuottamisen strategioiksi. Kokemuksellisuus rakentuu tekstissä sen pyrkimyksenä aktivoida vastaanottajassaan tämän ennalta tunnistamia kokemuksen tietorakenteita. Näitä tietorakenteita synnyttää aistihavaintojen kautta syntyvä tuttuus, mutta myös tuttuus suhteessa muihin teksteihin ja genreihin.

Ylen virtuaaliteosta voidaan lukea dystooppisen kertomuksen lajityypin kautta. Dystooppisilla kertomuksilla tarkoitan tässä ei-toivottuja tulevaisuudenkuvitelmiä (vrt. Isomaa ja Lahtinen 2017, 7), jollaiseksi Ylen virtuaaliteos voidaan luokitella. Teos esittää meille erään mahdollisen tulevaisuuden vision siitä, miltä Helsinki voisi näyttää, mikäli tietyt tapahtumakulut toteutuisivat. Näitä tapahtumakulkuja ei teoksessa esitetä, vaan ne jäävät lukijan

täydennettäväksi. Teoksen aloittava kysymys ”What if Helsinki was like city of Aleppo in Syria?” tarjoaa kuitenkin varsin voimakkaita vihjeitä tapahtuneesta. Ainakin teksti antaa olettaa, että tilanne on jonkinlaisen sotilaallisen selkkauksen seurausta.

Perinteisissä yhteiskuntadystopioissa – kuten Orwellin, Zamjatinin ja Huxleyn lajia pitkälti muovaavissa klassikoissa – kuvattu dystooppinen yhteiskunta on sijoitettu tulevaisuuteen ja se muodostaa omalakisien, omien suljettujen periaatteidensa mukaisesti toimivan yhteisön. Klassiset yhteiskuntadystopiat sijaitsevatkin pitkälti ajan ja paikan ulkopuolella, jolloin lukijan huomio ohjautuu kuvatun dystooppisen yhteiskunnan toimintamekanismeihin ja niiden hyödyllisyyden ja oikeudenmukaisuuden puntarointiin. Vaikka klassinen yhteiskuntadystopiakin poimii aineksensa lukijan ja kirjoittajan todellisuudesta (vrt. Gordin, Tilley & Prakash 2010, 4), sijaitsee kuvatun dystopian ja lukijan todellisuuden rinnastettavuus yhteiskunnallisissa käytänteissä – ei niinkään kuvatun maailman yhteneväisyydessä.

Sen sijaan toiselle dystooppisten kertomusten alalajille, tuhoa kuvaavalle apokalypsille, referentiaalisuus suhteessa lukijan todellisuuteen on yleisempi. Referentiaalisuudella en tässä viittaa esimerkiksi Dorrit Cohnin (1999) väitteeseen siitä, että fiktio moodina on lähtökohtaisesti ei-referentiaalista. Enemmänkin ymmärrän referentiaalisuuden laveammin siten, että kaikki fiktiivinen maailmanrakentaminen nojautuu jossain määrin referentiaalisuuteen (vrt. Herman 2013, 104). Ylen virtuaaliteoksessa kiinnostavaa on nähdäkseni miljöön referentiaalisuus, jolla on vaikutuksia teoksen retoriikkaan. Arkisen ja referentiaalisen aineksen yhdistäminen synkkiin ja yllättäviin yhteiskunnallisiin visioihin on omiaan tuottamaan kauhistuttavia vaihtoehtoisia tulevaisuuksia, kuten Ylen virtuaaliteoksessa.

Ylen virtuaaliteos edustaa erityisesti apokalyptisen fiktion tiettyä alaryhmää: kaupunkiapokalypsia. Kaupunkiapokalypsi tarkoittaa kaupungin tuhoutumista käsittelevää kertomusta. Kaupunkiapokalypsille on Ylen virtuaaliteoksen tavoin tapana usein tarttua olemassa oleviin ja vieläpä varsin hyvin tunnettuihin kaupunkeihin. Kertomusten kytkeytyminen tunnistettaviin tilallisiin yhteyksiin on keskeinen tapa aktivoida tulkitsijassa odotuksia (Hyvärinen 2018, 215). Tutkimuskohteessani miljöön tuttuus ja referentiaalisuus vahvistavat tavoiteltua kauhun ilmapiiriä tutun ympäristön tuhon äärellä.

Kaupunkiapokalypsit ovat erityisesti populaarikulttuurissa hyvin suosittuja. Monien laajalevikkisten dystooppisten elokuvien keskeistä ja voimakkaan lajityypillistä kuvastoa ovat tunnettujen kaupunkien kauhistuttava tuhoaminen katsojan silmien edessä. Tällaisiin usein tuhattuihin kaupunkeihin kuuluu Los Angeles, jota Mike Davis tarkastelee teoksessaan *Ecology of fear* (1998) yli sadan kirjallisen tai elokuvallisen apokalypsin kautta. Davisille Enkelten kaupunki näyttäytyy maailman pääkaupunkina, jonka maamerkkien kansainvälinen tunnistettavuus tekee siitä alttiin erilaisille tuhon fiktioille. Globaalisti arvioiden myös Tokio kuuluu dystooppisessa fiktiossa useimmiten tuhattujen kaupunkien kärkeen. Kuten William Tsutsui (2010, 104–105) tiivistää, erityisesti toisen maailmansodan jälkeen fiktiivinen Tokio on pyyhkäisty maailmankartalta lukemattomia kertoja erilaisten luonnonkatastrofien, epidemioiden, gigantisten hirviöiden, avaruusolentojen tai ydinräjähdysten voimin niin kansainvälisten kuin kotimaistenkin katsomoiden edessä. Tokion tuhon kuvat liittyvät toisen maailmansodan sekä kylmän sodan aikaisten tapahtumien ja erityisesti ydintuon mahdollisuuden eettiseen arviointiin ja käsittelyyn: eräänlaiseen kollektiiviseen traumaan (mt., 107). Kaupunkiapokalypsit ovatkin usein psykologisilta funktioiltaan kompleksisia.



Vaikka niin toisesta maailmansodasta kuin kylmästä sodastakin on aikaa, eivät ikonisten suurkaupunkien tuhon kuvat ole suinkaan kadonneet dystooppisen elokuvan (sekä myös kirjallisuuden ja tietokonepelien) kuvastoista – päinvastoin. Tuhokuvien psyykkiset vaikutusmekanismit näyttävät edelleen ajankohtaisina. Globaalisti tunnistettavien ja erilaisten kulttuuristen representaatioiden kautta ”kuolemattomaksi” tehtyjen kaupunkien tuhokuvat heijastelevat ajankohtaisia yhteiskunnallisia pelkoja ja uhkia ja kauhistuttavat yleisöjä. Samalla totaalisen tuhon kuvat ovat paradoksisesti esteettisiä ja viihdyttäviä elämyksiä – erityisesti alati kehittyvän elokuva- ja peliteknologian kyetessä yhä todenmukaisempiin tuhon simulaatioihin.

Länsimaihin 2000-luvulla kohdistuneet terrori-iskut ovat jopa entisestään lisänneet tuttuja miljöiden fiktiivistä tuhovimmaa ja pyrkimystä pelkojen kollektiiviseen käsittelyyn dystopiaviihteen kautta. Koko läntisen maailman turvallisuuden tunnetta ravistellut New Yorkin kaksoistorneihin vuonna 2001 kohdistunut terrori-isku tuntui ironisesti toteuttavan dystopiafiktiosta tuttua kuvastoa. New Yorkin fiktiivisiä tuhokuvia tutkineen Max Pagen (2008, 4) mukaan kaksoistornien kaatuminen synnytti kaksi toisilleen vastakkaista reaktiota: ”Se ei voi olla totta” ja ”Se on kuin elokuvista”. Paradoksisesti kumpikin reaktio oli samanaikaisesti totta: tornien tuhoutuminen sekunneissa oli kaupunkilaisille käsittämätöntä ja kuitenkin dystopiafiktion kautta kulttuurisesti täysin tunnistettavaa ja tuttua.

Edellä olen nostanut monessa kohdin esiin teoksen aloittavan retorisen kysymyksen. Tämä kysymys on lukijalle suunnattu kutsu *make-believe*-leikkiin (vrt. Kendall 1993) – mitä jos Helsinki näyttäisi nyt tältä. Kysymys voidaan tulkita käyttäjälle suunnatuksi kutsuksi astua fiktiiviseen maailmaan, hyväksyä sen lainalaisuudet ja leikkiä mukana (vrt. Ryan 2015, 75–78). Samalla kysymys kuitenkin myös määrittää teoksen pyrkimyksen vertailuasetelmaan Helsingin ja Aleppon välillä ja on siis kutsu kaupunkien välisen epäsuhdan eettiseen arviointiin.

Ylen virtuaaliteoksessa on myös muita tekstejä. Teoksen loppupuolella simuloidun todellisuuden ylle ilmaan ilmestyvät näkyviin seuraavat tekstit:

More than six million Syrians have been forced to leave their homes. This would mean 1,5 million internal refugees in Finland comparable to the population of the whole capital area, Turku and Tampere.

According to the UN, siege of east Aleppo cut off at least 250000 people from the outside world. It is estimated that almost half of them were children – this is equal to the number of minors in Helsinki.

Teokseen liitetyt tekstit pakottavat vastaanottajan rakentamaan analogian Syyrian sodan kauhujen ja suomalaisten rauhallisen ja turvatun elämän välille. Tämän vertailun kautta teos aktivoi myös kysymyksen oikeudenmukaisuudesta. Onko oikein, että Helsinki on turvassa, kun samaan aikaan Aleppo on pommitettu maan tasalle? Nämä tekstit ovat tärkeitä teoksen kokemuksellisuuden kannalta. Kerronnan osana ne asettavat kiinnostavan kysymyksen: kenen ääni tekstien takaa kaikuu? Teoksen otsikkomaista kysymystä lukuun ottamatta teos piilottaa kokonaisuutta hallitsevan kertovan tahon ja antaa vastaanottajan muodostaa itse näkemyksensä kokemastaan. Teoksen immersiota ajatellen nämä faktatekstit ovat vieraannuttavia elementtejä, jotka särkevät illuusion kehollisesta maailmassa olemisesta, sillä todellisessa maailmassa havainnoijan ympärille ei ilmesty tekstejä. Tekstit muistuttavat virtuaaliteoksen

vastaanottajaa siitä, että tämän kokema maailma on retorinen akti – teksti, jolla on vastaanottajalleen sanoma. Teos pyrkii korostamaan teksteillään analogista suhdetta Helsingin ja Aleppon välillä (joskin kaupungit edustavat tässä metonymisesti valtioita). Tekstien esittämien suhteutusten kautta lukija on pakotettu vertailuun myös erilaisten faktoina pidettyjen aineistojen, kuten tilastojen, valossa.

Näiden tekstiosioiden kautta teos siirtyy myös dystooppisten kertomusten genrestä journalismin piiriin. Siirtymä on tärkeä, sillä samalla siirrytään fiktiosta faktaan. Kuten jo mainitsin, Ylen tuottama virtuaalikokemus edustaa kiinnostavasti uudenlaista journalismia. Teos on VR-journalismin lajissa Suomen ensimmäinen. Virtuaalinen journalismi kytkeytyy tarinallisen journalismin trendiin (Berning 2014), johon ei ole tämän artikkelin puitteissa tilaa pysähtyä. Riittää kun todetaan, että nykyjournalismi lähestyy usein kaunokirjallisuuteen perinteisesti kuuluneita kerronnan keinoja, joiden tarkoituksena on tehdä journalismista kokemuksellista. Kuten Ylen virtuaalikokemusta tekemässä olleen Teatime Researchin tiedejohtaja Aleksis Karne Ylen haastattelussa (Vatanen 2017) tiivistää: ”Virtuaalitodellisuus avaa ihan uuden kanavan tarinankerronnalle. Siellä pääset kokemaan tilanteet itse sen sijaan, että vain lukisit ja katsoisit niistä. Tässä on valtavia mahdollisuuksia jatkon kannalta.”

Uudenlaista virtuaalista journalismia nimitetään usein immersiiiviseksi journalismiksi. Immersiivinen journalismi toteutuu pääosin virtuaalitodellisuuden mediumin avulla ja pyrkii synnyttämään vastaanottajassaan vaikutelman välittömästä havainnoinnista. Immersiivisessä journalismissa vastaanottaja saa kokea uutisen kuvaamat tapahtumat kehollisesti tai vähintäänkin tähän pyritään (Sirkkunen et. al. 2016). Immersiivisessä journalismissa välittäjän eli käytännössä journalistin rooli häivytetään samoin kun edellisessä luvussa erittelin kertojan häivyttämistä immersion tuottamisen strategiana. (Kool 2016.) Yksi määritelmä immersiiiviselle journalismille on se, että vastaanottajat saavat ensimmäisen persoonan kokemuksen tapahtumista ja tilanteista, joita uutiset välittävät (de la Peña et al. 2010). Juuri välittömän läsnäolon simuloinnissaan immersiiivisessä journalismissa on useita eettisiä ongelmia. Kuten Hollis Kool (2016, 7) aiheellisesti muistuttaa, immersiiivisen journalismin vastaanottaja unohtaa helposti, että tarina on kerrottu ja konstruoitu jotakin tarkoitusta varten (myös Shin & Biocca 2018, 2807).

Journalismi on Ylen virtuaaliteoksessa läsnä paitsi muodon ja funktion myös sisällön tasolla. Eritellessä virtuaaliteoksen kulttuuristen kontekstien vaikutusta sen kokemuksellisuuteen täytyy ottaa huomioon edellä tarkastellun kaupunkiapokalypsin fiktiivisen genren lisäksi myös journalistinen kuvasto, jonka varaan teos rakentuu. Virtuaaliteos hyödyntää jokaisen aikalaiskatsojan tunnistamaa mediakuvastoa erityisesti Syyrian sodasta. Käytetyllä kuvastolla on tietenkin vielä paljon Syyrian sotaa vanhemmat juurensa. Itse asiassa sotien synnyttämä kauhukuvasto tuhoutuneista kaupungeista ja miljöistä on syvällä länsimaisen ihmisen kulttuurisessa muistissa, erityisesti television kautta.

Vietnamin sotaa pidetään ensimmäisenä laajamittaisena mediasotana, puhutaan jopa televisiosodasta. Tällä ei suinkaan tarkoiteta tapahtumien fiktiivisyyttä, vaan sodan todellisuuden entistä välittömämpää siirtymistä koteihin ja katsojien verkkokalvoille kaikkialla läntisessä maailmassa. Vaikka televisiovastaanottimet saapuivat Yhdysvalloissa koteihin jo 1950-luvulla, vasta 1960-luvulle tultaessa ja Vietnamin sodan käydessä kuumimmillaan kehittynyt televisiotekniikka mahdollisti kuvauksen paikan päältä tapahtumien keskipisteestä. (Cumings 1992, 86; Kool 2016, 3.) Sittemmin sotien tai terrori-iskujen aiheuttamat tuhon kuvastot ovat tulleet länsimaiselle median

käyttäjälle yhä tutummiksi. Esimerkiksi 90-luvun alun Persianlahden sota oli vielä Vietnamin sotaa voimakkaammin CNN-sota (ks. myös Lehtonen 2001, 34). Televisiokuva sodan keskeltä on arkipäiväistynyt. Mediaympäristömme tulvii kuvia erilaisista konflikteista sota-alueilla. Syyskuun yhdennentoista iskut Yhdysvalloissa vuonna 2001 toivat kaksoistornien tuhokuvat reaaliaikaisesti vastaanottimiin kautta maan ja sittemmin erilaiset uutiskuvat tuhoutuvista miljöistä ympäri maailman ovat saavuttaneet mediayleisönsä alati nopeammin.

Television elävä kuva Vietnamin sotatantereilta ja sodan tuhoamista kaupungeista merkitsi aikanaan uudenlaista läpinäkyvyyttä sodan esittämiseen. Vaikka kamerakin on toki välittäjä, joka mahdollistaa monenlaisen todellisuuden manipuloinnin, on elävän kuvan todistusvoima ja autenttisuuden tuntu kuitenkin suurempi kuin perinteisen tekstuaalisen sotareportaasin. Mikko Lehtosen (2001, 64) mukaan uutiskuvaa voidaan pitää merkkiluonteeltaan indeksisenä: merkinä siitä, että jotakin on tapahtunut. Autenttisuuden tunteessa piilee myös audiovisuaalisen sotakuvauksen poliittinen voima. Vietnamin sodan voidaan katsoa synnyttäneen laajamittaisen protestiliikkeen osin juuri televisionäkyvyyden seurauksena. (Vrt. Cumings 1992, 84.)

Ylen teettämässä virtuaaliodellisuudessa ei kuitenkaan ole kyse läpinäkyvyydestä tai autenttisuudesta. Teoksen aloittavan kysymyksen mitä jos -rakenne paljastaa teoksen fiktiiiviseksi, ja tällä perusteella voidaan päätellä, että vastaanottajan oletetaan tunnistavan kuvatun miljöön ei-referentiaalisuus: Helsinki ei oikeasti näytä tältä. Kuitenkin teoksen pyrkimykset kokemuksellisuuden synnyttämisessä rakentuvat paradoksisesti autenttisuuden illuusion varaan. Teos pyrkii toisintamaan kuvaamansa miljöön mahdollisimman pikikutarkasti, jokaisen reaalityodellisuuden yksityiskohdan uskollisesti toisintaen. Samoin tuhon kuvaus on varsin uskottavasti toteutettu. Tältä Helsinki todella voisi näyttää Aleppon kokeman tuhon jälkeen.

Ylen virtuaaliteos rakentuu siis kahdenlaisten kulttuuristen kontekstien varaan. Ensinnäkin teos hyödyntää kaupunkiapokalypsin fiktiiivistä traditiota ja toiseksi mediakuvastoista yleisölle tuttuja näkymiä. Näin teoksen kokemuksellisuus rakentuu monella tapaa geneerisesti tunnistettavan kuvaston päälle. Virtuaaliteoksessa hätkähdyttävää on juuri kuvatun maiseman tuttuus ja samalla vieraus. Kuvat pommitusten runtelemista suomalaisista kaupungeista ovat toki monelle tuttuja toisen maailmansodan ajalta, ja monille vanhemmille sukupolville pommitukset ovat itse koettua arkitodellisuutta. Kolmen sepän patsas on ehkä myös tästä syystä valikoitunut teoksen keskeiseksi maamerkiksi, sillä patsaasta löytyy jatkosodan aikaisen pommituksen jälkiä. Silti nykypäivän urbaani Helsinki täydellisen tuhon jälkeen tuntuu kuvana vieraalta ja väärältä ja samanaikaisesti edellä eriteltyjen kulttuuristen kontekstiensä nojalla tutulta ja tunnistettavalta. Näiden käyttäjälle tuttujen kontekstien kierrättämisen kautta teos tuottaa voimakasta kokemuksellisuutta, joka kuitenkin herättää kysymyksen siitä, millä tavoin teoksen kaltainen spekulatio liittyy journalismiin.

### **Virtuaaliteoksen kertovuus ja ”reaktiovideon” merkitys**

Kokemuksellisuus on usein nimenomaan kertomuksen ominaisuus, ja edellä olenkin tarkastellut Ylen virtuaaliteosta kertomuksentutkimuksen välineisiin tukeutuen sekä arvioinut teosta vasten kaupunkiapokalypsin traditiota, jolloin niin ikään liikutaan kertomusten alueella. Lopuksi on syytä keskittyä

vielä tarkemmin kohdeteokseni kertovuuteen sekä kertovuuden vaikutuksiin virtuaaliteoksen kokemuksellisuu-delle.

Kertomuksen määritelmiä on likipitään yhtä monta kuin on määritteli-jöitäkin. Vanhimmat kertomuksen määritelmät pohjaavat usein esitettyjen asiantilojen välisiin kausaalisuhteisiin, juoneen ja tapahtumiseen. Uudemmat määritelmät korostavat useimmiten kertomusten moniulotteisuutta. Kertomus on näiden uudempien määritelmien mukaisesti vastaanottajan konstruoima tulkinta, joka pohjaa useille kertomuksellisuutta tuottaville kertomuksen pe-ruselementeille tai ”narrateemeille” (*”narratemes”*, ks. Caracciolo 2014, 31–32). Tällaisiin kertomuksen peruselementteihin kuuluvat esimerkiksi seuraavat ulottuvuudet. Kertomukset keskittyvät jonkinlaisen inhimillisen entiteetin kokemusten kuvaamiseen ja välittämiseen. (Caracciolo 2014, 31–32.) Kerto-mus rakentaa tarinamaailman, jossa toimivat henkilöihahmot ja joka rakentuu tietyn tilallis-ajallisen kausaalilogiikan varaan (juoni). Kertomus on jossain määrin temaattisesti koherentti. Kertomus rakentaa kertomansa tapahtumat jossain määrin vastaanottajan odotusten mukaisiksi, mutta toisaalta jonkin poikkeuksellisen kertominen tuo tekstiin kerrottavuutta, syyn tulla kerrotuksi (ks. Hyvärinen 2016).

Kun peilaamme Ylen virtuaaliteosta näihin kertovuuden peruselement-teihin, huomaamme että perinteisistä kaupunkiapokalypseista poiketen teos ei ole tekstinä erityisen kertova. Jonkinlaista tapahtumista teoksessa kyllä esiintyy. Teos nimittäin alkaa näkymästä, jossa Kolmen sepän patsaan aukio on vielä ehjä, sellainen kuin se aikalaishetkien kokemusmaailmassa on. Tosin aukion representaatiosta puuttuvat ihmiset ja Mannerheimintielle pysähtynyt raitiovaunu näyttää oudon liikkumattomalta. Teoksen ensimmäinen ”tapahtuma” on äkillinen siirtymä näkymään, jossa tuttu miljöö onkin pommien runtelema. Siirtymä asiantilasta toiseen on kertomukselle tyypillinen piirre, mutta juonellisuutta tämän tapahtuman on vaikea ajatella tuottavan. Siirtymä asiantilasta toiseen vaikuttaa olevan narratiivin kannalta arbitraarinen, eikä kausaalisuutta tapahtumien välillä ole ainakaan eksplisiittisesti osoitettu. Vas-taanottajalle ei siis kerrota mitä on tapahtunut, miten tilanteeseen on päädytty tai mikä sai ehjän näkymän raunioitumaan hetkessä. Teokseen sisältyy myös toinen ”tapahtuma”: virtuaalimaailma muuttuu aiempaa hämärämmäksi, jol-loin vastaanottaja voi olettaa taivaan pimenneen esimerkiksi palavien talojen savusta tai yön tulleen. Tämä pimentyminen tuottaa teokseen ainakin heikkoa kertovuutta rakentaessaan jonkinlaisen temporaalisen suhteen kuvattujen asiantilojen välille.

Edellä mainittujen piirteidensä nojalla teoksen voidaan katsoa sisältävän kertovuutta, mutta samoin voidaan todeta, että kertovuus on heikkoa. Ylen virtuaaliteoksen kokemuksellisuu-den kannalta teoksen kerrottavuuden suurin ”puute” on kuitenkin se, ettei siinä ole lainkaan henkilöihahmoja. Kuten Caracciolo (2014, 39–41) korostaa, henkilöihahmon kokemus on useimmiten kertomuksentutkijan kiinnostuksen ytimessä, koska kertomuksissa on kyse ihmisen (tai ihmisten kaltaisten olentojen) kokemuksen välittämisestä. Tämä kokemuksen välittäminen on myös Monika Fludernikin kertomusteoriassa keskeistä ainesta. Tarkasteleman virtuaaliteoksen maailma on kuitenkin tyhjä, eikä siellä ole ketään, jonka kokemukseen samaistua.

Otan hetkeksi vertailukohdaksi kirjallisen kertomuksen, joka Ylen virtuaa-liteoksen tavoin kuvaa Helsingin tuhoutumista. Kyseessä on Annika Lutherin nuortendystopia *Kodittomien kaupunki (De Hemlösas Stad, 2011)*, jonka ilmas-tonmuutoksesta kärsivässä fiktiivisessä maailmassa Helsinki on suurilta osin



peittynyt veden alle ja muuttunut Helsingihiksi – pakolaisten kansoittamaksi kelluvien saarekkeiden kaupungiksi.

Lutherin romaani hyödyntää Ylen virtuaaliteoksen tavoin kokemuksellisuuden rakentamisessa vastaanottajan aikaisempia tietorakenteita, sillä teoksen näyttämöksi on valittu lukijoiden oletettavasti tunnistama kaupunki. Teos olisi varsin erilainen, jos se kuvaisi todenkaltaisen Helsingin sijaan jonkin täysin keksityn kaupungin kohtaloa apokalypsin jälkeen. *Kodittomien kaupungissa* turvaudutaan menneen ja nykyisen Helsingin välisen analogian synnyttämisessä aikatasoja korostavaan muisteluun. Näin muistelevat päähenkilö Liljan äiti ja isä:

- Muistatko Töölönlahtea ympäröivät istutukset kesällä? Sen kun minä olin mukana laittamassa kukkalabyrinttia?
  - Ja kahvi ja munkki Hakaniemen hallissa... Ja kun asuttiin Pohjoisrannassa, mikä oli meistä niin ylellistä. Ha! [--]
  - [--] [M]inä haluaisin taas olla lapsi ja seisoa valojen alla Aleksanterinkadulla ja odottaa Lucia-kulkuetta, vaikka sehän oli oikeastaan aika typerää. [--]
  - Ja ylioppilaslaulut Kaisaniemessä toukokuun ensimmäisenä. Muistatko sen kun ne vielä sanoivat metrossa Kaisaniemi – Kajsaniemi?
- (Luther 2011, 20.)

Äidin ja isän dialogin kautta lukijan mieleen loihditaan Helsinki sellaisena, kuin se on teoksen ilmestymishetken todellisuudessa. Äidin ja isän puhe täyttää nostalgisessa hengessä kaupungin monenlaisilla tunnemerkityksillä. Näyt, maut ja äänet menneestä kaupungista tulevat suoraan tekstistä henkilöhahmojen kokemuksen värittämänä.

Verrattuna Lutherin romaaniin analogia todellisen ja postapokalyptisen Helsingin välillä on Ylen virtuaaliteoksessa rakennettu hyvin eri tavoin. Kuten edellä totesin, myös virtuaaliteos esittää meille maailman ennen ja jälkeen. Teoksen vastaanottaja saa tarkastella hetken Kolmen sepän aukiota nykyisenkaltaisena, ennen kuin siirrytään pommitettavaan rauniokaupunkiin. Kummassakaan osassa ei kuitenkaan esitetä inhimillistä kokemusta tai valmista tulkintaa tapahtuneesta. Immersiivisyytensä ansiosta teos mahdollistaa voimakkaan eläytymisen tai uppoutumisen simuloituun todellisuuteen. Emotionaalinen reagointi jää kuitenkin vastaanottajan varaan. Tässä teoksen referentiaalisuudella ja simuloidun miljöön tuttuudella on tärkeä merkityksensä teoksen kokemuksellisuudelle. Vastaanottajan oletetaan tunnistavan miljöön ja täyttävän se Lutherin romaanin muistelevien vanhempien tavoin merkityksillä ja muistoilla, jotka uudessa tilanteessa ovat muuttuneet mahdolltomiksi kokea uudelleen.

Miksi teoksen luomasta maailmasta sitten puuttuvat ihmiset (tai eläimet)? Aleksis Karme esittää haastattelussaan (Vatanen 2017) yhdeksi syyksi sitä, että henkilöhahmojen käyttö teoksessa olisi voinut tehdä teoksesta liian ahdistavan. Näin henkilöhahmojen poisjätö teoksesta tuntuu olleen tekijöiltä tietien toteutettu heikennys teoksen kokemuksellisuuteen. Kuvatun maailman fiktiivisten asukkien kärsimyksen seuraaminen olisi tuottanut vastaanottajalle laajempia mahdollisuuksia samaistumiselle, ja näin teoksen nostattama kauhuefekti olisi ollut vielä voimakkaampi. Näin analogian rakentaminen katsojan maailman ja virtuaaliteoksen välille ja siihen oletettavasti liittyvien kauhun tunteiden tuottaminen jää katsojan varaan, kun kerrotussa maailmassa ei ole samaistuttavaa kokevaa subjektia.

Yksi edellä esitetyistä kertomuksen peruselementeistä on temaattinen koherenssi. Aikaisemmin tarkastelin tekstin tematisoitumista suhteessa sekä

kaupunkiapokalypsin että journalistiseen kaupungin tuhon esittämisen traditioon. Koska nämä liittyvät kuitenkin tekstin kontekstuaaliseen luentaan, voidaan esittää, että teksti itsessään tematisoituu heikosti. Voimakkaimmin temaattista koherenssia tuottavat teoksen tekstit, kuten alun kysymys.

Tematisoitumisen sekä myös kokevan subjektin esittämisen kannalta on kiinnostavaa, että Ylen *Kioski*-ohjelma kuvasi virtuaaliteoksen rinnalle myös reaktiovideon. Reaktiovideo ei ole virtuaaliteoksen vaan perinteinen video, joka on katseltavissa netistä ja joka esitettiin ohjelmassa. Yksi reaktiovideon funktioista on saattaa tuotettu virtuaalitekeminen televisiossa (tai netissä) helposti esitettävään muotoon. Reaktiovideolla on kuitenkin myös kokemuksellisuuden ja tematisoitumisen kannalta keskeinen funktio, sillä reaktiovideo tarjoaa itse teoksesta puuttuvia samaistuttavia kokijasubjekteja.

Reaktiovideolla tunnetut helsinkiläiset, muusikot Isac Elliot, Joel Melasniemi ja Paleface, juontajat Poikelus ja Hätönen YleX-kanavalta, pappi Teemu Laajasalo Kallion seurakunnasta sekä juontaja-koomikko Jukka Lindström, kokeilevat virtuaaliteosta ja kertovat tuntemuksistaan. Video alkaa draamatisesti kokijoiden kauhistuneista huudahduksista. Sitten palataan aikatasolla kokeilun alkuun. Kuvaan leikataan ristiin kokeilijoiden reaktioita teoksen ääreltä siinä vaiheessa, kun Kolmen sepän aukio on vielä nykyisen kaltainen ja ehjä. "Tää on kesäpäivä Helsingissä", selostaa Paleface virtuaalilasit silmillään. "Helsinki" huudahtaa Isac Elliot ihastuneesti. Sitten kuvaan leikataan katkelma virtuaaliteoksesta, jossa pommit räjähtelevät. Kokeilijat jatkavat selostamista virtuaalilasit silmillään. "Hotelli Tornin suunnasta ammutaan tänne", sanoo Jukka Lindström. Nauhalle taltioituvat myös kokeilijoiden fyysiset reaktiot kokemaansa. "Wooo", huutaa Lindström lasit silmillään ja väistää kuin näkymätöntä luotia. "Hell", kiroaa Elliot ja kohottaa kauhistuneena hartiat korviinsa.

Reaktiovideot ovat vakiintunut genre videosisällöntuottajien ja -kuluttajien keskuudessa eri videoalustoilla. Tästä hyvä esimerkki ovat pelikulttuuriin kuuluvat videopeli-streamit. Ylen virtuaaliteoksessa reaktiovideolla voidaan ajatella olevan alkuperäistä teosta täydentävän sisarteoksen tehtävä. Reak-



Silmin nähden järkyttynyt Isac Elliot purkaa virtuaalitekemisen herättämiä tunteitaan haastattelijalle. Lähde: Kuvakaappaus *Kioski*-ohjelman Youtube-videoista osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=v7WiFrffxEU>.

tiovideo saattaa jopa toimia konkreettisesti teoksen kynnystekstinä, sillä *Kioskin* Facebook-sivuilla julkaistiin juuri reaktiovideo, jonka alla on linkki ja teksti ”Koe itse virtuaalikokemus täältä”. Näin reaktiovideon tehtävä on osin johdattaa vastaanottaja tulevaan kokemukseen. Kokemuksellisuuden kannalta on tärkeää, että reaktiovideo myös tuottaa alkuperäiseen teokseen siitä puuttuvaa kertovuutta. Kokeilijoiden raportoivat kommentit synnyttävät teokseen tapahtumista, kuten edellä siteeratussa Lindströmin repliikissä. Ennen kaikkea julkkikset tarjoavat kuitenkin mallin tunteista, joita tuhoutunut Helsinki ihmisessä synnyttää.

Videon päättää osio, jossa jälleen leikataan ristiin kokeilijoiden puhetta, mutta tällä kertaa ilman virtuaalilaseja tavanomaisemmassa asetelmassa, jossa haastateltavat katsovat kohti kameraa. Osion aloittaa edeltävistä osioista poiketen juontajan toimintaa ohjaava kysymys: ”Jos Helsinki näyttäis toltä, niin mitä sä luulet, että sä tekisit?”. Kokeilijat tilittävät kameralle järkyttyneitä tunteitaan: ”Toi on niin lähellä maanpäällistä helvettä kun voi ajatella” (Paleface). Suorana vastauksena toimittajan kysymykseen kuullaan lähes identtisiä kommentteja, kuten Elliotin ”lähtisin heti pois” tai Joel Melasniemen ”kyllä mä pakkaisin kimpsut ja kampsut ja lapset ja lähtisin ihan mihin tahansa suuntaan”.

Reaktiovideo siis synnyttää itse teokselle kokemusta ohjaavat tunnepuitteet. Teoksen on tarkoitus järkyttää ja kauhistuttaa. Reaktiovideon viimeinen osuus on myös virtuaaliteoksen tematiikan kannalta keskeinen ja tuntuu vastaavan teoksen aloittavaan retoriseen kysymykseen ”What if Helsinki was like Aleppo in Syria?”. Koko teos osoittautuu reaktiovideon luomissa tulkinallisissa kehyksissä myötätuntoharjoitukseksi, jonka tarkoitus on samaistua sotaa pakenevien pakolaisten tilanteeseen. Teeman tiivistää videon päättävä Elliotin kommentti: ”Mä toivon et jos joskus tapahtuu jotakin tollasta, niin että ne sitten ulkomailla myös hyväksyy meidät.”

Virtuaaliseen journalismiin liittyvällä kehollisuudella oletetaan olevan vaikutusta käyttäjän kokemaan empatiaan. Kokiessaan uutiskertomuksen omalla kehollaan myös koettu empaattinen sitoutuminen uutisen henkilöihämoihin kasvaa. VR-journalismi siis kykenee simuloimaan empatiaa. (Shin & Biocca 2018, 2807.) Caracciolo (2014, 32) pohtii kiinnostavasti kysymystä siitä, miksi oikeastaan reagoimme kokemuksellisesti tapahtumiin ja olentoihin, joiden tiedämme olevan ei-aktuaalisia (eli fiktionaalisia) ja jotka eivät välttämättä edes ole fyysisesti läsnä hyödynnetyssä diskurssissa (vrt. suullinen kerronta). Caracciolo tukeutuu niin kutsutun mentaalisen simulaation käsitteeseen. Siinä missä tietokone ratkaisee ongelmia erilaisten simulaatioiden avulla, fiktio on mielen simulaatiota. Sillä on tärkeä merkitys ihmismieleen ja ihmisten toimintaan ylipäätään liittyvien kysymysten mentaalisisä prosessoinnissa. Tässä mukaan astuvat myös emotionaaliset responssit, joita fiktio meissä herättää. (Mt.) Tällainen mielen simulointi emotionaalisen responssin aikaansaamiseksi on selvästi myös Ylen virtuaaliteoksen päämäärä. Erityisesti suhteutettuna reaktiovideon tuottamaan temaattiseen kehykseen teos politisoituu vahvasti. Sen sanoma on saada ihmiset kokemaan sotaa pakenevan pakolaisen hätä. Teoksen voimakas kokemuksellisuus tähtääkin sen retoriseen vaikuttavuuteen. Kehollinen immersio ja vastaanottajan aiempien tietorakenteiden aktivointi kuvatun kaupungin referentiaalisuuden sekä tutun kulttuurisen kontekstin (kaupunkiapokalypsin, uutiskuvaston) kautta tekevät teoksesta varsin vaikuttavan.

## Lopuksi

Edellä olen eritellyt Helsingin tuhoa kuvaavan Ylen virtuaaliteoksen kokemuksellisuutta. Olen osoittanut teoksen kokemuksellisuuden rakentuvan voimakkaasti hyödynnetyn mediumin mahdollistaman immersion varaan. Virtuaaliteos tuottaa simuloidun Helsingin, joka yhtäältä tuttuudessaan ja referentiaalisuudessaan sekä toisaalta vastaanottajan tunnistamassa sensorisessa aitoudessaan tuottaa illuusion vastaanottajan kehollisesta läsnäolosta fiktiivisessä todellisuudessa. Toisaalta kokemuksellisuuden syntyyn vaikuttavat myös ne edellä eritellyt kulttuuriset kontekstit, joiden varaan teos rakentuu. Edellä olen myös pohtinut virtuaaliteoksen kertovuutta ja teoksen oheen tuotetun reaktiovideon merkitystä teoksen kokemuksellisuudelle.

Kuten edellä on käynyt ilmi, Ylen virtuaaliteos on samanaikaisesti sekä kaupunkifiktio että tilastollisiin faktoihin pohjaavaa journalismia. Ylen virtuaaliteoksessa kiinnostavaa onkin faktan ja fiktion välinen raja, jota uudenlaiset journalismin muodot (VR-journalismi, immersiiivinen journalismi) koettelevat. Monet kertomusteoreetikot ovat esittäneet, että on olemassa tiettyjä tekstuaalisia tai lingvistisiä piirteitä tai yleisemmin kerronnan piirteitä, jotka signaloivat diskurssin fiktiivisyyttä tai ei-fiktiivisyyttä. Tutkimani virtuaalisen maailman kokemuksellisuutta tuottava immersiiivisyys ja simulaation todentuntuisuus asettuvat kiinnostavasti näiden kahden kategorian, faktan ja fiktion, väliin. Tutkimani Ylen virtuaaliteos ei ainoastaan kokemuksellista kirjoitetun narratiivisen journalismin tavoin journalistista faktaa, vaan tuo journalismin piiriin fiktiivisen kertomuksen, jossa esitetään hypoteettinen visio Helsingin tulevaisuudesta tai vähintään rakennetaan rinnakkaistodellisuus, jossa Helsinki on raunioitunut. Mikäli Ylen virtuaaliteoksen kaltainen immersiiivinen journalismi yleistyy, nousevat nämä faktan ja fiktion välimaastot tulevaisuudessa tärkeäksi tutkimuksen aiheeksi juuri virtuaalitodellisuuksien tarkastelussa.

## Lähteet

### Tutkimuskohteet

Ylen virtuaaliteos: <http://teatimeresearch.com/aleppo-helsinki/>. Luettu 1.10.2017.

Ylen reaktiovideo: <https://areena.yle.fi/1-3994753>. Luettu 1.10.2017.

### Muut lähteet

Berning, Nora (2014) Narrative Journalism from a Transdisciplinary Perspective: A Narratological Analysis of Award-Winning Literary Reportages. Teoksessa Alber, Jan & Krogh Hansen, Per (toim.) *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges*. Berlin & Boston: Walter de Gruyter, 117–135.

Caracciolo, Marco (2013) Experientiality. *The Living Handbook of Narratology*. Saatavilla: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/experientiality>>. Luettu 1.10.2017.

Caracciolo, Marco (2014) *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*. Berlin & Boston: De Gruyter.

Cohn, Dorrit (1999) *Fiktioin mieli*. Suom. Korhonen, Paula, Lehtimäki, Markku, Mikkonen, Kai & Palomäki, Sanna. Helsinki: Gaudeamus.

Cumings, Bruce (1992) *War and Television*. Lontoo & New York: Verso.

Davis, Mike (1998) *Ecology of fear. Los Angeles and the Imagination of Disaster*. New York: Wintage Books.



- Fludernik, Monika (1996) *Towards a "Natural" Narratology*. London & New York: Routledge.
- Gordin, Michael, Tilley, Helen & Prakash, Gyan (2010) Utopia and Dystopia beyond Space and Time. Teoksessa Gordin, Michael, Tilley Helen & Prakash, Gyan (toim.) *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 1–20.
- Herman, David (2013) *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge: The MIT Press.
- Hyvärinen, Matti (2016) Expectations and Experientiality: Jerome Bruner's Canonicity and Breach. *Storyworlds* vol. 8:2, 1–25.
- Hyvärinen, Matti (2018) Toward a Geographical Socionarratology. *Frontiers of Narrative Studies*. Vol. 4:2. 215–231. Saatavilla: <<https://doi.org/10.1515/fns-2018-0019>>.
- Isomaa, Saija & Lahtinen, Toni (2017) Kotimaisen nykydystopian monet muodot. Teoksessa Isomaa, Saija & Lahtinen, Toni (toim.) *Pakkovaltiosta ekodystopiaan. Kotimainen nykydystopia*. Joutsen – Svanen. Erikoisjulkaisuja 2. Helsingin yliopisto: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuskien laitos. Saatavilla: <[http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/143750/Joutsen\\_Dystopia.pdf?sequence=2](http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/143750/Joutsen_Dystopia.pdf?sequence=2)>. 7–16. Luettu 1.10.2017.
- Kaes, Anton (2010) The Phantasm of the Apocalypse. Metropolis and Weimar Modernity. Teoksessa Prakash, Gyan (toim.) *Noir Urbanism. Dystopic Images of the Modern City*. Princeton: Princeton University Press, 17–29.
- Kendall, Walton L. (1993) *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kool, Hollis (2016) The Ethics of Immersive Journalism: A Rhetorical Analysis of News Storytelling with Virtual Reality Technology. *Intersect* vol. 9:3. Saatavilla: <<http://web.stanford.edu/group/ojs3/cgi-bin/ojs/index.php/intersect/article/view/871/863>>. Luettu 1.10.2017.
- Lakoff, George & Johnson, Mark (1999) *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Lassila-Merisalo, Maria (2016) Beyond Text-Oriented. Three Potential Directions of Development for Digital Narrative Journalism. *Nordicom-Information*, Vol. 38:2. 62–66.
- Lehtonen, Mikko (2001) *Syyskuun yhdenentoista merkitys*. Tampere: Vastapaino.
- Luther, Annika (2011) *Kodittomien kaupunki. De hemlösas stad*. Suom. Asko Sahlberg. Helsinki: Teos & Söderströms.
- Mikkonen, Kai (2005) *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikoniteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Page, Max (2008) *The City's End: Two Centuries of Fantasies, Fears and Premonitions of New York's Destruction*. New Haven: Yale University Press.
- de la Peña, Nonny et al. (2010) Immersive Journalism: Immersive Virtual Reality for the First-Person Experience of News. *Presence*. Vol. 19: 4, 291–301.
- Pimentel, Ken & Teixeira, Kevin (1993) *Virtual Reality: Through the New Looking Glass*. New York: Intel/Windcrest McGraw Hill.
- Poster, Mark (1999) Theorizing Virtual Reality. Baudrillard and Derrida. Teoksessa Ryan, Marie-Laure (toim.) *Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 42–60.
- Ryan, Marie-Laure (2015) *Narrative as Virtual Reality 2*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Shin, Donghee & Biocca, Frank (2018) Exploring immersive experience in journalism. *New Media & Society*. Vol. 20:8, 2800–2823. Saatavilla: <<https://doi.org/10.1177%2F1461444817733133>>.
- Sirkkunen, Esa, Väättäjä, Heli, Uskali, Turo, & Rezaei, Parisa Pour (2016) Journalism in virtual reality: Opportunities and future research challenges. Teoksessa *Academic MindTrek'16: Proceedings of the 20th International Academic MindTrek Conference*. New York: Association for Computing Machinery, 297–303.
- Sirkkunen, Esa & Uskali, Turo (tulossa) Virtual Reality Journalism. *The International Encyclopedia of Journalism Studies*.
- Slater, Mel & Sanches-Vives, Maria (2016) Enchanting Our Lives with Immersive Virtual Reality. *Frontiers in Robotics and AI* 3:74. <[Doi:10.3389/frobt.2016.00074](https://doi.org/10.3389/frobt.2016.00074)>.
- Toikkanen, Jarkko & Virtanen, Ira (2018) Kokemuksen käsitteen ja käytön jäljillä. Teoksessa Toikkanen, Jarkko & Virtanen, Ira (toim.) *Kokemuksen tutkimus VI. Kokemuksen käsite ja käyttö*. Rovaniemi: Lapland University Press, 7–24.

Tsutsui, Willim M. (2010) Oh No, There Goes Tokyo. Recreational apocalypse and the City in Postwar Japanese Popular Culture. Teoksessa Prakash, Gyan (toim.) *Noir Urbanism. Dystopic Images of the Modern City*. Princeton: Princeton University Press, 104–126.

Vatanen, Panu (2017) Entä jos Helsinki olisikin kuin Aleppo? *Yle Uutiset*. Saatavilla: <<https://yle.fi/uutiset/3-9462839>>. Luettu 1.10.2017.

Kari Kallioniemi

FT, kulttuurihistoria, Turun yliopisto

Kimi Kärki

FT, kulttuurihistoria, Turun yliopisto

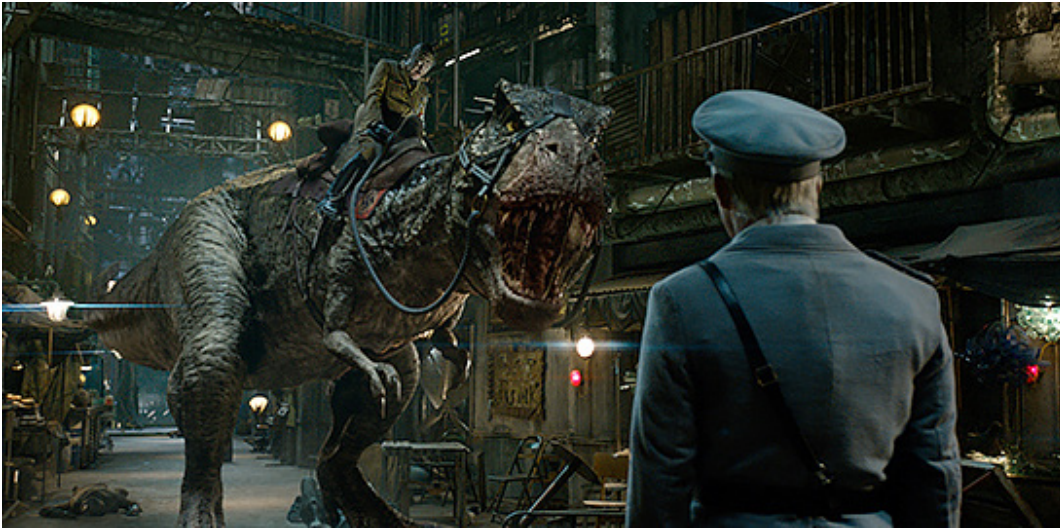
## POPULAARIKULTTUURIN ESTETISOIMA JA NORMALISOIMA NATSISMI

Natseja käsittelevää populaarikulttuuria on tutkittu vaihtelevasti, lähinnä eksploitaation ja internetin komediallisen meemikulttuurin näkökulmasta. Parhaan media-tutkimuksellisen esityksen on laatinut väitöskirjassaan *Nazityskland i populärkulturen* Eva Kingsepp Tukholman yliopistosta (2008), mutta kulttuurihistoriallinen kokonaistulkinta aiheesta puuttuu. Sellainen tarvittaisiin erityisesti siksi, että populaarikulttuurin tuotteet alkavat korvata tutkimuksen tuottaman historiakuvan.

Graalin malja tuottamassa energiaa Hitlerin hallitsemalle kaupungille onton maapallon sisällä? Hitler ratsastamassa Blondi-nimisellä dinosauruksella Kuun pimeällä puolella? Vuoden alussa teattereissa ensi-iltansa saanut *Iron Sky: The Coming Race* (Timo Vuorensola, 2019) pitää sisällään nämä kohtaukset ja on kuvaava esimerkki natsien ja heidän perintönsä vallattomasta hyödyntämisestä tämän päivän populaarikulttuurissa. Elokuva on noin 20 miljoonaa euroa maksanut jatko-osa *Iron Sky*lle (Vuorensola, 2012), jossa sodan hävinneet natsit pakenivat kuun pimeälle puolelle ja rakensivat sinne hakaristin muotoisen tukikohdan. Parodista inspiraatiota on haettu niin Edward Bulwer-Lyttonin romaanista *Vril: tuleva rotu* (*The Coming Race*, 1871), Jules Vernen klassisesta poikakirjasta *Matka maan keskipisteeseen* (*Voyage au centre de la Terre*, 1864) kuin internetin liskoihmis-salaliittoteorioista.

Elokuvasarjalle on tekeillä myös kolmas osa, *The Ark – An Iron Sky Story*, joka osin Kiinassa tehtynä on varmasti tarkoitettu myös sikäläisille markkinoille. Elokuvasarjassa kaksi kiinalaista yliopistosta pois potkittua opiskelijaa kiinnostuu kuusta vastaanottamastaan mystisestä viestistä, joka vie heidät taistelemaan kaikkien salaliittoteorioiden äitiä, Illuminati-järjestöä vastaan. Mielenkiinnolla voi odottaa, miten kiinalainen yleisö, ja varsinkin viranomaiset, suhtautuvat ”syrjäytyneisiin” opiskelijoihin elokuvan päähenkilöinä ja sen joukkorahoituksella tuotettuun nörttimäiseen ja groteskiin camp-huumoriin. *Iron Sky*n maailma pohjaa länsimaisessa populaarikulttuurissa viimeisen 40 vuoden aikana kehittyneeseen parodiseen tyyliin, jolle esimerkiksi juuri natsit ja heidän edustamansa perintö ovat jatkuvan fasaation ja attraktioiden kohde.

Ainakin *Iron Sky: The Coming Race* on selkeästi kommentti nykyisen mediatodellisuuden epäluotettavuuteen, somekupliin ja salaliittoparanoiaan. Elokuvan kantava slogan on tutulta kuulostava ”Let’s make Earth great again”. Trumpin sijasta Yhdysvaltain presidentti on kuitenkin edelleen Sarah Palinia muistuttava nainen, joka edustaa onton maapallon sisällä asustavia ja ihmiskunnan johtajiksi soluttautuneita



Dinosauruksella ratsastava Hitler *Iron Sky: Coming Race* -elokuvassa. Kuva: Iron Sky Universe.

Vril-liskoja. Maapallon pinta on tuhoutunut ydinsodassa ja ihmiskunnan rippeet asuvat kuun pimeällä puolella sijaitsevassa natsitukikohdassa, joka tuli tutuksi jo ensimmäisestä *Iron Sky* -elokuvasta.

Tämä kaikki on vain tuore jäävuoren huippu siitä valtavasta määrästä natseihin ja natsismiin liittyvää populaarikulttuuria, jota läntisessä maailmassa on tuotettu toisen maailmansodan jälkeen. Suomalaisessa yhteiskunnassa kiistellään siitä, voivatko mielenosoittajat esiintyä kadulla hakaristilippujen kanssa, ja Saksassa siitä, voiko Adolf Hitlerin esittää *Wolfenstein II: The New Colossus* -videopelin (2017) saksankielisessä versiossa viiksien kanssa (Similä 2018, B1–B3). Helsingin kaupunginteatterin esityksessä suositusta sanomalehtisarjakuvasta Hitler saa kuitenkin rauhassa kalastella Fingerporinlahdella. Musiikkivideot taas hyödyntävät siekailematta Hitlerin propagandaelokuvaohjaaja Leni Riefenstahlin elokuvien estetiikkaa ja suoria kohtauksia (esim. Rammstein: *Stripped*, 1999). Populaarimusiikki, Hitler-meemit, videopelit ja erilaiset natsismia käsittelevät taide- ja eksploraatioelokuvat saivat äskettäin myös rinnalleen prestiisitelevisiosarjat, *Man in the High Castle* (2015–) ja *SS-GB* (2017), jotka perustuvat Philip K. Dickin (1962) ja Len Deightonin (1978) samannimisiin romaaneihin. Niistä ensin mainitussa natsit ovat jakaneet japanilaisten kanssa Yhdysvaltain herruuden sodan jälkeen ja jälkimmäisessä Hitler on voittanut itselleen vielä Britannian. Myös nämä tv-sarjat käyttävät siekailematta hyväkseen äärioikeiston ja alt-rightin nousun aikaansaamaa levottomuutta ja synnyttävät katsojassa epämiellyttävän ja kutkuttavan tunteen maailmasta, joka on peruuttamattomasti muuttunut fasistiseksi. Samanaikaisesti tällaiset vaihtoehtohistoriat tai jopa vaihtoehtotodellisuudet – tieteiskirjallisuudesta tutut rinnakkaiset ulottuvuudet – ovat kriittisiä kommentteja nykyiseen yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Niiden ideat leviävät poliittiseen retoriikkaan, kaduille ja nettiin, sekä fasistisissa että antifasistisissa meemeissä ja mielenilmauksissa.

### Natsiviihteen historiaa

Onko populaarikulttuuri ja audiovisuaalinen media jollain tavalla normalisoinut natsit ja heihin liitetyn synkän eurooppalaisen perinnön tekemällä heistä merkittävän



osan viihdekulttuurin kuvastoa? Vai onko kyseessä eräänlainen nykypäivään sovellettu antifasistinen projekti, jonka avulla erilaisia yleisöjä varoitetaan niistä vaaroista, jotka uhkaavat yhteiskuntaa, jos demokraattisia instituutioita kyseenalaistetaan tai vähätellään liiaksi? Kaiken kaikkiaan on kyse kulttuurin, taiteen, politiikan ja ideologioiden välisistä kytköksistä, jotka fasismiin ja natsismiin kohdalla ovat muuttuneet viime aikoina entistä monimutkaisemmiksi. Natseja ja fasisteja käsittelevien elokuvien lähes yksiselitteinen tehtävä 1960-luvun lopulle asti oli antifasistinen. Tavoite oli varoittaa kansalaisia äärioikeistolaisen ideologian vaaroista ja juhlia liittoutuneiden voittoa Natsi-Saksasta, esimerkiksi *Korkeajännitys*-sarjakuvan (*Commando*, 1961–) hurtissa *lad*-hengessä. Hollywoodin elokuvaviihde ja BBC:n laatusarjat pyrkivät hienovaraisemmin myös natsien inhimillistämiseen. Inhimillisiä natseja olivat esimerkiksi tunnontuskia kärsivä Marlon Brandon näyttelemä natsiupseeri elokuvassa *Nuoret leijonat* (*Young Lions*, Edward Dmytryk, 1958) tai Bernard Heptonin ajoittain lähes englantilaista herrasmiestä muistuttava vankilinnan komentaja tv-sarjassa *Vankileiri Colditz* (*Colditz*, 1972–1974). Vuonna 1967 Yhdysvalloissa ilmestyi kaksi valtavirran tuotantoa, jotka kyseenalaistivat perinteisen kaavan esittää natsit: *Kenraalien yö* (*Night of the Generals*, Anatole Litvak) ja *Kevät koittaa Hitlerille* (*The Producers*, Mel Brooks). Ensin mainitussa Peter O’Toole esittää natsiupseeria, joka on Jack the Ripper -henkinen sarjamurhaaja. Hänen murhanhimonsa saa kimmokkeen Louvren taidemuseossa koetuista hetkistä kielletyn ”rappiotaiteen” parissa. Jälkimmäisessä Hitlerin rooli musikaaliesityksessä annetaan beatnik-hahmon kaltaiselle hipille. Uudempi esimerkki eksentrisestä ”natsinerosta” on *Inglorious Basterds* -elokuvan (Quentin Tarantino, 2009) SS-Standartenführer Hans Landa, jota esitti sivuosa-Oscarin arvoisesti Christoph Waltz.

Natsiestetiikkaa on hyödynnetty antifasistisesti myös populaarimusiikin piirissä ja mahtipontisissa musiikkielokuvissa. Pioneereja tässä suhteessa olivat esimerkiksi Peter Watkinsin *Privilege* (1967), Ken Russellin *Lisztomania* (1975) ja Alan Parkerin *The Wall* (1982), jotka kommentoivat totalitaristista speaktaakkeliä tuotantoa. Kaikissa hyödynnetään natsistista estetiikkaa, mutta rajanvetoa antifasismiin ja fasismiin kohdistuvan fasinaation välille on vaikea vetää. Näiden elokuvien perusajatus on kuitenkin musiikin suggeroivasta voimasta varoittaminen ja konserttikokemuksen hurmoksen vertaaminen kansallissosialistiseen joukkokokoukseen.

Nyt Pandoran lipas oli avattu. Esimerkiksi Luchino Viscontin wagneriaaninen taide-elokuva natsien kanssa veljeilevän teollisuussuvun traagisesta kohtalosta *Kirotut* (*Götterdämmerung*, 1969) ja Liliana Cavanin natsiupseerin ja hänen keskitysleirivankinsa sadomasokistisesta suhteesta kertova taidedraama *Yöportieri* (*The Night Porter*, 1974) pyrkivät laajentamaan antifasistista sanomaa. Gavriel D. Rosenfeldin (2015) mukaan tämä eksploitaatioprosessi on johtanut tähän päivään tullessa natsismiin normalisointiin. Tästä on seurannut natsismiin ja holokaustin rikosten suhteellistaminen ja vähättely – esimerkiksi suhteessa Stalinin tekemiin puhdistuksiin – ja natsismiin perinnön universalisoituminen. Japanissa SS-uniformuun pukeutuva roolipelaaja ei välttämättä tiedosta asunsa alkuperää, eikä itsestään ja kavereistaan Auschwitzissa selfieitä ottava nuori ymmärrä kunnioittaa holokaustin uhreja ja sen mittakaavaa ja käyttäytyä siksi kuin millä tahansa turistikohteella.

### Estetiikka on korvannut historiatajun?

Kaiken kaikkiaan Rosenfeld puhuu kriittiseen sävyyn ”yhteisen historiatajun kaatoamisesta” (2015, 7–14) ja siitä, kuinka populaarikulttuurin ja viihdeteollisuuden luomat visiot ja mallit ovat alkaneet korvata opettajien ja ammattihistorioitsijoiden esittämää kuvaa menneisyydestä. Tässä yhteydessä hänen esittämänsä kolmas nä-

kökulma, natsismin estetisoituminen, on populaari- ja mediakulttuurin tutkimuksen kannalta mielenkiintoisin. Jo 1970-luvun puolivälissä yhdysvaltalainen kriitikko ja esseisti Susan Sontag kiinnitti esseessään Leni Riefenstahlista huomion siihen, kuinka tämän luoma estetiikka natsien propagandaelokuvissa oli alkanut saada yhä enemmän hyväksyntää. Hyväksyvä kiinnostus natsia ja erityisesti natsiestetiikkaa kohtaan oli alkanut Sontagin (1975) mielestä johtaa suoranaiseen fasinaatioon natsismia kohtaan. Tämä ilmeni niin sen parodisena kuin eksploitiivisena käyttönä populaarikulttuurissa: fasismin utooppisen kuvaston vetovoima, fasististen johtajien eroottinen vetovoima ja seksuaalisen vapautumisen ajanhenkeen sopiva seksuaalinen seikkailullisuus tekivät SS-uniformusta ikonisen elementin osaksi ”kinkyä” erotiikkaa. Natsit asettuivat kiehtovuudessaan muun kauhuromantiikan mielikuvituksellisen hirviögallerian – okkultistien, vampyyrien ja fantasiaolentojen – rinnalle.

Tietenkin myös aivan suoraa natsismia on todistettu populaarimusiikin piirissä. Tästä esimerkkejä ovat natsipunkkareiden ja NSBM-skenen (National Socialist Black Metal) eri tavoin valkoista ylivaltaa kaihoavat yhtyeet, kuten Screwdriver, Brutal Attack, Absurd ja Goatmoon. Niidenkin tapauksessa ollaan siinä mielessä ajan hengen ytimessä, että ympäri Eurooppaa nousevat populistiset liikkeet sisältävät myös transgressiivisten nuorisoalakulttuurien jäseniä, jotka vastustavat niin juutalaisia kuin muslimeja ja ihannoivat pohjoisten mytologioiden sinisilmäisiä sankareita.

Populaarikulttuuri ei tietenkään voi olla ensisijainen historiatietoisuuden synnyttäjä, mutta sillä voi olla suuri vaikutus tämän tietoisuuden muotoutumiseen ja esimerkiksi natsia koskeviin mielikuviiin. Populaarikulttuuriset kierrätykset natsistisesta kuvastosta ovatkin olleet ongelmallisia juuri siksi, että sama estetiikka palvelee sujuvasti hyvinkin vastakkaisia tarkoituksia. Voidaankin ajatella, että natsistisen kuvaston kulttuurihistoria ja populaarikulttuuri tuottavat uudenlaisen luokittelujärjestelmän tarpeen. Rosenfeldin yritys tehdä tällainen analyysi jättää kuitenkin huomiotta populaarikulttuurisen fasinaation aiheeseen. Hän ei siis juuri pohdi aiheen affektiivisuutta ja mielihyvän kytkentöjä. Artikkelikokoelma *Nazisploitation!* (2012) taas keskittyy pääasiassa vain taide- ja eksploitaatioelokuvaan ja supersankarikuvastoon. Tarvitaan tutkimusta, joka huomioi koko audiovisuaalisen kulttuurin kentän suhteessa natsistisen kuvaston hyödyntämiseen. Tätä kautta voitaisiin saavuttaa kulttuurihistoriallinen kokonaistulkinta, joka auttaisi ymmär-



Udo Kier kuunatsien johtajana elokuvassa *Iron Sky: Coming Race*. Kuva: Iron Sky Universe.

tämään myös nykyistä poliittista myllerrystä suhteessa fasismin fasinaatioon. Edes Eva Kingseppin laaja-alainen väitöskirja natsipopulaarikulttuurista ei käsittele tätä.

Vaaditaankin hyvää medialukutaitoa ja historiatajua, jotta kulloinenkin konteksti ja esittäjien tarkoitusperät avautuvat kunnolla. Esimerkiksi *Iron Sky: The Coming Race* -elokuvan soundtrackista vastasi 1980-luvulla perustettu slovenialainen kontroversiaali yhtye Laibach. Se on leikitellyt totalitaristisella estetiikalla, univormuilla, marssirumuilla ja militarismilla, irvailen niin natsismille, kommunismille kuin kapitalismille. Iso mediatapaus yhtyeen uralla oli heidän keikkansa Pohjois-Koreassa, josta tehtiin myös dokumenttielokuva *The Liberation Day* (Morten Traavik, 2016). Yhtye sopiikin imagonsa ja taustansa vuoksi hyvin elokuvan soundtrackille. *Iron Sky: The Coming Race* ei vaikuttanut saavan kovin hurmioitunutta vastaanottoa (Tyttö 2019, B4), mutta elokuva kommentoi tyyliään kiinnostavasti koko fasisin fasinaation kuvaston problematiikkaa ja sen poliittisia ulottuvuuksia. Laibachin käyttö elokuvassa kertoo tekijöiden ymmärryksestä fasinaation kerroksellisuutta kohtaan. Kun yhtyeen laulaja Milan Fras toteaa elokuvan alkupuolella ”Let’s Make Earth great again”, kyseessä on kuin totalitaristinen käsky parantaa maailma – itsessään suuri paradoksi.

## Lähteet

Kingsepp, Eva (2008) *Nazityskland i populärkulturen. Minne, myt, medier*. Doktorsavhandling i medie- och kommunikationsvetenskap vid Stockholms universitetet. Stockholm: Stockholms universitet.

Magilov, D. H., Vander Lugt K. T. & Bridges, E. (2012) *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*. London: Continuum.

Rosenfeld, Gavriel (2015) *Hi Hitler! How the Nazi Past is Being Normalized in Contemporary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Similä, Ville (2018) ”Äärimmäisen ankaraa natsisymbolien kieltoa lievennettiin hieman Saksassa: Hitler sai viiksensä takaisin”. *Helsingin Sanomat* 15.12.2018, B1–B3.

Sontag, Susan (1975) ”Fascinating Fascism”. *The New York Review of Books*, 305–325.

Tyttö, Juho (2019) ”Uusi Iron Sky on valtava pettymys”. *Helsingin Sanomat* 18.1.2019, B4–B5.

Lauri Piispa

FT, kulttuurihistoria, Turun yliopisto

## STALININ AJAN ELOKUVAN PALUU: ELOKUVAHISTORIOITSIJAN NÄKÖKULMA

Stalinin ajan elokuva on täällä taas. Kun aloin tutkia venäläistä elokuvaa 2000-luvun alkupuolella, tämän kauden tuotantoa oli muutamaa klassikkoa lukuun ottamatta vaikea saada käsiinsä. Oli pakko uskoa kirjallisuudessa toisteltuja kliseitä. Stalinin valtakautta (1928–1953) on perinteisesti arvoitettu suhteessa siihen, mitä oli sitä ennen ja sen jälkeen. Paljon on kirjoitettu ”neuvostoelokuvan kulta-ajan lopusta” 1930-luvun taitteessa (esim. Kenez 2001, 92–96) ja 1920-luvun suurten neuvosto-ohjaajien ”rampautetuista elämäkerroista” Stalinin ajan terrorin ja ideologisen kontrollin vuosina (Marshall 1983, passim.). Toisaalta 1950- ja 1960-luvun suojasään, neuvostoelokuvan toisen kultakauden, olennaisena lähtökohtana on nähty vapautuminen Stalinin kauden rajoituksista. Väliin mahtuu vain keskinkertaista ja standardoitua propagandaa. Valot sammuvat 1930-luvun taitteessa ja syttyvät uudelleen 1950-luvun puolivälissä.

Moni asia tuntui puhuvan tätä vastaan. Oli Jay Leydan klassinen yleisesitys *Kino: A History of The Russian and Soviet Film* (1960), joka käsittelee 1930-luvun neuvostoelokuvaa arvostavasti. Myöskään harvat laajemmin tunnetut klassikot eivät oikein istuneet viralliseen kuvaan. Esimerkiksi Sergei Eisensteinin *Aleksanteri Nevski* (*Aleksandr Nevski*, 1938) ja *Iivana Julma* (*Ivan Groznyj*, 1946/1957), Boris Barnetin *Laitakaupunki* (*Okraina*, 1933) ja *Sinisen meren rannalla* (*U samogo sinego morja*, 1936), Aleksandr Medvedkinin *Onni* (*Stšastje*, 1934) tai Mark Donskoin *Gorki-trilogia* (*Trilogia o Gorkom*, 1938–1939) eivät vahvistaneet mielikuvaa neuvostoelokuvan taiteellisesta alamäestä ja sosialistisen realismin musertavasta voittokulusta.

Ensin tulivat runsaat venäläiset DVD-julkaisusarjat. Piti kantaa rahat Lenfilmin videokauppaan Pietariin ja sitten täysi rinka takaisin. 2010-luvun alussa asiat yksinkertaistuivat, kun venäläiset oikeuksien haltijat siirsivät omistamansa elokuvat verkkoon. Tänä päivänä melkein koko neuvostoelokuvan historia löytyy Youtubesta. Maailmanlaajuisesti ainutlaatuista kulttuuritekoa ei ole meillä juuri noteerattu. Oman lisänsä tuovat festivaalien hienot retrospektiivit, joita 2000- ja 2010-luvuilla on ollut lukuisia. On ollut ihmeellistä nähdä esimerkiksi Bolognan Il Cinema ritrovato -festivaalilla näitä pitkään piilossa pysyneitä elokuvia kaikessa loistossaan valkokankaalta ja hyviltä filmikopioilta.

Olen juuri viettänyt antoisan vuoden katsoen toista sataa 1930- ja 1940-lukujen neuvostoelokuvaa. En ole ainoa, jonka silmät ovat avautuneet. Tutkimuksessa voidaan puhua jo ilmiöstä. On karistettu neuvostoajan painolasti ja perestroikan vuosien tuomiot. Enää ei tarvitse ajatella, että eettisesti ja poliittisesti kyseenalainen on myös esteettisesti arvoitonta. On omaksuttu asenne, että Stalinin ajan elokuvia ei pidä katsoa ensisijaisesti poliittisen historian ilmiöinä ja ideologian kuvituksina vaan nimenomaan elokuvina, siis taideteoksina ja luovan työn tuloksina. Elokuvat eivät edes Neuvostoliitossa syntyneet puolueen virkatöinä vaan niitä tekivät elokuvan ammattilaiset. Ja jotta niitä voisi ymmärtää, on tutkittava kerrontaa, tyyliä, teemoja,



lajityyppejä, henkilöhahmoja, on paneuduttava tekijöiden biografioihin, tuotantohistoriaan, vastaanottoon – elokuvatutkimuksen näkökulmasta siis *business as usual*.

Tutkimuksen suopeampi suhtautuminen Stalinin valtakauden elokuvaan ei liity Stalinin hahmon rehabilitaatioon, joka on valitettava virtaus nyky-Venäjällä. Lähestymistavan tarkoitus ei myöskään ole valkopestä elokuvia, piilottaa niiden poliittista luonnetta ja eristää niitä omaan esteettiseen todellisuuteensa. Päinvastoin, painotus on tuottanut vivahteikkaamman ja syvemmän kuvan politiikasta elokuvissa ja elokuvasta politiikassa.

### Kohti uutta kaanonia

Katsotaan siis Stalinin ajan elokuvaa. Aloittaa voi kanonisoiduista klassikoista. Monet neuvostoaikana suurta mainetta nauttineet elokuvat ovat menettäneet asemansa. Ketään ei tunnu nykyään kiinnostavan esimerkiksi Friedrich Ermlerin ja Sergei Jutkevitsin teollisuustuotantokuvaus *Vastasuunnitelma* (*Vstretšnyi*, 1932) tai Iosif Heifitsin ja Aleksandr Zarhin kolhoosin naispuolisesta johtajasta kertova *Hallituksen jäsen* (*Tšlen pravitelstva*, 1939). 1930-lukun suurin klassikko on kuitenkin elävä elokuva, vaikkakin lännessä lähes tuntematon. ”Vasiljev-veljesten” *Tšapajev* (1934) on 1930-luvulle sitä, mitä *Panssarilaiiva Potjomkin* (*Bronenosets Potjomkin*, 1925) 1920-luvulle ja *Kurjet lentävät* (*Letjat žuravli*, 1957) suojasäälle: koko aikakauden tunnusteos. *Tšapajevia* on tyypillisesti tarkasteltu ”sosialistisen realismin” paraatiesimerkkinä. Se oli ensi-illastaan lähtien ylittämätön sensaatio. Se syntyi samana vuonna, jona sosialistinen realismi kanonisoi neuvostotaiteen viralliseksi metodiksi, ja Vasiljev-veljesten täysosuma nostettiin esikuvaksi. Siitä tuli kuitenkin myös aidosti koko kansan elokuva. *Tšapajeviin* ihastuivat aivan kaikki. Se oli vuosikymmeniä Neuvostoliiton katsotuin elokuva, jonka henkilöhahmoista ja hokemista tuli nopeasti kansanperinnettä ja lähtemätön osa venäläistä identiteettiä ja muistia.

Sankari Vasili Tšapajev on historiallinen henkilö, sisällissodassa surmansa saanut tarunhohtoinen konekiväärikomppanian komentaja. Elokuvassa seurataan Tšapajevin divisioonan vaiheita aina siihen saakka, kun sankari kohtaa loppunsa taistelussa. Ulkoisilta piirteiltään *Tšapajev* on toiminnallinen seikkailuelokuva, jonka kaltaisten kohdalla puhutaan joskus kieli poskessa ”easterneistä”. Vasiljev-veljesten elokuvassa on rempseää huumoria, vauhdikkaita taistelukohtauksia ja aromaisempien eppistä tunnelmointia. Keskeinen juonilanka on divisioonan sotilasjohtajan Tšapajevin ja poliittisen johtajan Furmanovin suhde. Tšapajev esitellään taistelussa uljaana komentajana ja taitavana strategina. Samalla hänet nähdään talonpoikaistaustaisena, impulsiivisena luonnonlapsena, jonka käsitykset vallankumouksen poliittisesta perustasta ja laajemmista yhteyksistä jäävät hatariksi. Suhde poliittisesti sivistyneen ja pidättyväisen Furmanovin kanssa on täynnä kitkaa, mutta elokuvan mittaan miehet ystäväystyvät ja oppivat toisiltaan.

Neuvostokaanonissa *Tšapajev* määriteltiinkin perinteisesti ”kuvaukseksi puolueen kasvattavasta roolista sisällissodassa”. Kuitenkin komissaarilla on lähinnä tarkkailijan osa. Etualalla on jatkuvasti Tšapajevin alkuvoimainen persoona. Vasiljev-veljekset kritisoivat 1920-luvun heroisia vallankumouseepoksia, joissa henkilöhahmot kutistuivat naamioiksi ja symbolisiksi varjokuviksi. Näyttelijä Boris Babotškinin karismaattisesti tulkitsema Tšapajev on eittämättä herooinen hahmo, mutta suuri nimenomaan karaktäärinä. Hän on inhimillinen sankari, jonka kanssa katsoja pääsee alusta saakka sinuiksi. Kansanomaisuus ja rehevyys luonnehtivat koko henkilökaartia. Tšapajevin johtama rähjäinen punakaarti on sotilaallisen kurin vastakohta, miltei rosvojoukko. Vasiljev-veljesten elokuvassa vallankumousta tekevät rakastettavat, räiskyvät anarkistit – siinä lienee *Tšapajevin* kestävän suosion ja yhä vieläkin mukaansatempaavan charmin selitys.



Boris Babotškin on Tšapajev (Lenfilm 1934).

Vasiljev-veljesten menestysteoksesta tuli neuvostoelokuvalle kirous, sillä jatkossa kaikkia elokuvia verrattiin siihen. Toista *Tšapajevia* ei kuitenkaan syntynyt. Täysosumaan vaikutti epäilemättä teko aika (ks. Margolit 2012, 179–180). Stalinin kausi ei ollut monoliitti vaan se jakautuu noin puoleen kymmeneen lyhyempään periodiin, joilla kaikilla on omat painotuksensa ja luonteensa. Huomattava ja usein sivuutettu ajanjakso olivat 1930-luvun taitteen aggressiivisen kulttuurivallankumouksen ja 1930-luvun lopun suuren terrorin väliin jääneet vuodet 1933–1935. Tämä oli valoisa ja illusorinen hengähdystauko, jolloin tehtiin huomattavan vapaasti hengittävää elokuvaa. Syntyi pähkähullua avantgardea, eksentristä komediaa, poikkeuksellisia kirjallisuusfilmatisointeja, kokonaisia lajityyppejä. Monet parhaat elokuvat jäivät sosialistisen realismin kaanonin varjoon. Niinpä nämä vuodet ovat erityisen otollista maastoa unohdettujen aarteiden metsästykseseen.

Margarita Barskajan *Risat kengät* (*Rvanyje bašmaki*, 1933) on 1930-luvun yllättävimpiä elokuvia. Se kertoo köyhistä lapsista dokumentaarisella ja improvisoivalla tyylillä, jota voi epäröimättä verrata Vittorio de Sican ja Roberto Rossellinin sodanjälkeisiin lapsikuvauksiin. Elokuvan arvo ei piile juonessa, jossa saksalaiset työläislapset auttavat lakkoilevia vanhempiaan luokkataistelussa. Barskajan ilmaisun ytimessä on eettinen periaate: lapsella on oma sisäinen maailmansa, johon aikuisella ei ole pääsyä, ja siksi lapsen on saatava olla kameran edessä oma arvoituksellinen itsensä eikä tavanomaiseen tapaan psykologisesti läpinäkyvä miniatyyriäikuinen – sellaisen esittäjiähän nimenomaan ovat niin sanotut ”hyvät lapsinäyttelijät”. Barskajan elokuvassa esiintyvät tavalliset lapset. Juuri siksi *Risat kengät* onneksi epäonnistuu tehtävässään osoittamaan, että lasten todellisuus heijastaa aikuisten maailman jakolinjoja, siis että siellä on omat ”proletaarit” ja ”riistäjät”, jopa omat ”sosiaalidemokraatit” ja ”fasistit”. Luokkajakoa perustavampi kuilu aukeaa eläväisen lasten maailman ja varjomaisesti valkokankaalla esiintyvien aikuisten välille.



*Risat kengät* (Mežrabpom-film 1933) oli neuvostoliittolaisen lastenelokuvan pioneeriteos.

Margarita Barskajan kohtalo kuuluu 1930-luvun murhenäytelmiin. *Risat kengät* oli neuvostoliittolaisen lastenelokuvan pioneeriteos. Se sai suopean vastaanoton, mutta jäi ohjaajansa ainoaksi elokuvaksi. Barskaja joutui 1930-luvun lopulla epäsuosioon, koska kuului näytösoikeudenkäynneissä tuomitun Karl Radekin lähipiiriin. Hänen seuraava elokuvansa hyllytettiin, ja hän teki itsemurhan vuonna 1939. Esikoiselokuva painui unholaan, ja se on saanut vasta 2000-luvulla ansaitsemaansa huomiota.

Hieman pidempään kulttimainetta on saanut kerätä Abram Roomin *Ankara nuori mies* (*Strogi junoša*, 1936). Yksi kaiketi omituisimpia neuvostoelokuvia syntyi kahden oman tien kulkijan, ohjaaja Roomin ja kirjailija Juri Olešan yhteistyönä. *Ankara nuori mies* kertoo epäsäätyisen rakkaustarinan ”ankaran” Komsomol-nuoren ja rikkaan kirurgin vaimon välillä. Tyyliteltyissä valkeissa lavasteissa avautuu kuin unessa vastakohtien Neuvostoliitto: kuuluisa tiedemies elää aidatussa huvilassa ylellisyyden keskellä, toisaalla Komsomol-nuoret harjoittavat ruumiinkulttuuria stadionilla kuin spartalaiset atleetit ja filosofoivat kommunistisen ihmisen moraalisisista vaatimuksista.

Elokuvassa pohditaan arkaluontoisia kysymyksiä kuten sitä, voidaanko kommunismissa perustella eliitin olemassaolo ja etuoikeudet. Vakavista teemoista huolimatta perusviritys on leikkisä, ja kerronta risteilee arvaamattomasti tajunnan tasoilla – teos sisältää esimerkiksi neuvostoelokuvan ehdottomasti päähkähulluimman unijakson. Olešan dialogi on toistoinen ja änkytyksineen tyylitelty absurdin rajalle. Outoon kudelmaan kuuluvat myös hätkähdyttävä alastomuus, päähenkilöiden androgyynisyys ja hetkittäinen homoeroottinen viritys. Polttopisteessä on uusi ihminen ja tieteellis-materialistinen maailmankuva, jolle inhimillisten tunteiden ja halujen irrationaalisuus heittää haasteensa. Kysymys vapaasta rakkaudesta oli tässä vaiheessa kaihoisa muisto 1920-luvun neuvostokulttuurin seksuaalisesta vapaamielisyydestä, mutta eroottinen halu, mustasukkaisuus, vastakaiuton rakkaus ja jopa

aviorikos – johon elokuva mahdollisesti päättyy – näyttävät jäävän osaksi utooppista yhteiskuntaa ja uutta ihmistä.

Alituinen surrealistinen leikittely ja vino tunnelma luovat pohdinnoille ironisen kehyksen. Näennäiset vastaukset kaikuivat ontoimpina fraaseina ja muuttuvat nappuloiksi visuaalisessa ja kielellisessä pelissä, joka ei koskaan pysähdy lopullisiin totuuksiin. Turha sanoakaan, että tällainen lähes postmodernismia hipova ambivalenssi ja ironia eivät olleet linjassa stalinistisen kulttuuripolitiikan kanssa. *Ankara nuori mies* kiellettiin pitkän väännön jälkeen vuonna 1936 (ks. Belodubrovskaya 2015, passim).

Huumoria ja stalinismia on intuitiivisesti vaikea sovittaa yhteen. Stalinin kaudella tehtiin kuitenkin paljon komediaa. Ajan tunnetuinta komediatuotantoa ovat Grigori Aleksandrovin ja Ivan Pyrjevin 1930-luvun lopun musiikkikomedit, joissa musiikkiviihde yhdistyy patrioottiseen tematiikkaan ja heroiseen tyyliin. Tämän korskean propagandistisen komediamuodon katveessa kukki kuitenkin myös pienimuotoisen lyyrisen komedian juonne. Virtaus oli neuvostoelokuvassa pitkäikäinen. Juuret ulottuvat 1920-luvun arkikomedioihin, ja perinne elpyi erityisen voimakkaasti suosajaan ajan elokuvassa. Rikas jakso on tässäkin 1930-luvun puoliväli. Täältä löytyvät neuvostoelokuvan todelliset unohdetut mestariohjaajat, kuten Eduard Johansson (*Tasavallan perintöprinssi / Naslednyi prints respubliki*, 1934), Aleksandr Matšeret (*Pjotr Vinogradovin yksityiselämä / Tšastnaja žizn Petra Vinogradova*, 1935) ja Konstantin Judin (*Neljä sydäntä / Serdtse tšetyrjoh*, 1941).

1930-luvun komedioissa ei nähdä työtä eikä taistelua. Vakavat yhteiskunnalliset ristiriidat puuttuvat, komedia kehittyy yksityisistä ja eettisistä kysymyksenasetteluista. Kuva yhteiskunnasta on tietysti ihannoitu. Näitä elokuvia katsomalla voisi päätellä, että kolmekymmenluvun Neuvostoliitossa kuljettiin valkeissa vaatteissa valkeata taustaa vasten, ainaisessa auringonpaisteessa. Varsinaista ideologista sanomaa on kuitenkin turha etsiä, ellei sellaiseksi lasketa yleistä reipashenkistä ja optimistista viritystä. Voidaan puhua silkasta todellisuuspaosta, mutta mittakaava on inhimillinen ja katse tavallisen ihmisen tasolla. Tässä mielessä kytkeydyttiin hyvin 1930-lukulaiseen eetokseen, joka on tuttua saman ajan parhaiden komediaohjaajien, kuten Frank Capran ja Leo McCareyn, miksei myös Valentin Vaalan, elokuvista.

## Rikollisten rehabilitointia

Oma teemansa ovat Stalinin ajan rikoselokuvat. Niitä ei voi kutsua unohdetuiksi, mutta ne ovat huonossa maineessa eettisistä syistä. 1930-luvun lopun tuotantoa raskauttaa petturuuden tematiikka, joka liittyy näiden vuosien puhdistuksiin. Joka nurkan takana tuntuvat väijyvän poliittiset viholliset, sabotöörit ja vieraan vallan vakoojat. Petturiksi paljastuu tyypillisesti ”yksi meistä”, ystävä, työtoveri tai perheenjäsen. Monessa elokuvassa ahdistava teema sivuutetaan nopeasti, pakollisena konventiona. Aiheella on kuitenkin omat eräänlaiset klassikkonsa. Epäilemättä pahamaineisin on Friedrich Ermlerin *Suuri kansalainen (Veliki graždanin*, 1938). Siinä dramatisoidaan 1930-luvun lopun Moskovon näytösoikeudenkäyntien tausta, puolueen versio Sergei Kirovin murhasta (1934) ja taistelusta ”trotskilaista oppositiota” vastaan. Toisin sanoen elokuva antaa täyden oikeutuksen vuosien 1936–1938 näytösoikeudenkäynneille, joissa entiset puolueen johtajat tuomittiin kuolemaan.

*Suuri kansalainen* nauttii mainetta yhtenä 1900-luvun tuomittavimmista poliittisista elokuvista. Sen tekee kuitenkin arvokkaaksi sisäpiiriläisen näkökulma. Ohjaaja uskoi asiaansa. Friedrich Ermler oli, paitsi erittäin lahjakas, yksi harvoista kommunistisen puolueen jäsenistä keskeisten elokuvantekijöiden joukossa (ks. esim. Bagrov 2014, passim.). *Suuri kansalainen* on vakava ja intensiivinen teos. Enimmän osan neljän tunnin kestosta haukkaavat pitkät dialogikohtaukset, jotka on kuvattu niukoissa



interiööreissä pitkin otoksin ja syvätarkoin kuvin ilman taustamusiikkia. Elokuvasa väännetään kättä ideologisista kysymyksistä, ja alusta saakka poliittiset väittelyt leimahtavat repiviksi. ”Kansanvihollisten” hahmoihin haettiin mallia Dostojevskin *Riivaajien* neuroottisista terroristeista. Kehittelyt johtavat vääjäämättä sankarin, puoluejohtaja Šahovin (eli Kirovin) murhaan, Rubiconiin, jonka jälkeen väkivallattoman ratkaisun mahdollisuus on pois pyyhitty.

*Suuri kansalainen* ei ole yksiselitteisesti murhaajan puheenvuoro. Taustalla on henkilökohtainen lähtökohta, ohjaajan järkytys siitä, että useat elämänsä vallankumoukselle omistaneet ihmiset yhtäkkiä ”paljastuivat” neuvostojärjestelmän vihollisiksi. Tätä mysteeriä Ermler lähtee selittämään itselleen ja katsojalle (Eisenschitz 2011, passim.). Pohjavirtana kulkee surutyö rikkoutuneen puolueyksen vuoksi. Se, että *Suuri kansalainen* on kiistatta lahjakas ja omalla tavallaan älykäskin elokuva, tekee siitä mahdollisesti vielä pelottavamman ja surullisemman oman aikansa todistuskappaleen. Tämä on sitäkin arvokkaampaa, sillä terrorin vuosien todelliset inhimilliset draamat eivät valkokankaalle päätyneet. Neuvostoelokuvassa ei ole ainuttakaan viittausta vankileireihin ja joukkomurhiin.

Jos edellisten esimerkkien jälkeenkin haluaa pitää kiinni uskomuksesta, että Stalinin ajan elokuvassa vain korjattiin kolhoosin satoa reippaan laulun ja traktorin jyrinän säestämänä, on syytä kääntyä Ivan Pyrjevin tuotannon puoleen. 1920-luvulta 1960-luvulle työskennellyt Pyrjev oli valtava ilmiö neuvostoelokuvassa. Tuotannosta löytyy monenlaista, mutta ohjaajan maineen perusta oli kolhooseille sijoittuva musiikkikomedia, jossa maataloustyöt kuten kyntö ja sadonkorjuu tarjoavat verukkeen musikaaliluvuille. Pyrjevin elokuvasta *Kubanin kasakat* (*Kubanskije kazaki*, 1949) on tullut symboli sodanjälkeisen Stalinin kauden valheellisuukselle. Vuosia 1946–1953 pidetään aiheesta neuvostokulttuurin surullisimpana jaksena. Aika oli sosiaalisia



*Kubanin kasakoiden* (Mosfilm 1949) markkinahumua.

ongelmia täynnä, mutta elokuvissa Neuvostoliitto näytettiin iankaikkisen onnen maana. Syyistä tai toisesta juuri Pyrjevin elokuva on saanut kantaa tästä kaiken vastuun. Se oli suojasään vuosina jopa kielletty. Sittenkin *Kubanin kasakoita* on katsottu camp-hengessä, todisteena sosialismin absurdiudesta. Mutta eikö elokuvan ja sen tekijän ylle syljety syytös ”todellisuuden kaunistelusta” ole outo, kun ottaa huomioon lajityypin? Musikaaleilta ei ole tapana edellyttää realismia.

Itse asiassa *Kubanin kasakat* on yksi sodanjälkeisen kauden harvoista valopilkuista. Se ei oikeastaan lainkaan vertaudu tuon ajan muihin kiiltokuvamaisiin kolhoosikuvauksiin, sellaisiin kuin esimerkiksi Juli Raizmanin *Kultaisen tähden ritari* (*Kavaler Zolotoi Zvezdy*, 1950). Osuvampia vertailukohtia tarjoavat esimerkiksi MGM-musikaalien kimaltava rinnakkaistodellisuus, sodanjälkeisten saksalaisten *Heimatfilmien* maalaisromantiikka tai vaikkapa Suomen Filmiteollisuuden kansanomaisen musiikkiviihde. Työnimeltään Pyrjevin elokuva oli ”Iloiset markkinat”. Komedia sijoittuu sadonkorjuun jälkeisille syysmarkkinoille, minne lähikolhoosien talonpojat matkustavat myymään tuotteitaan, kilvoittelemaan erilaisissa viihde- ja urheilukoitoksissa sekä tietenkin pariutumaan. Pyrjeville markkinat olivat lämmin lapsuusmuisto tsaarinajan Siperiasta. Koska vastaavaa ilmiötä ei sodanjälkeisestä Neuvostoliitosta löytynyt, hän loi sen omasta päästään.

Elokuva tähtää siis jo aiheensa puolesta arkitodellisuuden ohi ja yli – markkinoissa on kysymys juhlasta ja karnevaalista (Margolit 2012, 370). Aiheen myötä mukaan kulkeutuu myös kirjaimellisesti ”show’n”, esittämisen ja esillepanon motiivi: markkinoille pannaan parempaa päälle, kojut tursuavat maataloustuotteita, värit hehkuvat, puhumattakaan komeista talonpojista, jotka pörhistelevät ja näyttävät vauhdikkaasti taitojaan. Pyrjev rakentaa komediansa ylitsevuotavalle visuaaliselle speaktaakkelille ja – toisin kuin lähes kaikki muut aikansa elokuvassa – tekee sen intohimoisesti ja hauskaasti. Sodanjälkeisen ahdingon keskellä elokuva tarjosi katsojille sitä iloa ja yltäkylläisyyttä, jota elämästä puuttui. Myös nykykatsojalla on lupa laskea aseet ja antautua *Kubanin kasakoiden* oudolle lumovoimalle ja sille kollektiivisen tunteen ja toiveen totuudelle, joka parhaaseen populaaritaitteeseen kuuluu.

Tuotannollisesti Stalinin valtakauden perintö oli katastrofaalinen. Stalin peri 1920-luvun lopulla yhden maailman loisteliaimmista kansallisista elokuvateollisuuksista ja onnistui kahdessa vuosikymmenessä tuhoamaan sen liki täysin. Maria Belodubrovskaya on tuoreessa kirjassaan (2017) osoittanut murskaavasti, kuinka Stalinin elokuvahallinto epäonnistui likimain kaikessa mihin se ryhtyi. Voikin olla, että aikakauden ainoat onnistumiset olivat taiteellisia. Kuten kaikki kulttuurin tuotteet, Stalinin ajan elokuvat kuvastavat tekoaikansa arvoja, ja Neuvostoliitossa taide oli tietenkin erottamaton kommunistisen diktatuurin poliittisesta ohjauksesta. Tästä huolimatta neuvostoelokuvalla on oma historiansa, joka ansaitsee tulla löydettyksi omilla ehdoillaan. Totuus siitä löytyy vain elokuvista itsestään. Stalinin ajan elokuva on usein demagogista, mutta yhtä usein se on elävää, kekseliästä, intohimoista ja radikaalia – kaikkea muuta kuin maineensa mukaista kaavamaista bulkkipropagandaa. Se ei kaipaa moraalisia tuomioita vaan katsomista, tutkimista ja tulkintaa.

## Lähteet

Bagrov, Pjotr (2014) ”Puoluetaitelijan pyhimyslegenda”. *Filmihullu* 5, 24–33.

Belodubrovskaya, Maria (2015) ”Abram Room, A Strict Young Man, and the 1936 Campaign against Formalism in Soviet Cinema”. *Slavic Review*, vol 74:2, 311–333.

Belodubrovskaya, Maria (2017) *Not According to Plan: Filmmaking under Stalin*. Ithaca: Cornell University Press.

Eisenschitz, Bernard (2011) "Delo trevellingov: Ermler i Matšeret: dva sovetskih filma". *Seans* 49/50. Saatavilla: <<https://seance.ru/n/49-50/seance-guide/a-la-francaise/delo-trevellingov/>> (linkki tarkistettu 18.1.2019)

Kenez, Peter (2001) *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. New York: I.B.Tauris.

Margolit, Jevgeni (2012) *Živye i mjortvoje: Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-h godov*. Pietari: Masterskaja Seans.

Marshall, Herbert (1983) *Masters of the Soviet Cinema: Crippled Creative Biographies*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.



## TÄMÄ ON NYKYTELEVISIO

Heidi Keinonen (2018): *Televiisioformaatti ja kulttuurinen neuvottelu*. *Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 123*. Jyväskylän yliopisto. 231 s.

Mediatutkija Heidi Keinosen uusi teos *Televiisioformaatti ja kulttuurinen neuvottelu* fokuksituu television viimeaikaiseen muutokseen, mutta sen pontimena on historia. Otsikon mukaisesti televisiomaatit näyttäytyvät kulttuurisen neuvottelun areenoina.

Tekijän mukaan tutkimuksen tavoitteena on kertoa, mitä television ohjelmaformaatit ovat, mistä ne tulevat, miten niitä sovitetaan suomalaisiin tuotantoihin, ja ylipäättään selvittää sitä, millainen tv nykyisin on. Formaatin määrittelyyn Keinonen noutaa lukuisia apukäsitteitä, mutta hän muotoilee sen myös yksinkertaisesti. Formaatti voidaan nimetä ohjelmaideaksi, joka myydään versioitavaksi toiseen maahan. Se eroaa niin median tuotantolangiin kuin mediatutkimukseen kuuluvista konseptin ja genren käsitteistä. Konseptilla voidaan tarkoittaa ideaa tai selostusta, mitä ohjelma sisältää ja millaiselle yleisölle se on tarkoitettu. Televisiotuotannoissa genre on kontekstisidonnainen ja katsojan ja tekijöiden vuorovaikutuksessa elävä sopimuksen kaltainen käytäntö. Sen sijaan aiemmin kirjallisuuden- ja elokuvatutkimuksen parissa genre on saattanut tarkoittaa hyvinkin formalistisesti lajinsisäisiä säännönmukaisuuksia.

Formaatin määrittelyä Keinonen jatkaa vertailuin formaattitutkimuksessa käytettyyn adaptaation käsitteeseen, jolla tarkoitetaan tv-ohjelman kulttuurista modifikaatiota. Formaattit luokitellaankin adaptaation asteen mukaan joko avoimiin tai suljettuihin. Termi on samalla tuotantotekninen. Suljettu formaatti sallii vain minimimäärän muokkaamista alkuperäisver-

sion suhteen. Kuitenkin yleisimmin formaatti on hyvin pitkälti sovitettu kohdeyleisön kulttuuriin, jolloin se on avoin.

Keinonen muistuttaa, että televisiotutkimukseen 1980-luvun puolivälissä lanseerattu formaatin käsite ei tarkoita samaa kuin nykyisin. Suomessa vuonna 1988 formaatin käsitettä kirjassaan *Formaatti ja televisiosarjat* käsitellyt Dan Steinbock viittasi sillä eräänlaiseen *prime time* -ohjelmiin sisältyvään koodiin, joka tuotti samuutta ja toistoa. Steinbockin tulkinnassa toisteisuus toimi ohjelmien menestyksen takuuna.

### Televiisio neuvotteluareenana

Millainen on Keinosen kulttuurista neuvottelua korostava käsitys formaateista? Tulokulma probleemiin on miellyttävän selkeä. Kun tv-yhtiöt työntekijöineen toimivat formaattien parissa, he sopivat asioista. Juuri tämä kommunikaatio kiinnostaa tutkijaa, ja sen ympärille hän rakentaa tutkimuksensa ytimen, jota hän kutsuu ohjelmastopimusten ympärillä käytäväksi kulttuuriseksi neuvotteluksi.

Kulttuurintutkimuksessa esiintyvä kulttuurisen neuvottelun käsite saattaa toisinaan olla metaforisuudessaan hieman hahmoton työväline. Joskus on epäselvää, ketkä tarkalleen ottaen neuvottelevat ja mistä. Tässä tapauksessa käsite on perusteltu ja rakentaa napakan jalustan etenemiselle. Yhtäältä formaattikaupassa osapuolet neuvottelevat ihan konkreettisesti muokattavista tuotteista ja so-



pivat siitä, mitä voidaan tehdä ja mitä ei voida. Toisaalta, kuten Keinonen toteaa, televisio-kulttuurit ovat historiallisesti muodostuneita, ja ne muuttuvat kansallisten kulttuurien sekä globaalien vaikutteiden vuorovaikutuksessa. Näin tarkastelussa kulkee mukana ajallinen ulottuvuus, jossa vaikutteet ovat liikkuneet ja liikkuvat monensuuntaisesti. Tässäkin on tapahtunut kaikenlaista kulttuurista sopimista.

Kun on kyse merkityksenantojen prosessista, mukana ovat ohjelmantekijöiden lisäksi vastaanottajat, yleisö. Varsinkin silloin, kun adaptaatioon vaikuttavia asioita analysoidaan ja kartoitetaan, tapahtuu eri tasoilla kulttuurista neuvottelua. Neuvottelumetaforan mukaan vastaanottajien (yleisö, fanit, kriitikot ja toimittajat) roolina olisi neuvotella tuotteen hyväksynnästä. Raadollisimmillaan se toteutuu joko hyväksymällä ohjelma tai hylkäämällä se. Yleisöjen ja vastaanoton analyysi ei ole kuitenkaan tutkimuksen keskiössä.

Keinonen ei myöskään varsinaisesti keskity yksittäisten formaattien analyysiin, vaikka havainnollistavia esimerkkejä kirjasta löytyy. Esimerkkinä tuotantotapaformaatin siirrosta on MTV3:n sarja *Salatut elämät*, jonka kohdalla oli kyse tuotannon käytäntöjen siirrosta toiseen televisiokulttuuriin. Kiinnostava mediahistoriallinen tapaus on Suomen Yleisradion *Tenava-tuokio* (1968–1969, 1973–1974), joka pohjautui yhdysvaltalaiseen *Romper Roomiin*. Se on mahdollisesti ensimmäinen virallisesti Suomeen lisensoitu ohjelmaformaatti. Tätä tapausta avataan ohjelmien, tuotantoaineistojen, haastattelujen, lehdistölähteiden ja ohjelmayhtiön materiaalien avulla.

Työtapaansa Keinonen kutsuu triangulaatioksi, jossa kaivetaan erilaisista lähteistä esille olennaisin tulkittavaksi. Tärkein lähderyhmä on Keinosen tekemät 14 teemahaastattelua, joissa 16 suomalaista tv-tuotantoammattilaista vastaavat ohjelmaformaatteja koskeviin kysymyksiin. Haastattelut on toteutettu aikavälillä 2014–15. Televisioyhtiöiden tuotantoammattilaiset edustavat kanavia Yle TV1, Yle TV2, MTV3, Sub, Ava, Nelonen, Liv, Jim, SBS Broadcasting Groupin TV Viisi ja Kutonen. Tuotantoyhtiöistä mukana olivat Fremantle-Media Finland, Banijay Finland, Shine Finland ja Eyeworks Finland.

Laajemmin ymmärrettynä teos on mediateollisuuden tutkimusta, johon sisältyy media-

tuotannon eri tasojen analyysijä ja historiaa. Työtapaansa ja etenemistään tutkija selittää huolellisesti, ja tutkimuksen tärkeänä ansiona pidänkin tutkimusapparaatin avaamista ja reflektiota. Tekijä haluaa problematisoida neuvottelun käsitteellä sitä, ettei adaptaatioissa ole kyse erillisten tv-kulttuurien tuotteiden sovittamisesta toiseen toimintaympäristöön vaan juuri aktiivisesta vuorovaikutuksesta.

Kirja sisältää kiinnostavaa suomalaisen television lähihistoriaa, jonka kehyksenä on muu maailma – onhan formaattikauppa osa television globalisoitumista ja sääntelyn purkua. Suomessa sysäyksiä ovat olleet Yleisradion, MTV:n ja Nokian omistaman Kolmoskanavan perustaminen vuonna 1986 sekä seuraavalla vuosikymmenellä aloittanut Nelonen. Se olikin Suomessa formaattien lanseeraamisen ja tuotannon ammattimaistumisen aikaa. 1990-luvun pioneeriohjelmiä olivat muun muassa *Onnenpyörä*, *Bumtsibum!* ja *Haluatko miljonääriksi?* Formaattien tuonnin tärkeäksi aloitteentekijäksi tutkijan haastattelemat ammattilaiset nimesivät Broadcastersin, jonka ensimmäisiä adaptaatioita olivat Yle TV1:n televisioima *Uutisvuoto* ja MTV3:n *Kokkisota*.

Formaattikaupan kehitykselle oli suosiollista myös suomalaisen television digitalisoiminen, jonka myötä kanavia tuli lisää ja televisiotarjonta moninkertaistui. Kun kilpailu katsojista näin väistämättä koveni ja yleisö hajaantui eri kanaville, etsivät yhtiöt ratkaisua formateista. Suomeen syntyi kohderyhmille suunnattuja kanavia, kuten Sub, Liv ja Ava. Vuonna 2005 alkaneen *Big Brother* -ohjelman myötä alettiin Suomessa vuosikymmenen lopulla siirtyä globaalin formaattikaupan aikaan, toteaa eräs Keinosen haastatteleminen tv-alan ammattilaisista.

### Vuorovaikutusta on ollut aina

Edellä kerrotut esimerkit kertovat tekijän asettaman tavoitteen mukaisesti suomalaisen television lähihistoriasta, mutta myös muusta. Keinonen on halunnut välttää metodologista nationalismia osoittamalla ohjelmien ja tuotantokäytäntöjen liikkuneen läpi kansallisten ja kulttuuristen rajojen läpi koko kotimaisen tv-toiminnan historian. Tuntuukin helpolta yhtyä toteamukseen, ettei ”puhdasta” suomalaista televisiokulttuuria ole koskaan ollut

olemassa. Vaikkei väite ole sinällään järjestyttävä, on se hyödyllistä ilmaista perustelluilla argumenteilla.

Keinonen osoittaa tuloksenaan, että kulttuuriset neuvottelut ovat olleet vähintään kaksisuuntaisia. Kun adaptaatio matkustaa toiseen kulttuuriin, se usein on muuttanut myös alkuperäistä formaattia. Juuri näistä neuvotteluista haastatellut todistavat. Käytännössä matkalla saattaa olla jatkuvasti muuttuva ohjelman muoto. Tämän lisäksi Keinosen julkilausumana tavoitteena on ollut osoittaa television rakenteiden globaalistuminen eritoten 2000-luvulla. Tämän rakenteiden havainnoinnin hän on onnistuneesti yhdistänyt toimijoiden ja käytäntöjen analyysiin. Vahvimman pohjan antavat juuri alan ammattilaisten todistukset.

*Televisioformaatti ja kulttuurinen neuvottelu* on paitsi tervetullut suomenkielinen analyysi television muutoksesta, se kertoo myös tv-am-

mattilaisille oman alan muutoksesta. Lisäksi se epäilemättä soveltuu media-alan opiskelijoille oppaaksi nykytelevision maailmaan. Myös tutkimus on aikansa kuvastaja. Teos kuvastelee sitä, miten televisiobisneksessä on päädytty noin vuoden 2015 tilanteeseen. Keinonen painottaa toimialan hektistä rytmiä ja teknologian jatkuvaa muutosta. Mitä televisio voisi olla lähitulevaisuudessa? Jatkuuko globaalien formaattien voittokulku? Keinosen mukaan merkkejä on, että tuotantojen monimediaalisuus yleistyy ja kenties ikääntyville yleisöille lämmitetään entisiä formaatteja. Nimittäin tekijän mukaan uusia superformaatteja on viime aikoina syntynyt jo harvemmin.

### **Paavo Oinonen**

FT, kulttuurihistoria, Turun yliopisto

## ABSTRACTS – ABSTRAKTIT



**Sami Kolamo & Jani Vuolteenaho**

**NAZIS ADVOCATING FRIENDSHIP  
BETWEEN NATIONS – THE LOGICS  
OF PROPAGANDA IN THE 1936  
BERLIN OLYMPICS**

Aimed at displaying the “brave new Germany” to the attending international sporting community and media audiences in the rest of the world, the 1936 Berlin Olympics constituted an unprecedentedly massive propaganda show, planned and organised with the greatest care. Domestically, a simultaneous goal was the “spiritual mobilisation” of the German people to consolidate the Nazi regime’s hegemony over them. In this article, we apply Arnd Krüger’s concept of concerted propaganda to denote the media-driven shaping of experiences and effacement of unfavourable associations to leverage positive images of the Nazi Germany at domestic and international scales.

In particular, we inquire into the media industry’s roles in the production of experiences in the Berlin Olympics from three overlapping perspectives. First, we observe the ways in which cityscapes and mediascapes were entangled in the organising and staging of the 1936 Olympics. In the run-up to the Games, public spaces across Berlin were decorated and scrubbed of the signs of racist Nazi ideology and oppression. The intra-urban propaganda also included encouraging local people to actively participate in the production of a veneer of hospitality. Second, we pay heed to press-, radio- and television-associated technologies in the propagandist narrativization and atmospheric intensification that occurred around the Olympic mega-event. According to Joseph Goebbels, the press is “a great keyboard which the government can play.” Meanwhile, radio was a central instrument in the Nazi’s Olympic propaganda.

Along Berlin’s major arterial road during the Olympics, the so-called Via Triumphalis, loudspeakers were perched on lampposts, ensuring that people outside the main venues were also kept abreast of and emotionally captivated by ongoing Olympic events.

Third, we analyse the production process, dramaturgic choices, and reception of Leni Riefenstahl’s artistic propaganda documentary *Olympia*, premiered a year and a half after the Berlin Olympics. Generously sponsored by the Nazi state, *Olympia* sought to perpetuate perfected shots on the athletes’ bodily beauty, kinetic aesthetics and enthralled spectator masses. In conclusion, we discuss the characteristics of the media-driven production of experiences during the heyday of state propaganda, in a historic context in which sporting mega-events had achieved a status as widely popular entertainment. The Berlin Olympics broke previous spectator and radio-listener records, and strengthened the Nazis’ ideological sway over people in Germany, in particular.

**NATSIT KANSOJEN VÄLISEN  
YSTÄVYYDEN ASIALLA:  
PROPAGANDAN TOIMINTALOGIIKKA  
BERLIINIIN OLYMPIALAISISSA 1936**

Berliinin vuoden 1936 olympialaiset olivat aikansa massiivisin ja järjestelyiltään erityisen tarkasti harkittu propagandanäytös, jossa esiteltiin ”uutta uljasta Saksaa” urheilua seuraavalle kansainväliselle yleisölle. Yhtäaikaisena tavoitteena oli Saksan kansalaisten ”spirituaalinen mobilisaatio” natsihallinnon hegemonian lujittamiseksi. Analyysimme ytimessä on yhdistetyn propagandan käsite. Arnd Krüger viittaa käsitteellään samanaikaisesti valtion sisä- ja ulkopuolelle suuntautuvaan mediavälitteiseen kokemusten muokkaamiseen ja kielteisten mielikuvien häivyttämiseen myönteisten mielikuvien tieltä.

Lähestymme mediateollisuutta ja sen roolia Berliinin olympialaisten kokemuksellisessa tuotannossa kolmesta toisiinsa limittyvästä näkökulmasta. Ensiksikin havainnoimme sitä, millä tavoin media- ja kaupunkitila linkittyivät yhteen olympialaisten organisoinnissa ja esillepanossa. Ennen olympialaisia kaupunkitiloja ehostettiin ja siivottiin ro- tuopin ja -sorron merkeistä. Propagandististen kaupunkitilojen tuottamiseen osallistettiin aktiivisesti myös paikallisia ihmisiä. Toiseksi kiinnitämme huomiota mediateknologioiden eli lehdistön, radion ja television rooliin megatapah- tuman tarinallistamisessa ja intensiivisen kisatunnelman kohottamisessa. Goebbels kuvaili lehdistöä ”suureksi näppäimistöksi, jota hallitus voi soittaa”. Natsipropagandan viestintäteknologioista radio oli erityisen keskeisessä asemassa. Olympialaisten aikana kisojen pääväylän, olympiastadionille johtavan Via Triumphalisen varrelle sijoitettiin kaiuttimia, joiden kautta olympialaisten tapahtumat levisivät lähiympäristöön ja kokosivat ihmisiä yhteisen kokemuksen äärelle.

Kolmanneksi analysoimme Leni Riefenstahlin *Olympia*-elokuvan tuotantoprosessia, dramaturgiaa, ratkaisuja ja vastaanottoa. Elokuvas- sa, jota natsivaltio avokätisesti rahoitti, pyrkimyksenä oli ikuistaa täydelliseksi hiottuja otoksia urheilijoiden kehollisesta kauneudesta, liikkeen estetiikasta ja haltioituneista yleisömassoista. Päätelmissä summaamme mediavälitteistä kokemusten muokkaamista valtiopropagandan kulta-aikana, jolloin urheilusta ja sen megatapah- tumista oli tullut koko kansan viihdettä. Berliinin olympialaiset rikkoivat katsojamäärä- ennätyksiä niin tapahtumapaikoilla kuin radion ääressä, ja näin voimistivat natsien valta-asemaa etenkin Saksassa.



**Mia Öhman**

RECEPTION OF *THE MIRROR* IN FINLAND: ANDREI TARKOVSKY AS FIGUREHEAD OF SOVIET CINEMA

Andrei Tarkovsky (1932–1986) was one of the most famous film directors of the Soviet Union and a recognized artist all over the world. In his home country, his films gave rise to controversy. Tarkovsky's work was acknowledged at many international festivals and his films were allowed to have international distribution. He completed his third full length feature film, *The Mirror (Zerkalo)* in 1974. It had a strong connection with his personal life.

*The Mirror* was a confusing piece of work. In the Soviet Union, cinema audience mainly saw domestic mass productions. European cinema – like Fellini – was reported on the pages of cinema magazines, but it was quite seldom available for the average movie goer. *The Mirror* was a Soviet film, made in the arms of Goskino under surveillance of the Communist Party. It was supposed to represent the official values prescribed for Soviet cinema, but it was obvious the film actually represented something else. This was a problem with regard distribution of the film in the Soviet Union, sending it to international film festivals, and selling it to the West. Tarkovsky, on the other hand, was a famous and respected auteur, and his films were sold to West for a good price. The Western audience had seen the new European films after the WWII, so they could appreciate Tarkovsky's style.

The article discusses the reception of *The Mirror* in Finland, in the context of the centralized Soviet film industry Goskino and the monopoly that Sovexportfilm had over film distribution, including Tarkovsky's films. Through contemporary sources, the 1970s Finland comes across as a country with a positive attitude towards Tarkovsky and Soviet art cinema.

PEILI-ELOKUVAN VASTAANOTTO SUOMESSA: ANDREI TARKOVSKI NEUVOSTOELOKUVAN KEULAKUVANA

Andrei Tarkovski (1932–1986) oli Neuvostoliiton tunnetuimpia elokuvaohjaajia ja yksi maailman arvostetuimmista taiteilijoista jo elinaikanaan. Hänen elokuvansa saivat kotimaassa ristiriitaisen vastaanoton, mutta palkittiin monilla kansainvälisillä festivaaleilla ja päätettiin länsimaiseen levitykseen. Vuonna 1974 valmistui Tarkovskin kolmas pitkä elokuva, vahvasti omaelämäkerrallinen *Peili (Zerkalo)*.

*Peili* hämmensi aikalaisyleisöä. Neuvostoliitossa suuri osa elokuva-yleisöstä näki etupäässä kotimaan massatuotantoa. Eurooppalaisesta elokuvasta kyllä kirjoitettiin, mutta esimerkiksi Fellinin elokuvat olivat todellisuudessa vain harvojen nähtävissä. *Peili* oli syntynyt Neuvostoliitossa, puolueen valvoman Goskinon huomassa. Sen olisi pitänyt edustaa neuvostoelokuvalle määriteltyjä arvoja, mutta se ei monenkaan mielestä tehnyt niin. Tämä oli ongelma niin kotimaan levityksen, kansainvälisten festivaalien kuin ulkomaille myynnin kannalta. Kun kyseessä oli Tarkovski, arvostettu tekijä jonka elokuvista maksettiin lännessä hyvin, oli suotavaa että ideologiaongelma saatiin jotenkin ratkaistua ja elokuva levitykseen.

Sodanjälkeistä eurooppalaista elokuvaa tunteneelle yleisölle Tarkovskin uudessa elokuvassa ei ollut sinänsä mitään uutta. Tarkastelen artikkelissani *Peili*-elokuvan vastaanottoa Suomessa ja taustoitan sitä Neuvostoliiton elokuvatuotantosysteemin Goskinon ja levitysmopolin Sovexportfilmin toimilla liittyen elokuvallevitykseen ja Tarkovskin elokuvien myyntiin ulkomaille. Suomi näyttäytyy Tarkovskille ja taiteellisesti korkeatasoiselle neuvostoelokuvalle myötämielisenä maana, jonka valistuneella lehdistöllä ja yleisöllä on edellytykset tunnistaa laadukas elokuva.



**Maria Laakso**

THE EXPERIENTIALITY OF YLE'S VIRTUAL REALITY PIECE "WHAT IF HELSINKI WAS LIKE ALEPPO IN SYRIA"

In February 2017 *Kioski*-program (produced by Finland's broadcasting company YLE) published a virtual reality piece on their website. In this virtual world the well-known Three Smiths Square in Helsinki is represented as warzone. This virtual reality piece is framed by a text that begins the whole experience: "What if Helsinki was like Aleppo in Syria?". With this question the virtual work invites the user to combine two known words: war in Syria and peace in Finland. The user is thus also invited to empathize to imagine what it would be like to experience your own home town being torn apart in war. Yle's virtual reality piece is part of the recent trends of journalism: immersive journalism, VR-journalism, and digital narrative journalism. All these new forms of journalism lay emphasis on the experientiality of the narrated actions.

In this article I take a look at the experientiality of this particular work by asking, what kinds of devices are utilized in order to mediate the feelings and experiences. In the article I use the tools of narrative studies and examine first immersion, second narrativity, and third the cultural contexts of this virtual reality piece.

HELSINKI KUIN ALEPPO. KAUPUNKIAPOKALYPSIN KOKEMUKSELLISUUS YLEN TUOTTAMASSA VIRTUAALITEOKSESSA

Helmikuussa 2017 Ylen *Kioski*-ohjelma tuotti virtuaaliteoksen, jossa Helsingin Kolmen sepän patsaan aukio levitetytty teoksen kokijan eteen sodan runtelemana. Teoksen aloittaa vastaanottajan silmien eteen avautuva teksti "What if Helsinki was like Aleppo in Syria?", joka rakentaa kytköksen Syyrian sotaan. *Helsinki kuin Aleppo*-virtuaaliteos kytkeytyy ajankohtaisiin journalismin trendeihin: immerssiiviseen journalismiin, VR-journalismiin ja digitaaliseen narratiiviseen journalismiin.



Näissä journalismin muodoissa on kyse pyrkimyksestä perinteisempiä journalismin muotoja voimakkaampaan kokemuksellisuuteen. Tällaista samanlaista kokemuksellisuuden efektiä tavoittelee Ylen ja Teatime Researchin virtuaaliteos.

Artikkelissa tarkastelen kyseisen virtuaaliteoksen kokemuksellisuutta kysyen, minkälaisin keinoin teoksessa pyritään synnyttämään kokemuksellisuutta. Kokemuksellisuutta lähestyn kertomusentutkimuksen välinein erittelemällä ensinnäkin virtuaaliteoksen immersiiivisyyttä, toiseksi sen kertovuutta ja kolmanneksi niitä kulttuurisia (kirjallisia ja audiovisuaalisia) konteksteja, joihin teos kiinnittyy.