

LÄHIKUVA

3
1992



Elokuva ja muisti

Nykyelokuvan
romanttiset sankarit

Elokvien maantiede

LÄHIKUVA

3
•
1992

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä neljästi vuodessa ilmestyvä aikakauslehti. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

JULKAISIJAT

Lähikuva ry
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura
Turun Elokvakerho
Turun yliopiston Elokuva- ja televisiotiede
Varsinais-Suomen Elokuvakeskus

TOIMITUSKUNTA

Päätoimittaja:

Martti Lahti 921-313 954

Toimitussihteeri:

Hanna Kangasniemi 921-511 013

Veijo Hietala
Ari Honka-Hallila
Kimmo Laine
Hannu Salmi
Jukka Sihvonen

Toimituksen sihteeri:

Tiina Erkintalo, päivystys ke klo 10-13,
puh. (921)511 998, fax (921)511 980

ULKOASU

Hanna Kangasniemi

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva
PI 20
20111 TURKU

Irtonumero 20 mk
Vuosikerta 1992 80 mk
Vuosikerta 1993 85 mk

LÄHIKUVAN voi tilata maksamalla vuosikerran hinnan PSP-tilille 1690 053.

KANSI Total Recall (Kuva: SEA)

ISSN 0782-3053

PAINO

Grafia Oy, Turku 1992

Martti Lahti

Esipuhe 3

Veijo Hietala

Muista tai kuole! Elokuva ja
muistin teorit 5

Kari Salminen

Tunteen, ihmeen ja salaperäisyyden
puolesta. Romanttinen sankari ja
valistuksen pimeys 19

John Sundholm

Melodraama tukahdutettuna
muotona. Terminator 2:
Tuomion päivä 33

Sakari Toiviainen

Romantiikka ja happy end
elokuvasa Jäähyväiset aseille 42

Sirpa Tani

Suomalaisen maaseudun ja
kaupungin kuvat. Elokuvien
maantieteellistä tulkintaa 48

Kirjoja 58

English Summaries 61

ESIPUHE

Kansallisen korkeakulttuurin laadusta...

Helsingin Sanomien otsikko kertoi keskiviikkona 20.1.1993, että "kulttuuriministeri havittelee viestintää omalle tontilleen". Vajaan sivun vieneen kirjoituksen mukaan kulttuuriministeri Tyttö Isohookana-Asunmaa haluaisi "kahmaista viestintäasiat opetuministeriön hoteisiin". Taustalla on kulttuuriministerin halu asettaa Yleisradiolle myös muita tavoitteita kuin pelkkiä suurten katsojalukujen määrittämiä tulostavoitteita. Muita tavoitteita olisivat *Helsingin Sanomien* haastattelun mukaan mm. "kansallisen kulttuurin laadullinen kohottaminen" ja "nimenomaan korkeakulttuurin laadusta huolehtiminen".

Kulttuuriministerin aloittama kampanja korostaa mielenkiintoisesti sitä, ettei Yleisradion merkitystä ole syytä mitata pelkästään suurilla katsojaluvuilla, mahdollisimman suurella kertayleisöllä. Tämän vastapainoksi kulttuuriministeri haluaisi valitettavasti asettaa Yleisradion tulevaisuuden kannalta yhtä epätoivottavan tavoitteen, "kansallisen korkeakulttuurin laadusta" huolehtimisen. Mikäli tällainen linjaus toteutettaisiin Yleisradiossa, se alkaisi *entistä voimakkaammin* palvella vain pientä yleisösektoria, jonka tarpeita "kansallinen korkeakulttuuri" vastaisi. Yleisradiosta/televisiosta tällainen linjaus olisi kaukana.

Enhkäpä Yleisradion olisikin syytä etsiä oikeutusta toiminnalleen toisenlaisista periaatteista, jotka eivät nojautuisi sen enempiä suuriin kertakatsojamääriin kuin problemaattiseen "kansallisen korkeakulttuurin" ajatukseen. Yhden mallin tarjoaisi Iso-Britannia joka on viime vuosina saanut olla muutenkin monissa yhteiskunnallisissa ratkaisuissa Suomen mallina (sosiaaliturvan heikennykset, lyhytnäköiset yksityistämispäätökset, yliopistojen ja tutkimuksen

määrärahojen rajutkin leikkaukset,...)

Tällä kertaa briteiltä voisi lainata positiivisemalta vaikuttavan yleisradioyhtiön toimintaperiaatteen: BBC on viime aikojen ohjelmapoliittisissa linjauksissaan korostanut, ettei se enää pyri oikeuttamaan olemassaoloaan pelkillä katsojaluvuilla. Pikemminkin se pyrkii ottamaan itselleen aidon yleisradioyhtiön roolin: BBC ei enää pyri kattamaan yleisöjä niinkään yhdellä ohjelmalla kuin koko ohjelmistonsa profiililla. BBC:ssä on toisin sanoen muokattu tavoitteita niin, että erilaisilla ohjelmilla pyritään tavoittamaan mahdollisimman *monia* erilaisia yleisöjä. Tämä Channel Four:n alkuaikojen linjauksia muistuttava ohjelmapoliittikka tuntuu mielekkäältä siinäkin valossa, että viime vuosikymmenien yleisötutkimukset toistuvasti osoittaneet, ettei broadcasting-televisioillakaan ole enää *yhtä* yleisöä, vaan monia erilaisia, päällekkäin meneviä yleisöjä - puhumattakaan siitä, että olemme Stuart Hallin sanoin "kaikki kerralla monia yleisöjä".

Suomeen siirrettyinä tämä merkitsisi, että Yleisradio luopuisi vapaaehtoisesti kilpailusta (MTV 3:n kanssa) yksittäisten ohjelmien katsojaluvuissa. Yleisradion tehtäväksi muokkautuisi tällöin tarjota erilaisia osayleisöjä - jakaantuivatpa nämä sitten vaikka alueellisuuden, kielen, iän, luokan, sukupuolen tai seksuaalisen suuntautumisen mukaan - puhuttelevia ohjelmia. Valtiomme televisioyhtiön etuliitteen mukainen kattavuus syntyisi tällöin koko ohjelmaprofiilista, eikä yksittäisistä "korkea-" tai "matalakulttuurisista" ohjelmista.

Kulttuuriministeri Isohookana-Asunmaa ei luonnollisestikaan ajane tämän tyyppistä ohjelmapoliittikkaa Yleisradiolle. Viime kuukausien taidepoliittisissa päätöksissään kulttuuriministeri on antanut

varsin selkeästi ymmärtää, mihin suuntaan hänen mukaansa suomalaista kulttuurikenttää olisi kehitettävä, viimeisimpänä esimerkkinä surullisen kuuluisat "Suomi-palkinnot". Huolimatta taiteen keskustoimikunnan ja alakohtaisten taidetoimikuntien sekä koko taiteen kentän vastustuksesta kulttuuriministeri junttasi vuoden alussa läpi kerran jo julki-suudessa peruuttamansa "Suomi-palkinnon". Taiteen keskustoimikunnna määrärahoista vain hävisi uudessa budjetissa valtionpalkinnoille varatut rahat. Tilalle tulee erikseen valittavan raadin vuosittain myöntämät ylisuuret tunnustus-palkinnot asemansa enemmän kuin vakiinnuttaneille taiteilijoille. Mah-taako tämä todellakaan edistää kotimaista taidet-amme?

Mikäli kulttuuriministerin esittämä ajatus siirtää Yleisradio liikenneministeriöstä opetusministeriön alaisuuteen merkitsi tulevaisuudessa samanlaista alalla työskentelevien mielipiteistä välittämätöntä puuttamista ohjelmien sisältöön tai Yleisradion mahdollisuuksiin itse päättää omasta ohjelmapolitiikastaan, suomalaisen viestintäpolitiikka tuskin hyötyisi siirrosta, päinvastoin. Tämän vuoksi lie-neekin toivottavaa, että Yleisradio pysyisi edelleen liikenneministeriön vastuulla. Liikenneministeriös-tähän on toistuvasti, mm. ministeri Ole Norrbackin suulla, vakuutettu, ettei heidän tavoitteissaan ole puuttua ohjelmien sisältöön, vaan kehittää viestintä-nän rakenteita. Tosin Ylen pääuutisten pienenty-neiden katsojalukujen viime viikkoina aiheuttama koha ja Ylen reaktiot tähän kohoan paljastavat varsin selvästi, miten voimakkaasti Ylen ohjelma-politiikkaa ohjaillaan tällä hetkellä katsojalukujen välityksellä.

* * *

Käsillä oleva *Lähikuvan* numero tarkastelee erityi-
sesti amerikkalaiselle elokuvalle ominaista romantiikkaa kolmen artikkelin voimin. Sakari Toiviaisen ja Kari Salmisen artikkelit luotaavat romanttisen perinteen jatkumista 1900-luvun populaarikulttuurissa. Toiviainen lähestyy aihetta yhden ohjaajan, Frank Borzagen, tuotannon kautta; Salminen nyky-populaarielokuvan kentässä. Kummankin artikkelissa keskeisiä käsitteitä on romantiikan ohella fantasia, joskin kirjoittajat painottavat sen merkitystä varsin eri tavoin.

Romantiikkakokonaisuuden kolmas osa, John Sundholm'n artikkeli, kytkeytyy Toiviaisen ja Salmisen artikkeleihin tarkastellessaan melodraamaa "modernien länsimaisten populaarilajityyppien varsinaisena substanssina". Vastaavasti kuin Salminen näkee romantiikan leikkaavan läpi suurimman osan amerikkalaisesta elokuvasta, Sundholm lähestyy melodraamaa lajityyppien risteytyksenä. Sundholm'n teksti luo kontekstia Toiviaisen ja Salmisen

artikkeleille myös sitä kautta, että Sundholm käsittelee genre-teorioiden määrittelyongelmia ja etsii metodia, "joka olisi historisoiva ja siksi toimiva".

Romantiikkakokonaisuuden artikkelimme kytkeytyvätkin ainakin epäsuorasti genre-problematiikkaa. Toinen mielenkiintoinen näkökulma, josta romantiikkaa ja melodraamaa voisi lähestyä, on lajityyppien kytkeyminen sukupuolten ja seksuaalisuuden representaatioihin. Tämä kysymyksenasettelu on ollut tyypillistä monille naistutkijoille, jotka ovat mm. kysyneet, miten melodraama ja romantiikka puhuttelevat naisia ja miten ne konstruoivat naiseuden representaatioita. Mielenkiintoista olisi myös tarkastella romantiikkaa suhteessa seksuaalisuuden representaatioihin; romantiikka kytetään jo käsitteenä hyvin voimakkaasti heteroseksuaalisuuteen. Toivon mukaan voimme palata tähän problematiikkaa jossakin tulevassa numerossamme.

Romantiikan ohella numeromme tarkastelee elokuvan muistia/muistia elokuvassa ja elokuvan "maantiedettä". Veijo Hietala käsittelee laajassa tekstissään aluksi muistia kulttuurisena konstruktiona ja muistin roolia kerronnan teorioissa. Lopuksi Hietala liittää pohdintansa esimerkkielokuvaan (*Blade Runner, Total Recall...*) sekä erityisesti näiden tapoihin tarkastella käsitettä ihmisyyttä.

Numeromme toinen romantiikkakokonaisuuden ulkopuolinen artikkeli, Sirpa Tanin "Suomalaisen maaseudun ja kaupungin kuvat. Elokuvien maantieteellistä tulkintaa", jatkaa *Lähikuvan* pyrkimystä rikkoa perinteisiä elokuvantutkimuksen rajoja. Tani lähestyy elokuvallisen tilan ja paikan kysymyksiä humanistisen maantiedon näkökulmasta. Hänen artikkelinsa tarjoakin uuden näkökulman elokuvantutkimuksen keskeiseen problematiikkaan, tilan konstruointiin ja representaatioon elokuvassa.

* * *

Lopuksi haluaisin vielä käyttää tilaa ja tilaisuutta huomioidakseni viimeisen edistysaskeleen suomalaisessa elokuvantutkimuksessa. Suomen Akatemian humanistinen toimikunta myönsi vuoden 1992 joulukuun kokouksessaan tutkimusmäärärahan vt. apulaisprofessori Jukka Sihvosen (Turun yliopisto/ elokuva- ja televisiotiede) johtamalle suomalaisen elokuvan historia -projektille. Kyseessä lienee ensimmäinen Suomen Akatemian tukema elokuvantutkimuksen projekti. Siten sitä voi pitää jälleen yhtenä nuoren tutkimusalamme edistysaskeleena ja projekti tulee heijastumaan positiivisesti suomalaisen elokuvantutkimukseen, erityisesti tietysti suomalaisen elokuvan historian tutkimukseen. Lähikuva onnittelee.

Martti Lahti

Veijo Hietala

MUISTA TAI KUOLE!

Elokuva ja muistin teorit



-Annamme niille menneisyyden. Se toimii pehmikkeenä tunteille. Sillä tavoin voimme myös hallita niitä helpommin.
- Tehän puhutte muistoista.

Ridley Scott: *Blade Runner* (1981).

Populaaripsykologien ja -mytologisten käsitysten mukaan muisti on ihmispsykyksen yksityisaluetta, unen ja mielikuvituksen kaltainen intiimi sfääri, johon muilla ei ole pääsyä. Muistaminen ja muistot liitetään erilaisissa fiktioissa - etenkin populaarimusiikissa - monesti juuri emotioihin, rakkauteen, kaipaukseen ja menetyksen tuskaan. Näin ne saavat usein haikailun ja haaveilun leiman, negatiivisen sävyn rationaalisuutta korostavassa kulttuurissamme. Tällöin unohtuu helposti se, että muisti on itse asiassa ihmisidentiteetin varsinainen perusta ja mukana kaikessa kokemuksessamme. Tilapäinenkin muistinmenetys koetaan koko ihmispersoonallisuutta uhkaavana traumana. Alzheimerin taudista tai dementiasta johtuva muistin rappeutuminen ymmärretään suunnattomana tragediana, jossa sen kohteeksi joutunut menettää peruuttamattomasti jotakin ihmisarvostaan.

Toisaalta muistia pyritään myös hallitsemaan: kulttuuri on kehittänyt niin muistamista kuin unohtamistakin helpottavia välineitä. Edelliseen ryhmään kuuluvat itse asiassa kaikki informaation tallennustekniikat piirtämis-, kirjoitus- ja kirjapainotaidosta elokuvaan ja tietokoneisiin. "Unohtami-

sen apparaatteihin" kuuluvat puolestaan mm. alkoholi ja muut huumeet, joiden kulttuurinen status kertoo siitä, että muistaminen koetaan kulttuurissa unohtamista arvokkaampana.

Siinä missä populaaridiskurssit esittävät muistin ikään kuin staattisena muistojen varastona, jonka hyllyiltä yksilö voi poimia mieluisensa kohteet, etenkin psykoanalyttisesti orientoituneet persoonallisuuspsykologian suuntaukset näkevät muistin dynaamisena prosessina, jossa erilaiset menneisyyden representaatiot ottavat jatkuvasti mittaa toisistaan. Tämä tulkintalinja näkee muistin taistelulenttänä: käymme jatkuvaa sisäistä taistelua luodaksemme kokemuksistamme juuri tietynlaisen muistikuvan ja tukahduttaaksemme kilpailevat muistot.¹

Muisti sosiaalisena konstruktiona

Näkemyks muistista diskurssien taistelulenttänä auttaa osaltaan selittämään lacanilaisen psykoanalyysin teoriaa subjektin jakautuneisuudesta ja illusorisen, eheän egon synnystä: tietoinen muisti säilyttää ne kokemukset, jotka palvelevat egon koherenssin pysyvyyttä, muu torjutaan tiedostamattomaan. Mutta kamppailun dynamiikka ei koske ainoastaan muistin "yksityistä" aluetta; Alistair Thomsonin sanoin "osallistumme jatkuvasti julkiseen kamppailuun menneisyyden erilaisista versioista".² Sa-

maan tapaan kuin populaaridiskurssiissa erotetaan "yksityisyys" ja "julkisuus" inhimillisen kokemuksen osa-alueina, on tullut tavaksi puhua paitsi yksilön myös esimerkiksi kansan yhteisestä menneisyydestä, "kansakunnan muistista". Toisin sanoen muistissakin erotetaan kaksi funktiota, yksityinen ja julkinen.

Kansakunnan muistia voitaneen pitää "kansan"-käsitteen keskeisenä edellytyksenä. Samaan tapaan kuin yksityisistä muistoista syntyy imaginaarinen egon koherenssi, kansan kuvitteellinen identiteetti syntyy kansakunnan kollektiivisesta muistista. Kansan merkitsee sen jäsenille kokemusta yhteisestä heroisesta menneisyydestä sekä yhteisten tavoitteiden määrittämisestä nykyisyydestä ja tulevaisuudesta:

Kansakunta tarkoittaa sielua, henkistä periaatetta. Tämä sielu tai henkinen periaate muodostuu kahdesta seikasta. [--] Toinen on yhteisten muistojen rikas perintö; toinen taas tämän päivän yksimielisyys, halu elää yhdessä.³

Näin ymmärrettynä muistaminen vertautuu historiankirjoitukseen, jota voidaan tietysti pitääkin kansakunnan tai kulttuuripiiriin "virallisena" julkisena muistina. Hayden Whiten tunnetun teesin mukaan historiankirjoitus tarkoittaa primaaristi "juonellistamista" (emplotment), koherentin kertomuksen luomista asiakirjojen, dokumenttien ja kronikoiden kuvaamista irrallisista tapahtumista. Historioitsijan keskeinen tehtävä on tällöin oudon tekeminen tutuksi, asiakirjojen tallentamien "muistojen oikeuttaminen" koodaamalla ne kulttuurin hyväksymiin kategorioihin, metafysiisiin ja filosofiaan käsitteisiin, ideologioihin ja uskontoihin. Myös muodollisesti historioitsija seuraa Whiten mukaan kulttuurista konsensusta: hän sijoittaa tapahtumat tietynlaiseen tarinamuottiin, komediaan, tragediaan, satiiriin jne. luoden niille näin tutun ymmärrettävän kehysmerkityksen.⁴

Sekä yksityistä että julkista muistamista ohjaavat siis tietyt kulttuurin hyväksymät kehykset, mallit tai skeemat. Havaintopsykologiasta lainatun skeema-käsitteen toi kulttuurintutkimukseen englantilainen Frederick C. Bartlett jo 1930-luvulla. Muistin sosiaalipsykologista merkitystä koskevien tutkimustensa pohjalta hän esitti, että kulttuuriset skeemat määrittävät paitsi nykyhetken havainnointia myös sen, mikä on muistamisen arvoista, mikä ei:

Jokaista sosiaalista ryhmää säätelee ja pitää koossa jokin psykologinen tendenssi tai tendenssijoukko, joka antaa tuolle ryhmälle mallin sen toimille ympäröivissä olosuhteissa. Tuo malli luo erityiset kiinteät ryhmäkulttuurin piirteet, jotka

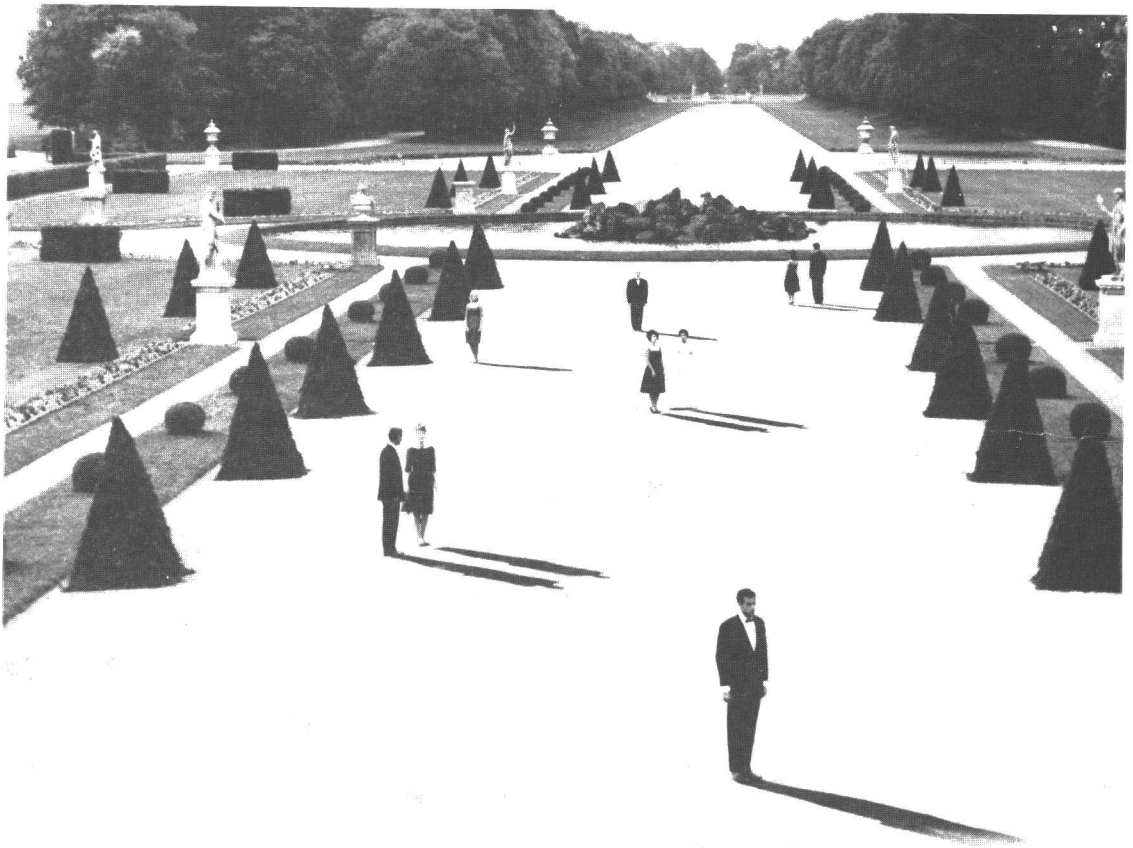
vaikuttavat välittömästi siihen, mitä yksilö havaitsee ympäristöstään ja mitä seikkoja hän liittää menneisyydestään tähän suoraan responssiin.⁵

Tässä mielessä muistaminenkin on ideologista toimintaa: kysymys on John Shotterin termin "muistikuvien oikeuttamisesta" (justifying memories), hyväksyttävän kehynarratiivin rakentamisesta niille.

Jo 1920-luvulla Bartlett oli esittänyt, että koska sosiaalinen elämä on täynnä ristiriitaisia tendenssejä, kulttuurin on käsiteltävä niitä jotenkin, ja yksi tapa on sallia niille oma tyypillinen toiminnallinen sfääriinsä, "its own recognised time of expression".⁶ Siinä missä muistomerkit ja erilaiset kansalliset muistelurituaalit (juhlapäivät tms.) sekä "virallinen" historiankirjoitus ovat julkisia kollektiivisia kanavia menneisyyden ja nykyisyyden mutkikkaan suhteen legitimoimille, muistelmakirjallisuutta ja menneisyyttä tarkastelevia fiktioita voidaan pitää niiden subjektiivisina vastineina. Yksilön "henkilökohtaisilla" muistoilla on sama funktio privaatilla tasolla: antaa yksilölle identiteetti, subjektiivinen kokemus.

Bartlettin näkemyksillä on erityistä relevanssia elokuvan ja muiden suosittujen fiktioiden kannalta, sillä näiden voisi olettaa paitsi heijastavan myös aktiivisesti konstruoivan niin "kansakunnan muistia" kuin myös asioiden hyväksyttäviä prioriteetteja ja tärkeyttä ihmiselämässä sekä "soveliaista" ihmiskäsitystä katsojien mielissä. Niissä kollektiivinen ja yksilöllinen fuusioituvat konkreettisesti. Bartlettinkin esimerkkien taustalta erottuu kuluva vuosisataa - erityisesti Freudin ansiosta - länsimaissa hallinnut ihmiskäsitys, näkemys persoonallisuudesta menneiden asiantilojen ja tekojen summana. Toisin sanoen, kaikella toiminnalla ja kulloisellakin asiantilalla tulee olla syynsä aikaisemmissa toimissa ja asiantiloissa, mikä johtaa muistikuvien teleologiseen valintaan niin yksilön kuin "kansakunnankin" kohdalla. Bartlettin sanoin: "Näin ja näin on täytynyt käydä, jotta nykyiseen olotilaani on päädytty".⁷ Valtaelokuva vahvistaa kuin huomaamatta tätä kulloinkin hyväksytyä kausaalilogiikkaa osoittamalla, millaiset asiantilat "saavat" olla syy-seuraus -yhteydessä toisiinsa.

Elokuva on siis yksi tapa tuottaa "kulttuurin hyväksymiä" sosiaalisia kertomuksia, ja ilmeisesti esimerkiksi elokuvan lajityyppien synty ja niiden sosiaalinen merkitys voidaan perustella tällä tavalla. Kunkin historiallisen ajankohdan elokuvia ja muita narratiiveja analysoimalla voidaan päätellä, min-kälaisia kertomuksia tietty kulttuurikonteksti on pitänyt hyväksyttävänä.



Viime vuonna Marienbadissa väittää, että mielikuvat ovat yhtiä konkreettisia niiden saadessa alkunsa fantasiasta kuin silloin, kun ne koordinoituvat objektiivisessä ajassa ja paikassa. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

Elokuvan muisti

Noël Carrollin mielestä elokuvan teoretisointia on kuluvalle vuosisadalla hallinnut kaksi itsepintaista analogiaa, yhtäältä tendenssi samastaa elokuvan ilmaisu todellisuuteen ja realismiin, toisaalta yritykset käsitteellistää elokuva analogiana ihmismielelle - toisin sanoen luonnehtia elokuvallista prosessia ikään kuin mielen toimintojen jäljittelyä.⁸ Viimeksi mainitun analogian teki tunnetuksi jo Henri Bergson teoksessaan *Evolution creatrice* vuonna 1907. Hän pohti vanhaa paradoksia peräkkäisten "pysähtyneiden" hetkien kokemisesta liikkeenä ja jatkumona ja nimitti sitä "kinematografiseksi illuusioksi". Gilles Deleuze kiteyttää:

Elokuva nojaa ilmaisussaan kahteen toisiaan täydentävään peruseikkaan: hetkellisiin jaksoihin, joita sanotaan kuviksi, sekä liikkeeseen tai ajankulkuun, joka on persoonatonta, yhtenäistä, abstraktia, näkymätöntä tai huomaamatonta. Se on "sisäänrakennettu" elokuvalliseen apparaattiin ja sen "avulla" kuvat voivat seurata toisiaan jatkumona.⁹

Jo teoksessaan *Matière et mémoire* (1896) Bergson oli eritellyt muistin toimintaa kaksijaon "puhdas muisti - muistikuvat" -pohjalta. Edellinen tarkoittaa abstraktia psyykkistä aikejatkumoa, joka materialisoituu käytännössä aina jälkimmäisten, muistikuvien, muodossa.¹⁰ Myös muistikuvan mieleenpalauttamisen Bergson havainnollistaa kameravertauksella:

Aina kun yritämme palauttaa mieliimme muiston, kutsua esiin jonkin ajanjakson omasta historiastamme, [--] me irtaudumme nykyhetkestä siirtyäksemme, ensiksi, menneisyyteen ylipäättään ja vasta sitten tiettyyn menneisyyden alueeseen - siis eräänlaisena hienosäätöprosessina hieman samaan tapaan kuin kameran tarkennuksessa.¹¹

Yhtäläisyydet "kinematografiseen illuusion" ovat ilmeiset.

Itse asiassa Bergsonin esittämä analogia pohjautuu hänen laajaan ajan filosofiaansa, joka muokkasi merkittävästi 1900-luvun alkupuolen eurooppalaista

ajattelua. Tuon filosofian vaikutusvaltaisimpana teesinä voitaneen pitää Bergsonin doktriinia subjektiivisesta (*la durée réelle*) ja objektiivisesta ajasta sekä muistin dynaamisesta merkityksestä kaikessa inhimillisessä kokemuksessa. Myös taiteiden modernismia kiinnostivat juuri tämäntyyppiset ongelmat, kuten suhteellisuusteorian osoittama aika-tila-jatkumon häilyvyys ja Bergsonin subjektiivisen ja objektiivisen ajan suhde. Olivathan modernismin kirjalliset merkkiteokset, Virginia Woolfin romaanit, James Joycen *Odyssseus* (1922) ja Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* (1913-1927)- ja elokuvan puolella sittemmin etenkin Alain Resnais'n *Viime vuonna Marienbadissa* (1961) - teemaattisia tutkielmia muistin merkityksestä inhimillisessä kokemuksessa, mutta toisaalta myös kekeellisiä yrityksiä representoida muistin toimintaa fiktion keinoin.

Joycen ja Woolfin tajunnanvirtatekniikka osoitti subjektiivisen ja objektiivisen ajan totaalisen yhteismitattomuuden, kun taas Proust havainnollisti lähes pikkutarkasti Bergsonin teesiä muistin ja muistojen läsnäolosta jokaikisessä kokemuksessamme: "Jokainen [havainto] kattaa tietyn keston ja [--] muisti tiivistää kuhunkin suunnattoman määrän värähtelyjä, jotka näyttävät meistä samanaikaisilta, vaikka ovatkin peräkkäisiä."¹²

Bergsonin jälkeen varsinaiset elokuvateoreetikotkin alkoivat kiinnittää huomiota elokuvan ja mielen toimintojen yhtäläisyyksiin. Temporaalet ja spatiaalet siirtymät, ellipsit ja diskurssin selektiivisyydestä johtuva ajan tiivistyminen ovat jo vanhastaan innoittaneet teoreetikoita rinnastamaan elokuvailmaisun erityisesti uneen.¹³ Itse asiassa unianalogia toimii kuitenkin kohtalaisen huonosti valtaelokuvan kohdalla, sillä harvoinpa unien sirpaleisessa "sketsikokoelmassa" on klassisen elokuvan koherenssia ja kausaalisuhteita. Toisin kuin unessa elokuvan ajan ja paikan manipulointi perustuu tiukkaan narratiiviseen logiikkaan - useimmiten myös elokuvien suoranaisissa unikohtauksissa. Christian Metzin mukaan

[D]iegeettinen elokuva on yleisesti ottaen huomattavasti 'loogisempaa' ja 'jäsenyneempää' kuin uni. [--] Varsin harvoin saamme elokuvakertomuksesta sellaisen todellisen absurdiuden vaikutelman kuin minkä koemme tavallisesti omia uniamme muistellessamme tai toisten unista lukiessamme [--].¹⁴

Pikemmin kuin uneen elokuvan "kielessä" on yhtäläisyyksiä muistin toimintaan. Hugo Münsterberg, harvardilainen hahmopsykologi ja neokan-

tilainen filosofi, eritteli tämän analogiasuhteen varhaisista teoreetikoista yksityiskohtaisimmin. Hänen mielestään elokuvan lumo perustui juuri sen kykyyn jäljitellä ihmisen psyykkisiä prosesseja. Samaan tapaan kuin kamerakulma jäljittelee näköhavaintoa ja huomion kohdistamista, leikkaus imitoi muistin ja kuvittelun toimintaa. Erityisen innostunut Münsterberg oli takaumista ja ennakkoinneista: "Takauma elokuvassa rinnastuu funktioltaan lähikuvaan. Toisessa tunnistamme huomion kohdistamisen mentaalisen prosessin, toisessa taas tunnistamme pakostakin muistamisen aktin." Katsojassa syntyy vaikutelma, että todellisuus on menettänyt jatkuvuutensa ja "muovautunut sielumme vaateiden mukaisesti".¹⁵

Itse asiassa Münsterberg ei kuitenkaan vienyt analogiaansa tarpeeksi pitkälle; takautumat ja ennakoinnit tehoavat katsojaan tietysti siksi, että ne on tarkoitettu juuri representoimaan muistamisen ja tulevan ennakoinnin mentaalisia prosesseja. Mutta toisaalta Münsterberg näkikin elokuvan lähinnä teatterin jatkeena, sen kehittyneempänä muunnoksena, eikä niinkään nykykäsityksen tapaan kertovana mediana, joka vertautuu pikemminkin kertomakirjallisuuteen, romaaniin ja novelliin.

Juuri elokuvan kertovuudesta voidaan kuitenkin löytää avain elokuvan ja muistin yhtäläisyyksien hahmottamiseen. Kaikki kertominen on muistamista, kertomukset ovat ihmismuistin representatioita, muistot kertomuksia. Ja mikäli kertomusmuoto vielä oletetaan - mm. Roland Barthesia ja Fredric Jamesonia¹⁶ mukailten - enemmän tai vähemmän universaaliksi kulttuurikonstruktioksi, päädytään myös tätä kautta hypoteesiin muistin - ja ihmispsykyen - samanaikaisesti privaatasta ja sosiaalisesta luonteesta.

Elokuvan reseptio ja katsojan muisti

Edellä mainitut kulttuuriset skeemat säätelevät niin elokuvan tekemistä kuin kokemistakin, ja erityisesti reseption kannalta ne herättävät kiinnostavia teoreettisia kysymyksiä. Vaikka vastaanottaja nykykäsityksen mukaan "luo" elokuvan, voidaanko puhua varsinaisesti yksilöllisistä merkityksistä. Miksi eri ihmiset kokevat ja tulkitsevat elokuvia ja muita kulttuurituotteita eri tavoin? Miksi audiovisuaalet kertomukset tuntuvat vetoavan vastaanottajiin vielä voimakkaammin kuin esimerkiksi verbaalet narratiivit?

Elokuvan kohdalla reseption ehdot poikkeavat

verbaalisen kerronnan vastaanotosta: kun verbaalissa kerronnassa kertojanääntä on lähes mahdotonta häivyttää, elokuvakerronnassa sitä on lähes yhtä vaikea saada "kuuluviin" tai näkyviin - "epäelokuvallisenä" pidettyä voice-over -kerrontaa lukuunottamatta. Tämä johtuu pitkälle jo althusserilais-lacanilaisen teorian olettamasta subjekti-efektistä. Ranskalaisteoreetikot olleet elokuvan kätkevän realistisella ilmaisullaan ideologiseen vaikuttamiseen tähtäävän luonteensa: katsoja unohtaa, että kuvia "näytetään" hänelle, ja uskoo itse tuottavansa elokuvan merkitykset.¹⁷ Tästä syystä erikoisiakaan narratiivisia ratkaisuja ei helposti mielletä katso-mistilanteessa kertojan kommentteina. Toisin sanoen, kameran katseeseen samastuva katsoja unohtaa helposti kameran kertojan aseman, ja samastuu tämän seurauksena lopulta omaan katseeseen metzläisittäin¹⁸ kaikkinäkevänä subjektina: katsoja kokee näkemänsä kuin totena - tai kuin muistikuvina. Kärjistäen sanottuna, katsoja tunkeutuu jonkun toisen - kertojan - muistiin ja subjek-tivoi sen ikään kuin omakseen, mikä muistianalogian näkökulmasta erottaa selvästi verbaalisen ja eloku-vallisen kerronnan toisistaan.

Se, että katsoja ei koe kameran "häviämisestä" huolimatta kuvaa suoraan todellisuutena, johtuu luultavasti elokuvailmaisun edellä todetusta "fantasia-luonteesta": illuusion uppoutunut katsoja saa liikkuu liian vapaasti ajassa ja paikassa kokeakseen narratiivisia varsinaisesti totena. Sen sijaan muistin toiminnan ja elokuvan rakenteelliset yhtäläisyydet katsojan kannalta on suhteellisen helppo havaita, ja onkin mahdollista, että elokuvan ideologinen ja katsojaa "subjektivoiva" voima perustuu juuri tähän analogiaan.

Kuten Maureen Turim huomauttaa, klassista holly-wood-kerrontaa mukaileva valtaelokuva esittää tapahtumat aina yksilöiden kokemuksina ja näkö-kulmasta. Jopa sellaiset kollektiiviset tapahtumat kuin sodat ja vallankumoukset on amerikkalaisessa elokuvassa mykkäelokuvan ajoista lähtien nähty yksilöiden silmin - toisin kuin vaikkapa Eisensteinin *Potemkinissa*.¹⁹ Katsoja kokee yksittäisen elokuvan rakenteellisesti oman muistinsa peilinä: kummankin diskurssi on hyvin valikoiva ja elliptinen, "vain olennainen on tärkeää", vain keskeiset käännekohtat ja repliikit hahmottuvat mielissämme audiovisuaalisina muistikuvina.

Ajan mittaan muistikuva itse koetusta rapistuu, tavallisesti aina siihen mittaan, että emme voi enää nähdä tapahtumaa 'sielun silmin', vaan sen sijaan muuistamme, mikä siinä oli merkityksellistä. Muistomme toistuvasti tehdyistä tai nähdyistä

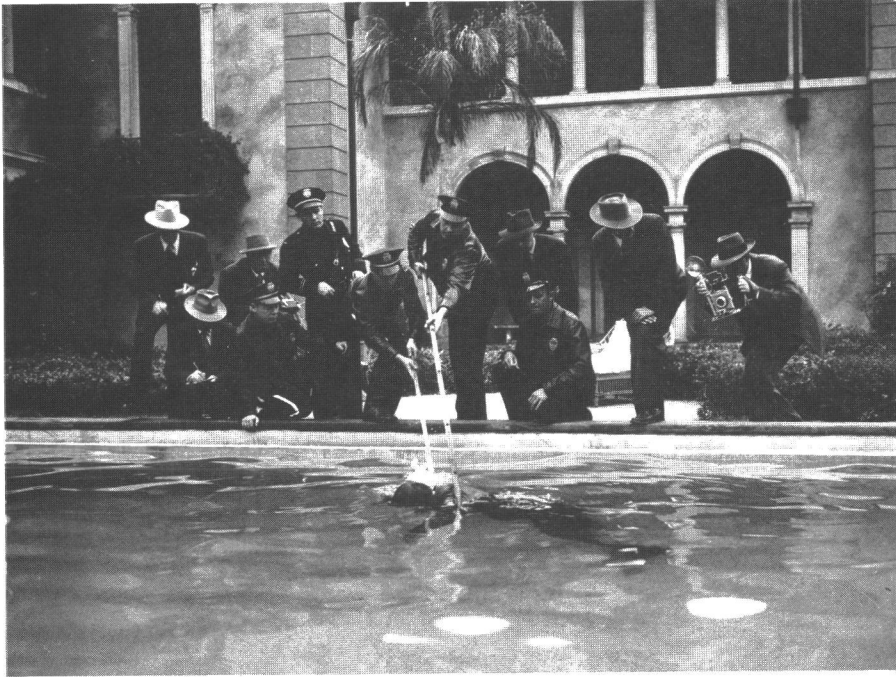
asioista [--] tuntuvat juurtuvan syvimmälle mielimme. [--] Ainutkertaisten kokemukset muistetaan tällä tavoin paljon huonommin, ellei sitten jokin niihin liittyvä erityismerkitys pidä niitä tuoreina mielissämme.²⁰

Fiktiivisissä kertomuksissa tähdätään siihen, että mikään ei ole turhaa, vaan kaikki osatekijät saavat merkityksensä kertomuksen struktuurissa ja tema-tiikassa. Elokuvallisen narratiivin vetoavuus katso-jan kannalta selittyikin sillä, että elokuva ei ainoas-taan "muista" tapahtumia ja kohtauksia, vaan se muistaa myös niiden *merkityksen*. Näin se auttaa katsojaa antamaan myös tämän omalle historial-liselle kokemukselle skemaattisen hahmon yhteisen kulttuurisen kokemuksen osana. Ja subjektiivoisella "muistikuvansa" katsojan muistiksi elokuva "tekee" tarinastaan katsojan tarinaa: kameran havainnosta tulee katsojan havainto, edellisen kokemuksesta myös jälkimmäisen kokemus. Toisaalta - mikäli Bergsonia on uskominen - muistikuvat värittävät kaikkea havaitsemista, vieläpä "lainaavat" siltä hahmon.

Havaintomme lomittuvat ilman muuta muistoihimme ja, kääntäen, muisto, kuten tulemme huomaamaan, *aktuaalistuu vain lainaamalla jonkin havainnon hahmon, johon se sujahtaa*. Nämä kaksi mielen aktia, havainto ja muistaminen, suodattuvat aina toistensa läpi [--].²¹

Todellisuuden havainnoinnista elokuvallinen kokemus poikkeaa kuitenkin siinä, että - kuten edellä todettiin - bergsonilainen "havaitsemisen hahmo" (the body of perception) on elokuvan narraatiossa koherentti ja teleologinen. Niinpä voidaan olettaa, että myös katsojan muistikuvat saavat tällä tavoin teleologisen kertomuksen muodon. Toisaalta elokuvat eivät kuitenkaan subjektiivoi jokaista katsojaa - ts. muutu tämän muistiksi - samalla tavoin; muutenhan palattaisiin 1980-luvulla keskustelua herättäneeseen "yleisen ja yhtäläisen subjektiivoinnin" hypoteesiin. Se, miten koskettavaksi elokuva koetaan, riippuu teoksen ja oman kokemusmaailmamme - muistimme - analogisuudesta ja leikkauspisteistä. Norman Hollandin oletukset selventävät tätä suhdetta.

Yleensä elokuva painottaa joitakin reaktioitamme esittämällä meille fantasioita, jotka sivuavat omia kokemuksiamme, toiveitamme tai konfliktejamme. Mihin mittaan reagoimme elokuvan tarjoamalla tennesisällöillä, riippuu puolestaan elokuvan sisäistämisen asteesta kohdallamme. [--] Eri ihmiset kokevat (tietyissä rajoissa) erilaisia tunteita samasta ärsykkeestä, mutta erilaiset ärsykkeet voivat myös saada aikaan samanlaisen vaikutuksen.²²



Auringonlaskun kadun kertoja on jo kuollut, kun hän aloittaa tarinansa elokuvan alussa. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

Myös Holland tuntuu pitävän fiktion merkityksiä yhtäaikaan privaatteina ja sosiaalisina, mutta hän perustelee näkemyksensä psykoanalyttisesti.²³ Teoksesta (romaanista, elokuvasta, tms.) on hänen mukaansa luettavissa ihmisten yhteiseen kokemusmaailmaan kuuluva keskusfantasia (central fantasy), jonka vastaanottaja sisäistää (introjects) tiedostamattomaansa. Samalla hänen alitajuiset prosessinsa muuntavat teoksen hänen muistojensa ja kokemusmaailmansa osaksi “analogisoimalla” sen piilosisältöjä, toisin sanoen syöttämällä keskusfantasiaan vastaanottajan henkilökohtaiseen psykohistoriaan liittyvää aineistoa. Kokijan tietoinen mieli puolestaan jalostaa torjuttua fantasiaa siirtymien ja tiivistymien kautta teoksen älyllisiksi merkityksiksi ja teemoiksi. Näin teoksessa on tavallaan kaksi sisältöä ja vastaanotossa kaksi yhtäaikaista prosessia, tietoinen - älyllinen ja tiedostamaton - fantasia.

Hollandin mukaan jokaisen yksilön egon ytimenä on eräänalainen perusnarratiivi, jota hän kutsuu identiteettiteemaksi (identity theme). Se syntyy ja määräytyy menneistä elämäntapahtumista, siis kokemuksistamme ja muistoistamme - sekä tietoisista että tiedostamattomista. Identiteettiteema säätelee suhdettamme kaikkiin uusiin kokemuksiin, olipa kysymyksessä sitten autolla-ajo, rakastuminen tai kirjan lukeminen (tai elokuvan katsominen).²⁴ Identiteettiteemaa voitaisiin nimittää ihmismuistin Suureksi Kertomukseksi: sen diskurssi koostuu yksilön elämäntarinan ja psykohistorian valikoiduista aineksista. Niiden kautta ego pyrkii ylläpitämään illuusiota ainutlaatuisuudestaan ja erityisestä mer-

kityksestään, taistelemaan uhkaavaa tyhjiinraukeamista vastaan. Ilmeisesti puhuttelevaksi koettu elokuva joko selvästi vahvistaa tai horjuttaa tätä rakennelmaa.

Itse asiassa Hollandin hypoteesilla on selviä yhtymäkohtia lacanilaisiin tulkintoihin (joita Holland ei näytä ainakaan vielä 1970-luvulla tunteneen) subjektin kehityksestä ja fiktion merkityksestä. Myös lacanilaisittain ihmispsykye ja muisti voidaan ymmärtää kertomuksina: koska alkuperäinen kokonaisvaltainen fuusio äitiin on mahdoton, puutteelliseksi itsensä kokeva subjekti tavoittelee jatkuvasti menetettyä täyteyttä erilaisten korvikkeiden kautta. Korvikkeiksi kelpaavat periaatteessa mitkä tahansa uudet merkit ja merkitykset, erilaisten päämäärien asettaminen ja saavuttaminen, pari- ja muut ihmissuhteet, seksuaalinen fuusio, mutta erityisesti sulkeumia - ja siten tilapäistä täyteyttä - tarjoavat kertomukset, kuten uskonnot ja ideologiat, uutiset, romaanit ja elokuvat.

Tässä valossa on ymmärrettävää, että subjekti hahmottaa myös menneisyytensä ja nykyisyytensä sulkeumaan, “lopulliseen merkitykseen”, tähtäänä kertomuksena, jonka diskurssiin on “valittu” vain kertomuksen (ja siten egon) koherenssia palvelevat objektit, ihmiset ja tapahtumat.²⁵ Tätä diskurssia voisi hyvinkin nimittää Hollandia mukailleen identiteettiteemaksi. Etenkin klassinen elokuva-kerronta vahvistaa tätä muistin illusorista Suurta Kertomusta, sillä a) kuten todettiin, sen jokainen elementti on kokonaisuuden kannalta merkitsevä, b) se tarjoaa tähtiensä kautta “täydellisiä” ihmis-

hahmoja visuaalisiksi samastumiskohteiksi ja simuloi näin peilivaiheen ideaaliegion kokemusta ja c) se päättyy narratiiviseen (ja usein onnelliseen) sulkeumaan vahvistaen näin katsojan uskoa lopullisen täyteen mahdollisuuteen. Voitaisiin siis olettaa, että klassisen elokuvan narraatiojätteitä identiteetti-teeman rakenteita edellä kuvattuna analogisointiprosessin kautta, antaa niille koherenssia siloittamalla puutteita ja voimistaa näin subjektin uskoa Kertomuksen osatekijöiden ja samalla egon merkitykseen. Tietysti elokuvan ja muistin analoginen kertomusmuoto takaa myös elokuvan ymmärrettävyyden, ja kulttuurin "hyväksymän" narratiivisen kehikon puuttuminen johtaa puolestaan vaikeuksiin reseptissa.

Muistojen elokuvat

Edellä oletettiin, että muistin elokuvallisia representaatioita analysoimalla voidaan tehdä johtopäätöksiä myös kunkin ajankohdan ihmis- ja kulttuurikäsityksistä. Tarkastelen seuraavassa lyhyesti kolmen aikakauden elokuvakulttuurin esimerkkejä, joiden oletan kuvastavan kolmea erilaista ihmiskäsitystä ja näkemystä muistin merkityksestä ihmisen identiteetille: 1) film noir, jota on kutsuttu milloin klassisen Hollywoodin ekspressionismiksi, milloin amerikkalaisen studioelokuvan taiteelliseksi huipuksi, 2) modernismin taitekohdan eurooppalainen elokuva viisikymmenluvun vaihteesta sekä 3) uusi "postmoderni" amerikkalainen science fiction -elokuva.

Jo mykkäelokuva tunsikin flashbackin eli takauman muistin representaationa, ja kuten totesimme, mm. Hugo Münsterberg sai tästä narratiivisesta keinosta innoitusta teoriaansa mielen ja elokuvan analogisuudesta.²⁶ Systemaattisimmin muistoja esittävä subjektiiivisen takauman omaksui kerrontaansa kuitenkin 1940-luvun amerikkalainen film noir, aina siihen mittaen, että esimerkiksi J.P. Telotte pitää sitä tyyliuunnan neljästä narratiivisesta strategiasta tärkeimpänä: "Useimmat noir-tutkijat [--] pitävät voice-over -kerronnan ja takauman yhdistelmää - joka samalla vihjaa, että katsoja pääsee tunkeutumaan menneisyyttä pohtivan henkilön mieleen - tälle elokuvatyyppille luonteenomaisimpänä."²⁷

Film noirin narratiiviset ja tyylilliset uudistukset on tavallisesti luettu milloin Saksasta paenneiden ekspressionismin perintöä kantaneiden ohjaajien, milloin taas toisen maailmansodan aiheuttaman kulttuurisen pessimismin "ansiksi". Telotte arvelee, että klassinen kausaalilogiikkaan ja kaikentie-

tävään kertojaan perustuva narratiivinen rakenne ei enää sopinut maailmansodan loppuvaiheen sosiaalisen hämmennyksen sensibilitettiin. Näkökulman subjektiiivista rajallisuutta painottava noir-kerronta heijasteli kulttuurin tunteita paremmin.²⁸ Itse asiassa takautumarakenne pohjaa tietysti sekin kausaalilogiikkaan, mutta siinä missä perinteisempi Hollywood-kerronta etsii syyille seurauksia, flashback-narratiivi hakee *seurauksille syytä*. Rakenteen näkökulmasta hypoteesit aikakauden kahden muotivirtauksen, eksistentialismin ja psykoanalyysin²⁹ vaikutuksesta tuntuvat loogisilta. Edellinen painotti ihmisen jatkuvaa vastuuta valinnoistaan ja niiden seurauksista, jälkimmäinen puolestaan "kertovaa rippittäytymistä" terapiana ja syiden hakemisena nykyhetken kriisiin.

Flashback-noirit alkavat yleensä juuri kriisistä, traumaattisesta kerronnallisesta nykyhetkestä: *Hyvästi kaunokaiseni* (*Murder, My Sweet*, 1944) -elokuvan alussa Philip Marlowe tavataan pidätettynä ja näkönsä menettäneenä, *Mildred Pierce* (1945) taas alkaa murhasta. Syytä haetaan usein joko kertojan tai muun päähenkilön kuolemalle: *Nainen vailla omaatuntoa* (*Double Indemnity*, 1944) -elokuvan alussa kertoja Walter Neff tekee kuolemaa, film noirin suuren esikuvan *Citizen Kanen* (1941) nimihenkilö puolestaan kuolee ja *Auringonlaskun kadun* (*Sunset Boulevard*, 1950) kertoja on jo kuollut. Epäilemättä toisen maailmansodan kulttuurishokilla oli osuutensa tällaisen kerronnan moduksen suosioon: kertojan kriisi voidaan nähdä metaforana kulttuurin kriisistä, takautuva syiden haeskelu puolestaan vertauskuvana kansakunnan psykoanalyysistä. Paul Schrader katsoo noirin heijastelevan kollektiivista kaipausta iäksi menetettyyn aikaan ja voimistuvaa fatalistista ihmiskäsitystä, "kadotetun ajan tunteja: menneisyys, jota ei saa takaisin, ennalta määrätty kohtalo ja kaiken kattava toivottomuus".³⁰

Ilmeisesti takautumarakenne heijasteli kuitenkin laajemminkin modernismin tunteiden mukanaan tuomaa ihmiskuvan ja ennen muuta muistikäsityksen muuttumista. Modernin sensibilitettiin synnyttäneet teoreetikot, Darwin, Freud, Marx, Einstein, olivat tehneet tyhjäksi ihmisen illuusion omasta vapaudestaan ja yhtenäisestä minuudestaan. Klassinen romaani- ja elokuvakerronta edellytti vielä esimodernia eheää subjektiiivisyyttä, jonka kuitenkin jo modernismin kirjallisuuden merkittävät pioneerit, Proust, Joyce ja Woolf, olivat kyseenlaistaneet. Kulttuurin kollektiivisessa tietoisuudessa murrokset tapahtuvat suhteellisen hitaasti: amerikkalaisen populaarin tajunnan moderni murros näyttää siis saa-

vuttaneen laajamittaisemmin vasta 1940-luvulla - yhtä jalkaa Freudin kanssa.³¹

Takautumarakenteen suosiolle juuri maailmansodan ja sitä seuraavien vuosien amerikkalaisessa elokuvassa voidaan näin esittää ainakin kolmenlaisia selityksiä. 1) Fatalistinen ihmis- ja kulttuurikäsitys edellytti jonkinlaista ajopuuteoriaa, jonka valossa subjektin tahdon vapaus ja mahdollisuus vaikuttaa kohtaloonsa nähtiin vähäisinä - samoin ihmiskunnan mahdollisuudet sodan välttämiseen. "Esittämällä seuraus ennen syytä vihjataan väistämättömyyden logiikkaan; tietyn tyyppisten tapahtumien osoitetaan johtavan tietynlaisiin seurauksiin ilman mahdollisuutta muunlaiseen lopputulokseen kuin tuo ennalta annettu."³² Suurempien voimien alaisina ihminen ja kulttuuri toistavat pakonomaisesti entisiä virheitään. Toisaalta 2) nykyhetken kriisin syiden ja selitysten hakeminen historiasta voidaan ymmärtää kulttuurin kollektiivisena psykoanalyysinä, terapiana, jolla nykyhetken absurdisuutta ja ahdistavuutta pyrittiin lieventämään.

3) Muuttuneen modernistisen ihmis- ja muistikäsityksen näkökulmasta voisi olettaa myös kolmannen selitysmallin. Niin kuin edellä todettiin, erityisesti modernistinen kirjallisuus oli kyseenalaistanut mielen toimintojen ja muistin lineaarisuuden; ihmispsyke näyttäytyi pikemminkin tajunnanvirtana, jota säätelivät vapaat assosiaatiot klassisen ihmiskuvan edellyttämän kausaalisen-temporaalisen logiikan sijasta. Ilmeisesti takautumarakenne heijasteli tarvetta palauttaa menetetty koherenssi psyyken struktuuriin. Koska syy-seuraus -jatkuo ei ollut enää edes "psykyen kertomuksessa" itsestään selvä, sitä täytyi tietoisesti hakea korostamalla muistin ja menneisyyden kokemisen kertomusmuotoa. Kyseessä oli siis vastareaktio, puolustusmekanismi modernistista subjektin hajoamista vastaan.

Muisti ja elokuvan modernismi

Modernistinen muistikäsitys tunkeutui kuitenkin elokuvaankin - viimeistään Alain Resnais'n 1950-luvun lopun ohjaustöissä. Teatterin puolella se oli tullut jo tutuksi mm. Samuel Beckettin näytelmissä, erityisesti näytelmässä *Huomenna hän tulee* (*Waiting for Godot*, 1953). Tässä keinoiltaan varsin minimalistisessa teoksessa Beckett osoittaa eräänlaisen filosofisen kokeen avulla muistin ja muistojen yliveraisen merkityksen ihmisen subjektiudelle. Tuo subjektiuus alkaa kuitenkin peruuttamattomasti hajota muistin osoittautuessa fiktiiviseksi konstruktiksi: Didi ja Gogo, näytelmän päähenkilökul-

kurit, muistavat "yhteiset" kokemuksensa eri tavalla, mikä kyseenalaistaa kummankin identiteetin ja tyrehtyttää kommunikaation. Ja menneisyyden kadottamisen myötä nykyisyyskin muuttuu irratiionaliseksi ja tulevaisuuden suunnittelulta katoaa perusta, Beckett tuntuu väittävän.

Näytelmillään Beckett dekonstruoi modernin ihmisen itsevarmuuden osoittamalla, miten heikolle perustalle - hauraan fiktion varaan - subjektiuus viime kädessä rakentuu. Hieman samantapaista filosofiaa Alain Resnais kehitteli ensin dokumenteissaan *Yö ja usva* (*Nuit et brouillard*, 1955) ja *Toute la mémoire du monde* (1956), sittemmin sellaisissa fiktiivisissä elokuvissaan kuin *Hiroshima, rakastettuni* (*Hiroshima, mon amour*, 1959), *Viime vuonna Marienbadissa* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), *Muriel* (1963), *Rakastan sinua, rakastan sinua* (*Je t'aime, je t'aime*, 1968) ja vielä niinkin myöhään kuin vuonna 1977 - jolloin modernin subjektin problematiikka oli jo vaihtunut post-moderniksi - elokuvassa *Viimeinen kirja* (*Providence*).

Elokuvassa *Hiroshima, rakastettuni* ranskalainen näyttelijätär ja japanilainen arkkitehti yrittävät rakentaa välilleen seksuaalisuhteen ohella myös henkistä kommunikaatiota. Kumpikin kantaa kuitenkin mielessään traumaattista sotanarratiivia, nainen rakauttaaan surmattuun saksalaissootilaaseen, mies Hiroshiman pommia ja menettämänsä perheen muistoja. Aikanaan jotkut yhteiskunnallisesti valvetuneet kriitikot jopa artyivät Resnais'n tavasta rinnastaa kaksi tärkeydeltään näin eritasoista tarinaa, Hiroshiman koko ihmiskuntaa järkyttänyt joukkotuho ja hieman melodramaattinen yksilötason lemmenarina. Marie-ClaireROPars-Wuilleumier yrittää "pelastaa" Resnais'n historiatietoisuuden väittämällä, että näiden kahden muistojen narratiivin välillä vallitsee transferenssisuhde: Hiroshiman tuho ja kärsimys ovat liian valtavia mullistuksia siirrettäväksi elokuvan ilmaisukielelle. Tapahtuma yksinkertaisesti ylittää elokuvallisen representaation mahdollisuuden. Sen sijaan naisen Nevers-narratiivin kohdalla ei ole vastaavia ongelmia, joten "pienempi" kertomus saa edustaa "suurempaa":

Mutta toinen operaatio, vähemmän näkyvä, saa aikaan toisen siirtymän, joka vaikuttaa pinnan alla jo prologissa: operaatio sallii transferenssin myöhemmin elokuvan kuluessa, nimittäin "representoitumattoman" Hiroshiman muuntumisen "kerrottavaksi" Nevers-narratiiviksi. [-] Miten muuntaa tapahtuma kirjoitukseksi ja kirjoitus historiaksi? Siinä tämän transferenssin tarkoitus [-].³³



Muistin sosiaalisuudesta huolimatta elokuvan Hiroshima, rakastettuni päähenkilöillä on molemmilla myös omat yksityiset muistonsa, joita toinen ei voi tavoittaa. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

Kummankin päähenkilön muistot liittyvät samaan koko ihmiskuntaa koskeneeseen tragediaan, toiseen maailmansotaan, joten - pikemminkin kuin kahden subjektiivisen narratiivin välillä - transferenssista voidaan yhtä hyvin puhua siirtymänä yksityisestä yleiseen: kummankin henkilökohtaiset menetykset toimivat metonymisesti sodan koko tuhon vertauskuvana - ja samalla myös toistensa peilikuvina. "Julkisen muistin"

Tällainen tulkinta on tietysti mahdollinen, joskaan itse elokuvan ilmaisu ei tunnu hierarkisoivan sisältämiään narratiiveja; yhtä hyvin transferenssisuhde voisi olla päinvastainenkin. Pikemminkin Resnais tuntuu korostavan jokaisen ihmisen muistojen subjektiivista merkitystä, mikä tarkoittaa samalla sitä, että mitään ulkopuolisia objektiivisia mittareita ei muistojen "tärkeydelle" voida asettaa. Itse asiassa Resnais'n elokuva on oivaltava analyysi edellä tarkastellusta yksityisen ja julkisen muistin suhteesta. Sota luo mytologisen skeeman, joka strukturoi pääparin subjektiivisia muistikuvia - ja samalla katsojan muistiksi muuttuvia elokuvan kuvia ja ääniä.

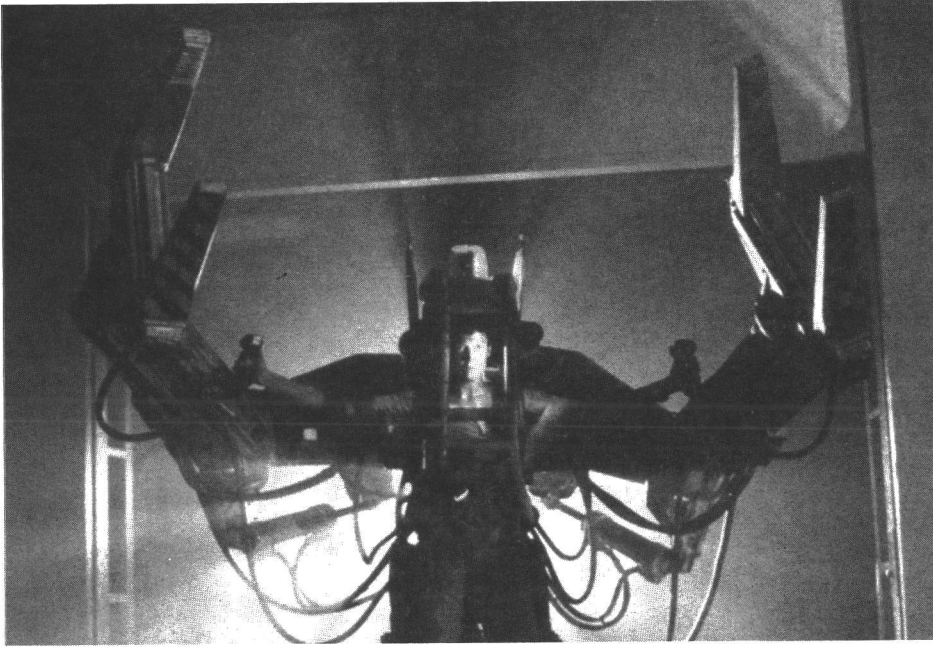
yhteisyydestä huolimatta päähenkilöillä on kuitenkin myös yksityiset muistonsa, joiden merkitystä toinen ei voi tavoittaa. Niinpä näyttää siltä, että Resnais'n modernin muistin analyysi päättyy juuri vastakkaiseen lopputulokseen kuin näihin asti on yleensä esitetty: huolimatta siitä, että päähenkilöillä on näennäisesti huomattavan paljon yhteistä ja analogista muistiainesta, modernin ihmisen kommunikaatio epäonnistuu.

Resnais'n seuraava elokuva osoittikin Beckettin teosten tapaan modernin mielen pirstaleisuuden, muistojen yhteismitattomuuden. Elokuvassa *Viime vuonna Marienbadissa* muisti näyttäytyi hajanaisten assosiativisten diskurssien sattumanvaraisena tem-

mellyskenttänä. *Marienbadia* on totuttu pitämään moderni(stise)n elokuvakeronnan testitapauksena ja kulminaatiopisteenä, josta narratiivin kausaalilogiikan hajottaminen ei voinut enää edetä päätymättä täydelliseen merkityksettömyyteen.³⁴ Robert Kolkerin mukaan "[*Marienbad*] säilyy modernismin pyrkimysten mallikappaleena 'digitaalisessa' ilmaisussaan, elokuvana, joka hämää, provosoi, kiertää kehää, pirstoutuu, ikävyyttää [--], antaa lupauksia, eheytyy, eikä jätä epätoivoisesti merkitystä hakevalle katsojalle lopulta mitään muuta kuin pelkkiä kuvia".³⁵



*Muisto + kuva = muistikuva.
Viimeinen kirja.
Kuva: Suomen elokuva-arkisto.*



Aliens edustaa NBF-elokuvien synkkiä tulevaisuuden visioita markkinoivaa tieteiselokuvien lajia.

Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

Kolker on taipuvainen pitämään *Marienbadia* ensisijaisesti elokuvana elokuvan katsomisesta (ts. miten se “katsotuttaa” itseään) ja tekemisen konventioista, siis eräänalaisena metaelokuvana, ei niinkään kuvauksena muistoista ja muistamisesta.

Resnais’n ohjaajakokuvaan suhteutettuna tavallisempi tulkinta vaikuttaa uskottavammalta: *Marienbad* “kuvittaa” muistin prosesseja. Tavallaan Resnais’n myöhäisempi elokuva *Viimeinen kirja* (1977) antaa (yhden) tulkinnallisen avaimen myös tuon modernismin keskeisen elokuvateoksen ymmärtämiselle. Viimeinen kirja kuvaa ikääntyneen kirjailijan yrityksiä luoda fiktiivistä universumia muistoista, kuvitelmistä, “todesta” ja fantasiasta. Katsoja kykenee seuraamaan tätä prosessia, sillä päähenkilö esitetään narratiivisena fokuksena elokuvan diskurssissa. Sen sijaan *Marienbadissa* kerronnan keskuksen hahmottaminen on vaikeampaa, sillä narratiivi ei anna minkäänlaisia vihjeitä “subjektiivisen” ja “objektiivisen” erottamiseen.

Tämä kerronnan modus on tosin yhtä paljon käsikirjoittaja Alain Robbe-Grillet’n kuin ohjaajankin “syytä” ja palautuu Ranskan ns. uuden romaanin, tyylisuuntaan, jonka perustajana Robbe-Grillet’tä pidetään. Psykologisesti hahmoteltujen klassisten romaanihenkilöiden asemesta hänen teostensa henkilöt ovat lähinnä abstrakteja havaintokeskuksia: lukija ei “näe” heitä vaan heidän kauttaan. Robbe-Grillet kutsuikin teoksiaan “elokuvaromaaneiksi” (cine-roman), ja *Marienbad* on siis ilmeisesti yritys luoda “elokuvaromaanielokuva”. Bruce Ka-

winin mukaan “*Marienbad* väittää että mielikuvat ovat yhtä konkreettisia (ja subjektiivisesti tosia) niiden saadessa alkunsa fantasiasta kuin silloin kun ne koordinoituvat tavanomaisemmin fyysisten tapahtumien kanssa objektiivisessa ajassa ja paikassa”.³⁶ Elokuvaromaanin logiikan valossa kameraan samastuvan katsojan voi siten olettaa havainnoivan “päähenkilön” silmin tämän mielen ja muistojen subjektiivista maisemaa, jossa erilaiset toteutuneet ja toteutumattomat narratiivit risteilevät samanarvoisina. Kysymyksessä on ilmeisen realistinen analyysi muistin ja mielen toiminnoista, sillä erilaisten vaihtoehtoisten tapahtumasarjojen hahmottelu “todellisten” kokemusten jatkeeksi ja rinnalle on useimmille tuttua omistakin päiväunelmista.

Samalla kysymys on kuitenkin myös ihmiskuvan muuttumisesta esimerkiksi bergsonilaiseen modernismiin nähden, sillä *Marienbadin* narratiivien sirpaleisuus ja kokoavan metatason puuttuminen viittavat siihen, että myyttiset suuret kertomukset eivät enää modernismin loppuvaiheessa hahmotakaan muistiainekselle teleologis-lineaarista muotoa. Beckettin Didin ja Gogon tapaan *Marienbadin* anonyymit päähenkilöt muistavat “yhteisen” menneisyyden eri tavoin, mutta samasta syystä johtuvat myös katsojan ja elokuvan kommunikaatiovaikeudet: muistia strukturoivien kulttuuristen skeemojen katoaminen vaikeuttaa *Marienbadin* narratiivin muuntumista katsojan muistiksi. Tästä näkökulmasta Resnais’n/Robbe-Grillet’n elokuva näyttäytyy hyvinkin symptomaattisena, sillä juuri tämän-

kaltainen subjektiuden hajoaminen ennakoi subjek-
tin ja tekijän lopullista kuolemaa sekä siirtymistä
postmodernismiin ja poststrukturalismiin 1960-lu-
vun loppuvuosina.

Elävät kuvat ja elämän kuvat

Muistin epäluotettavuus identiteetin takaajana on
noussut keskeiseksi huolenaiheeksi myös postmo-
dernissa valtaelokuvassa, erityisesti viime vuosien
amerikkalaisessa scifissä (*Terminator*, *Paluu tule-
vaisuuteen* jne.). Ridley Scottin ohjaama *Blade
Runner - Metropolis 2020* (*Blade Runner*, 1981) ja
Paul Verhoevenin *Total Recall - unohda tai kuole*
(*Total Recall*, 1991) käsittelevät keskenään varsin
samantyyppisiä filosofisia probleemoja, osaksi il-
meisesti siitä syystä, että kumpikin pohjautuu
"kulttikirjailija" Philip K. Dickin tekstiin.³⁷ Kum-
mankin voi myös katsoa edustavan sitä scifin ala-
genreä, jota Fred Glass luonnehtii kirjainyhdistel-
mällä NBF ("New Bad Future"). Tälle lajityypille
- johon Glass laskee edellä mainittujen lisäksi mm.
sellaisia elokuvia kuin *Mad Max*-trilogia, *Robocop*
ja *Alien/Aliens* - ovat luonteenomaisia varsin synkät
visiot tulevaisuuden maailmasta: kaupungistuminen
on saavuttanut hirviömäiset mittasuhteet, luonnol-
linen ympäristö on tuhoutunut ja valtaa käyttävät
korruptoituneet jättiyrityöt kehittyneen teknologian
ja medioiden avulla. Vaikka itsetarkoituksellinen
väkivalta, räiskyttely ja gore-elementit painottu-
vatkin NBF-elokuvissa, Glass näkee niissä taipu-
musta myös mustalla huumorilla höystettyyn "älyk-
kääseen, vasemmistohenkiseen politiikkaan".³⁸

Blade Runner on kiinnostava lajityypin näkökul-
masta myös siksi, että film noirin, kovaksikeitetyn
dekkarin ja scifin genrehybridinä se yhdistelee
kullekin lajityypille ominaisia myyttisiä huolenai-
heita, noirin pessimismistä dekkarin eksistentiaali-
seen vieraantuneisuuteen ja scifin teknologian hur-
mokseen ja pelkoon. Musta elokuva ja scifi tuovat
mukaan myös temporaalisen ulottuvuuden, men-
neisyyden ja muistin problematiikan sekä tulevai-
suuden. Lähes kaikessa science fictionissa on (ai-
nakin yhtenä) keskeisenä teemana ihmisen ja tek-
nologian kohtaaminen, mutta postmodernissa NBF-
genressä näiden kahden raja on alkanut uhkaavasti
liueta: androideja ja kyborgoja ei ainoastaan esitetä
"opettavaisesti" ihmisiä inhimillisempinä,³⁹ vaan
myös "inhimillisyyden viimeisiin linnakkeisiin au-
tonomiseen minuuteen ja biologiseen ruumiiseen
tunkeutuva paha huipputeknologia on tematisoitu

anti-utooppiset kauhukuvat toteuttavaksi ongelmaksi
[--]".⁴⁰

Noir-dekkarin tapaan *Blade Runnerin* narratiivi
esitetään osittain muisteluna, päähenkilö Rick Deck-
ardin minäkerrontana, joka luo kehystävän episte-
mologisen teleologian muuten ajoittain sirpaleiselta
vaikuttavaan juoneen⁴¹. Deckardin ja koko elokuvan
keskeiseksi ongelmaksi nousee kysymys, miten
erottaa kapinoivat "keinotekoiset ihmiset", androidit
(elokuvassa *replicants*, sijakkeet), "oikeista" ihmi-
sistä. Tehtävä osoittautuu visaiseksi sekä Deckardin
että katsojan kannalta, sillä myös *Blade Runner*
esittää replikantit ihmisiä inhimillisempinä (vrt.
sijakkeiden kehittäjän, tri Tyrrellin repliikki: "Teim-
me heistä ihmistäkin inhimillisempiä."); erityisesti
Roy Batty ja Rachel, juonen kannalta keskeiset
androidit, ilmentävät sosiaaliseen sukupuoleensa
tavallisesti liitettyjä ihanneominaisuuksia, edellinen
fyysisistä ja psyykkistä voimaa, herkkyyttä ja älyk-
kyyttä sekä kykyä toimia, jälkimmäinen puolestaan
kauneutta, "pehmeyttä" ja syvää tunteellisuutta.
Näine ominaisuuksineen Batty ja Rachel itse asiassa
asettuvat koko elokuvan päähenkilöiksi, katsojan
keskeisiksi samastumiskohteiksi.

Blade Runner kyselee siis NBF-genren tapaan
inhimillisyyden/ ihmisyyden perustunnuksia ja -
edellytyksiä ja esittää lopulta keskeiseksi identiteetin
mittariksi muistin. Koska elokuva on (osittain)
Deckardin minäkerrontaa, hänellä on muisti - hän
on siis ihminen. Mutta niin on myös Rachelilla:
tämä kertoo Deckardille lapsuudestaan ja nuoruus-
destaan ja esittelee valokuvia menneisyydestään -
kunnes viimeksi mainittu osoittaa sekä muisti- että
valokuvat "vääreännöksiksi", toisten ihmisten men-
neisyydestä lainatuiksi. Itse asiassa elokuva kuiten-
kin samentaa eron replikantin ja ihmisen välillä,
samastaa näiden eksistentiaaliset ongelmat. Myös-
kään Deckardin inhimillisyydestä katsojalle ei an-
neta muita takeita kuin hänen oma sanansa: hänkin
ympäröi itsensä valokuvilla menneisyydestä ja koko
elokuvaa voidaankin pitää Deckardin yrityksenä
torjua - Rachelin tapaan - "elokuvakertomuksen"
avulla omat ja katsojan epäilyt androidisuudesta.

Replikantin elämän kesto on rajallinen, mutta
niin on ihmisenkin, ja - *Blade Runnerin* vahvaa
uskonnollista symboliikkaa mukaillen - ihmisen
Luoja tuntee sen. Lopullisesti ihminen ja replikantti
samastuvat elokuvan lopussa, kun käy ilmi, että
Rachelin elämänkaaren pituutta ei olekaan -
poikkeuksellisesti - tarkoin rajattu. Miten Rachel
eroaa ihmisestä - vai olemmeko kaikki vain näitä
"poikkeusreplikantteja"?

Blade Runner kuvastelee informaatioyhteiskun-

Untako vai total recall? Kuva: Suomen elokuva-arkisto.



nan kasvattien jo scifin perinteestä tuttuja mutta jatkuvasti lisääntyviä pelkoja identiteetin menetyksestä ja "autenttisen" minuuden katoamisesta medioiden ja teknologian vaikutuspiirissä. Yhä suurempi osa "omista" kokemuksistamme ja muistikuvistamme on peräisin elokuvista ja televisiosta, mielemme maisema on Toisen antamien narratiivien kansoittama - kuten Blade Runnerin replikanteilla. Ja koska elokuva ja muu audiovisuaalinen fiktio muuntaa narratiivinsa katsojan kokemukseksi, on yhä vaikeampi erottaa "oma muisti" mediamuistista. Donna Haraway tiivistää tämän modernin kyborgin problematiikan:

Ei ole ollenkaan selvää, kuka tekee ja kenet ihmisen ja koneen välisessä suhteessa. Ei ole myöskään selvää, mikä on mieltä ja mikä ruumista koneissa, joiden perusta on koodausprosesseissa. Sikäli kuin tunnistamme itsemme sekä formaalisessa diskurssissa (esim. biologia) että arkielämän käytänteissä (esim. kodin taloudenpito tietokonepääätteellä), huomaamme olevamme kyborgreja, hybridejä, mosaiikkeja, kimeroitu. Biologiset organismit ovat muuttuneet bioottisiksi systeemeiksi, kommunikaatiolaitteiksi muiden joukossa. Ei ole mitään perustavaa ontologista eroa koneen ja elollisen organismin, teknisen ja orgaanisen muodollisissa tuntemuksessamme. Replikantti Rachel elokuvassa *Blade Runner* näyttäytyy kyborgien kulttuurin pelkojen, rakkauden ja hämmennyksen vertauskuvana.⁴²

Muiston pysyvyys ja pysymättömyys

Paul Verhoevenin ohjaama *Total Recall - unohda tai kuole* (1991) vie tämän identiteettien samentumisen filosofiseen ääripisteeseensä. Elokuvan puhuttelevuutta lisää se, että viimeaikainen teknologinen kehitys virtuaalidellisuuden ja datapukujen tekniikassa on tehnyt kokemuksen tasolla periaatteessa mahdolliseksi siinä kuvatun "nojatuolimat-kailun" - joskaan ei vielä aivan elokuvan esittämässä muodossa.⁴³ *Blade Runnerin* tapaan myös *Total Recall* asettaa muistin identiteetin määrittäjäksi, mutta osoittamalla mielikuvien helpon manipulointavuuden elokuva tuntuu esittävän koko muistin varaan rakennetun persoonallisuuden illusoriseksi.

Siinä missä *Blade Runnerin* symboliikka avautuu helposti kristillis-mytologisille tulkinnoille, *Total Recallia* voi yhtä helposti lukea poliittisena allegoriana. Arnold Schwarzeneggerin esittämä rakennustyöläinen rinnastuu sosialistisen realismin positiiviseen sankariin, joka päättyy kolmannen maailman siirtokuntaan - Marsiin - vapauttamaan riistetyt mutantti-työläiset imperialisti-kapitalisti Cohaageenin tyranniasta. Tätä ideologista kehystä voinee kuitenkin pitää lähinnä postmodernina pastissina, joka luo puitteet Douglas Quaidin minuuden etsinnälle - ja sen hajoamiselle. Elokuvan alussa

Quaidilla on "selkeä" työläisidentiteetti, kaunis koti ja rakastava vaimo. Muistikuvamatkailuun erikoistuneen Rekall-yhtiön mainosten houkuttelevana hän päättää kuitenkin lähteä nojatuolimatkalle Marsiin - hänen aivoihinsa istutetaan hänen toivomustensa mukaisia matkakokemuksia. Jokin menee prosessissa kuitenkin vikaan, ja yhtiön edustajat heittävätkin tajuttoman asiakkaansa taksiin. Quaidin herättyä hänen kimppuunsa käy neljä miestä, ja kotona myös vaimo yrittää tappaa hänet. Hän saa tietää olevansa "todellisuudessa" Hauser, Marsin siirtokunnan tyrannihallitsija Coahaagenin turvamies. Hauser tiesi liikaa, hänelle kerrotaan, ja sai siksi palata maahan entinen muisti pyyhittyinä ja uudella identiteetillä varustettuna.

Myöhemmin käy ilmi Coahaagenin varsinainen juoni: Quaid/Hauser on lähetetty maahan, jotta hän palaisi tuntemattomana Marsiin, voitaisi kapinoiden mutanttien luottamuksen ja johtaisi tyrannin turvajoukot näiden piilopaikkaan. Juoni onnistuukin, mutta Quaid kostaan liittymällä kapinallisiin, tuhoaa tyrannin ja joukon tämän käytyreitä sekä palauttaa kärsivälle planeetalle ilmakehän löydettyään tähän tarkoitukseen suunnitellun vanhan marsilaisen tekniikan. Elokuva päättyy Quaidin ja tämän uuden tyttöystävän loppusuudelmaan.

Total Recallin näennäisen lineaarinen ja onnellisesti päättyvä sankaritarina jättää kuitenkin päähenkilön identiteetin ja muitakin kysymyksiä avoimeksi. Monet vihjeet viittaavat esimerkiksi siihen, että koko seikkailu on vain Quaidin unta. Elokuva alkaa unisekvenssillä ja päättyy symmetrisesti Quaidin repliikkiin: "Entä jos tämä sittenkin oli vain unta?". Lisäksi monissa muissakin kohtauksissa voi mm. Fred Glassin mielestä nähdä unenomaisuutta (kohtaaminen kapinajohtajan kanssa, taksikuskin paljastuminen mutantiksi).⁴⁴ Muihinkin vaihtoehtoisin narratiiveihin *Total Recall* tuntuu viittaavan. Elokuvan puolivälissä Coahaagenin käytyripsykologi onnistuu lähes vakuuttamaan niin Quaidin kuin katsojankin siitä, että päähenkilön Marsinmatka on puhtaasti psykykinen - hän istuu tosiasiaassa Rekall-yhtiön tuolissa. Vakuuttelu tuntuu uskottavalta, sillä Quaid oli mentaalimatkalle valmistautuessaan valinnut juuri agentin roolihahmon "matkasukseen" ja seksikkään naisen kumppanikseen. Vaikka Quaid surmaakin konnan, epäilyksen siemen on katsojan mieleen kylvetty. Kenties Quaid on elokuvan lopussakin vielä tällä koskaan päättömällä tripillä? Tai kenties elokuva on Quaidin unta, jonka *sisällä* hän uneksii Rekall-matkan ja jää sille. Entä onko päähenkilö Quaid, joka uneksii olevansa Hauser vai Hauser, joka uneksii olevansa

Quaid?

Total Recallissa postmoderni subjektin pirstoutuminen saavuttaa näin ääripisteensä. Jos muistot ovat minuuden indeksi ja mittari, kolmannen vuosituhannen postkansalaisen minuuksi kiertää tuhansina narratiiveina medioissa, datapuvuissa ja virtuaalitodellisuuksissa. Lähestymme hyvää vauhtia tilannetta, jossa vanha jaottelu fyysisen ja psyykkiseen todellisuuteen menettää lopullisesti merkityksensä. Sen myötä muistotkin saavat uuden luonteen: muistammeko me vai muistetaanko meissä?

Viitteet

1. Alistair Thomson, "The Anzac Legend. Exploring National Myth and Memory in Australia". Teoksessa Raphael Samuel and Paul Thompson (eds.), *The Myths We Live By*. London: Routledge 1990, 73.
2. Thomson 1990, 73.
3. Ernest Renan, "What Is a Nation?" Teoksessa Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*. London: Routledge 1990, 19.
4. Hayden White, *Tropics of Discourse*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1982 (1978), 83, 86. Louis Mink puolestaan puhuu annalistisesta ja kronikoivasta muistista analogiana historiankirjoitukselle: edellinen muistaa satunnaisia irrallisia vuosilukuja ja tapahtumia elämän varrelta, ja kronikoiva muisti puolestaan luo näistä "elämäntarinan" täydentämällä aukkopaikkoja ja synnyttämällä kausaali- ja jatkuvuussuhteita. Louis O. Mink, "Everyman His or Her Own Annalist". Teoksessa W.J.T. Mitchell (ed.), *On Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press 1981.
5. Frederic C. Bartlett, *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press 1932, 18. Vrt. Bernard Jacksonin analyysi skeemojen merkityksestä todistajien oikeussalissa esittämässä narratiiveissa. Bernard S. Jackson, "Narrative Theories and Legal Discourse". Teoksessa Christopher Nash (ed.), *Narrative in Culture*. London: Routledge 1991, erit. 31 eteenpäin.
6. Sit. John Shotter, "The Social Construction of Remembering and Forgetting". Teoksessa David Middleton and Derek Edwards (eds.), *Collective Remembering*. London: Sage 1990, 128 - 129.
7. Bartlett 1932, 202.
8. Noël Carroll, "Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Munsterberg". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. XLVI:4 (1988), 489. Klassikkoteoreetikoiden elokuva-ihmissieli-analogioista ks. myös Veijo Hietala, "Subjektin paikka klassisessa elokuvateoriassa. Formatiiivinen teoriaperinne ja mielen kieli". *Lähikuva* 3/89.
9. Gilles Deleuze, *Cinema I. The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press 1989, 1.
10. Ks. Henri Bergson, *Matter and Memory*. Trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. New York: Zone Books 1988, luvut II ja III, erit. sivut 132 -133.

11. Bergson 1988, 133 - 134.
12. Bergson 1988, 70.
13. Vrt. esim. Yvette Biró, *Profane Mythology. The Savage Mind of the Cinema*. Trans. Imre Goldstein. Bloomington: Indiana UP 1982, 21 sekä Susanne Langerin klassinen teesi elokuvan "unimoduksesta" (dream mode) hänen teoksessaan *Feeling and Form*. London: Routledge and Kegan Paul 1953, 412 eteenpäin.
14. Metz 1983, 120. Usein jopa kaikkein "unenomaisimmiltakin" näyttävissä avantgarde-elokuvissa voidaan havaita rationaalinen subteksti. Ks. esim. Linda Williamsin analyysiä Buñuelin ja Dalin *Andalusialaisesta koirasta* (1929) teoksessa Linda Williams, *Figures of Desire*. Urbana: University of Illinois Press 1981, erit. 84 - 85.
15. Hugo Münsterberg, *The Film. A Psychological Study*. New York: Dover Publications 1970 (1916), 41.
16. Roland Barthes, *Image-Music-Text*. Ed. and trans. Stephen Heath. London: Fontana 1982, 79; Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press 1981, 13.
17. Ks. aiheesta esim. Jean-Louis Baudryn pionecriartikkelia "Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus". Trans. Alan Williams. Teoksessa Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*. Vol. II. Berkeley: University of California Press 1985.
18. Ks. Metz 1983, 45 eteenpäin.
19. Maureen Turim, *Flashbacks in Film. Memory and History*. New York: Routledge 1989, 103.
20. J.R. de J. Jackson, *Historical Criticism and the Meaning of Texts*. London: Routledge 1989, 67.
21. Bergson 1988, 67. Kursivointi lisätty.
22. Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*. New York: Norton 1975, 283.
23. Holland 1975, 89 eteenpäin.
24. Norman N. Holland, *5 Readers Reading*. New Haven: Yale University Press 1975, 56, 61 et passim.
25. Vrt. aikaisemmin (nootti 4) mainittu Louis Minkin oletus annalistisesta ja kronikoivasta muistista. Voitaisiin olettaa, että viimeksimainittu muokkaa edellisen tallentamista "dokumenteista" elämämme Suuren Kertomuksen. Ks. Mink 1981.
26. Takauman historiasta ja merkityksestä eri maiden elokuvassa ks. lähemmin Maureen Turim, *Flashbacks in Film. Memory and History*. New York: Routledge 1989.
27. J.P. Telotte, *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana: University of Illinois Press 1989, 13. Muina noirin narratiivisina strategioina Telotte mainitsee klassisen kolmannen persoonan kerronnan, subjektiivisen kameran tekniikan sekä dokumentaarisen tyylin (mode).
28. Telotte 1989, 220-221 et passim.
29. Ks. esim. Thomas Schatz, *Hollywood Genres*. New York: Random House 1981, 123 - 125 sekä Turim 1989, 175 eteenpäin.
30. Paul Schrader, "Notes on Film Noir". Teoksessa David Denby (ed.), *Awake in the Dark*. New York: Random House 1980, 284.
31. Turim 1989, 148 - 149.
32. Turim 1989, 17 - 18.
33. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, "How history begets meaning: Alain Resnais' Hiroshima, mon amour". Trans. Susan Hayward. Teoksessa Susan Hayward and Ginette Vincendeau (eds.), *French Film: Texts and Contexts*. London: Routledge 1990, 179.
34. Vrt. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1988, 232-233.
35. Robert Phillip Kolker, *The Altering Eye. Contemporary International Cinema*. New York: Oxford University Press 1983, 152.
36. Bruce F. Kawin, *Mindscreen. Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1978, 81.
37. David Dresserin mukaan Dick oli elämänsä viime vuosina kiinnostuneempi seifin metafysiikasta kuin sen fysiikasta. David Dresser, "Blade Runner: Science Fiction and Transcendence". *Film and Literature Quarterly*. Vol. 13: 3 (1985), 172.
38. Fred Glass, "Totally Recalling Arnold. Sex and Violence in the New Bad Future". *Film Quarterly*. Vol.44: 1 (1990), 2.
39. Glass 1990, 29.
40. Kari Salminen, "FX + 3D = VT. Virtuaalitehosteen maagiset attraktiot". *Lähikuva* 2-3/1991 (*Virtuaalimatkaillan käsikirja*. Toim. Erkki Huhtamo.), 95.
41. Vuonna 1991 *Blade Runner* sai uusintaensi-illan. Elokuva esitettiin nk. director's cut -versiona. Yksi ero vuoden 1982 versioon oli, että elokuvasta oli poistettu kertojan ääni sekä lopun paratiisivisio.
42. Donna Haraway, "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s". Teoksessa Linda J. Nicholson (ed.), *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge 1990, 219 - 220.
43. Ks. Erkki Huhtamon artikkeleita *Lähikuva* 2-3/1991. Vrt. Helga Nowotнын hypoteesi, jonka mukaan nykyisessä [postmodernissä a] kulttuurissa eletään tulevaisuuteen suuntautumisen asemesta "laajennetussa nykyhetkessä" (extended present). Helga Nowotny, "Mind, Technologies, and Collective Time Consciousness: From the Future to the Extended Present". Teoksessa J.T. Fraser (ed.), *Time and Mind*. Madison, Conn.: International Universities Press 1989.
44. Glass 1990, 11 - 12. Vrt. myös Salminen 1991, 105. Glassin mukaan *Total Recall* päättyy NBF-elokuvien tapaan pakotettuun helppoon loppuratkaisuun [vrt. esim. *Blade Runner*], joka vain vaivoin naamioi narratiivin mutkikkaat ja ratkaisua vaille jäävät filosofiset ongelmat.

Kari Salminen

TUNTEEN, IHMEEN JA SALAPERÄISYYDEN PUOLESTA

Romanttinen sankari ja valistuksen pimennys

Romantiikka ei ole ollenkaan naurettavaa: se on sairautta kuten unissakäyminen tai kaatuvatauti. Romantikko on ihminen, joka on tulemassa mielenhäiriöön: häntä on surkuteltava, hänelle on puhuttava järkeä, hänet on vähitellen saatettava oikeille jäljille, mutta hänestä ei saa tehdä huvinäytelmän aihetta, korkeintaan lääketieteellisen väitöskirjan.

Constitutionel-lehti vuodelta 1825 (Aarne Anttilan mukaan)

ROMANTIikka, VANHA JA UUSI

Historiallinen romantiikka ei ollut yksi ja jakamaton aate- ja taidesuuntaus, vaan eri maissa erilaisia muotoja saanut vastaus uusklassismille, mekanismille ja rationalismille. Se syntyi ajan luonnontieteellisen kehityksen ja yhteiskunnallisen kuohunnan provosoimana, mutta sen muutoksen ja mullistuksen ideologia katsoi ennen kaikkea taaksepäin, kohti menetettyä ja nykyistä "aidompaa" elämänmuotoa. Hakuteoksista löytyy yleensä määritelmän sijasta luetteloita, joissa kerrotaan romantiikan korostaneen luontoa, alitajuista, mielikuvitusta, epämääräisyyttä ja tunnetta ja kääntäneen kiinnostuksen psykologiseen, ekspressiiviseen, lapsenomaiseen, vallankumoukselliseen, nihilistiseen, aistilliseen ja mieli-

hyvää tuottavaan. Sen vaikutus voidaan myös kiteyttää negatiivisesti, luettelemalla romantiikan vastustamia asioita: muodollisuus, klassiset (taide)ihanteet, järki sekä havainnon varmuus ja kollektiivisuus. Taiteessa romantiikka tarkoitti hallusinatorista, fantastista, myyttistä, kansallista, pitoreskia ja goottilaista sensibilibiteettiä¹ - eli melkein mitä tahansa mikä poikkesi 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun "virallisesta" linjasta.

Romantiikka oli siis toisin näkemistä ja tekemistä, normien kritisoimista joskus ylettömyyksiin asti. Historiallista romantiikkaa koskevien käsitysten pohjalta voidaan abstrahoida erityinen *romanttinen sensibilibiteetti*, jonka merkitys ei rajoitu tiettyyn historialliseen aikaan. Runoilija Novaliksen mielestä "maailma pitää romantisoida, jotta alkuperäinen merkitys voitaisiin löytää". Hän määritteli romantiikan näin: "Antaessani tavanomaiselle ylevän merkityksen, arkipäiväiselle salatun puolen, tunnetulle tuntemattoman arvokkuuden ... minä romantisoin ne."² Jos Novaliksen sanoja uskoo, romantiikka ei ole vain periodi vaan tietty tapa suhtautua todellisuuteen. Se on metodi, jolla tietoa epäillään, mitattu kyseenalaistetaan ja tuttu muutetaan oudoksi. "Alkuperäinen merkitys" on tavoite, mutta sitä ei välttämättä pidä löytää tai ainakaan määritellä. Usein riittää pyrkimys pois "nykyaikaisista merkityksistä".

"Romanttisimmillaan" romanttinen sensibilibiteetti



Viimeisellä mohikaanilla on juurensa romantiikan ajan kulttuurissa.
Kuva: Finnkino.

tarkoittaa jonkinlaista *okkultaation*, "pimennyksen", oppia ja estetiikkaa. Se sekoittaa lajeja ja tasoja, sillä se pyrkii antamaan subjektiivisen selityksen objektiiviselle maailmalle, fantastisen leiman todellisuudelle, primitiivisen taustan kehitykselle, kaukaisen historian (usein myyttisen) tason nykyajan ilmiöille ja eksoottisen - tai "demonisen" - ilmeen positivismiin kesyttämälle luonnolle. Romanttinen okkultaatio on järjen, objektiivisen totuuden ja empiirisen todellisuuden itsestäänselvyyksien hämärtämisestä ja epäilyksenalaiseksi saattamista.³

Tämän artikkelin tarkoituksena on tarkastella nykyelokuvan romanttisia ilmiöitä. Päähuomio on kiinnitetty romantiikalle keskeiseen yksilölliseen sankariin, josta nykyelokuvassa esiintyy kolme muunnelmaa: seikkailija, taiteilija ja hirviö. Hahmot kuuluvat laajempiin kokonaisuuksiin, joita tässä kutsutaan romanssiksi, taiteilijaromantiikaksi ja kauhuromantiikaksi. Sankarimuunnelmien välille jännittyy romanttinen metatarina, jossa historiallisessa tai myyttisessä menneisyydessä toimiva seikkailija ensin muuttuu "mielen ja mielikuvituksen seikkailijaksi" eli taiteilijaksi, jonka äärimmäinen muoto hirviö puolestaan on.

Metatarina kytkeytyy historialliseen romantiikkaan ja kronologiaan siinä mielessä, että keskiaikaan ja myytteihin vetoa tunteneet romantikot muovasivat luovan taiteilijan kuvan osittain keskiaikaisten romanssien sankarihahmon mukaan. Romantiikan jälkimmäisissä 1800-luvulla syntynyt kauhuromantiikka *Frankensteinista Draculaan* ja *Tri Jekyll ja Mr. Hydestä Dorian Grayn* muutokuvaan taas johti romanttisen geniuksen "haltijasta" faustisen tiedemiehen, kohtuudesta piittaamattoman elämäntaustan ja aatellisen verenimijän hahmot. Näi-

den hirviöiden kohdalla romanttinen seikkailu (romanssi) päättyy Jumalan ja luonnon asettamiin rajoihin.

Romanssin, taiteilijaromantiikan ja kauhuromantiikan tavat vastustaa järkeä ja valistusta ovat erilaiset. Romanssi hakeutuu pastoraaliseen luontoon tai kansallis-myyttiseen historiaan, siis pakoona pahaa (nyky)maailmaa. Taitelijaromantiikka korostaa mielikuvitusta, tunnetta ja aistimuksia, joita järki, tuo Wordsworthin "vääristävä toissijainen voima, jonka avulla me monistamme eroja"⁴, ei kahlitse. Kauhuromantiikka pakenee valistusta subliimin kokemuksen, julmuuksien ja voimakkaiden vääristymien maailmaan.

Murroksen aikoja

Tavallaan populaarikulttuuri ja elokuva ovat aina olleet "romanttisia". Seikkailuelokuvan ja eepin elokuvan tarinat sankareista, suurista yksilöistä, voidaan nähdä romantiikalle tyypillisen heroismin ilmauksina; kansallisen menneisyyden mytologisoinnit historiallisessa elokuvassa ovat romanttisia ilmiöitä. Fantasia- ja kauhuelokuvan goottilainen perinne johtaa suoraan romantiikan lähteille, kun taas "hurmioituneiden tilojen" kuvaamisen ja voimakkaiden kontrastien käyttöön erikoistuneen melodraaman suhde niihin on epäsuorempi.⁵ Nykyyhteisessä romanttinen sensibilibiteetti on kuitenkin siksi korostunut, että lajityyppien historia ei sitä yksinään selitä. Populaarikulttuurin uusi romantiikka näyttäisikin olevan osa laajempaa romanttisen maailmankuvan murrosta, jonka merkkejä löytyy niin yhteiskunnallisista liikkeistä kuin filosofiastakin.

Samantapaisesta murroksesta oli kyse myös 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun valistusvastaisessa ajattelussa.

1800-luvun lopulla ilmaantuneet rationalismikriittiset (symbolistiset, nihilistiset, dekadentit, uskonnolliset ja kansallishenkiset) aate- ja taidevirtauks - jotka asettuvat väljästi uusromantiikan otsikon alle - ovat 1900-luvun loppua lähestyttäessä taas muodissa. Eurooppalainen Teoria tai pikemminkin sen villit sovellutukset ovat tässä keskeisessä asemassa. Teoreettisen romantiikan ”merkit” kuten Blanchot, Foucault, Kristeva, Deleuze ja Lacan liittyvät yhteen ja muuttuvat trendin tuojiksi, joiden suosion kautta toiset ”merkit” kuten Freud, Heidegger, Céline, Artaud, Nietzsche, Kierkegaard, de Sade, Bataille ja muutamat muut filosofiset tai kaunokirjalliset nimet on valjastettu ylimalkaisesti vastustamaan humanismia, tiedettä, logosentristä filosofiaa, rationalismia, läntistä kosmologiaa, porvarillista moraalia ja milloin mitäkin modernin järjen itsetyytyväistä ilmausta. Nämä ”äärimmäisyyden profeetat” ja heidän transsendentit ”kulttuuriset visionsa”⁶ ovat populaarissa käytössä osaksi irronneet intellektuaalisista yhteyksistään ja muuttuneet maailmankatsomukselliseksi esikuviksi. Kirjallisuuden ja elokuvan tutkijakin voi nyt jo puhua - Jürgen Habermasiin nojautuen - ”kulttuuripessimismin” ja ”itsekeskeisen nautiskelun” aikakaudesta sekä konservatiivisuuteen taipuvista post-teoreetikoista, jotka näyttävät luopuneen ihmiskunnan kehitykseen uskovasta modernin projektista ja ovat heittäytyneet ”antaa mennä -nihilismiin ja viihteelliseen merkkien kulutusjuhlaan”.⁷

Näkökulma ei välttämättä ole väärentävä. Ovathan esimerkiksi Nietzsche, Heidegger, Foucault ja Derrida - kukin omalla tavallaan - pyrkineet vastaamaan siihen valistuksen uskomukseen, että yhteiskuntatiede voidaan rakentaa luonnontieteellisen mallin mukaan. Samaan tapaan kuin romantikot ennen heitä, myös nämä ajattelijat kapinoivat kantilaista traditiota (etenkin käytännöllisen, teoreettisen ja esteettisen erottelun perinnettä) vastaan samalla kuitenkin kantilaisesta ajattelusta ammentaen.⁸ 1900-luvun radikaalin ajattelun (ja sen ”esi-isien”) ja romantiikan yhteys solmitaan myös siinä tavassa, jolla nämä erillisistä kansallisista yhteyksistä ja eri tieteenaloilta melko kiinteäksi maailmankuvaksi sulautuvat perinteet suhtautuvat nykyhetkeen, aikaan, josta käsin mennyttä arvoidaan ja tulevaa povataan.

Ei ole syyttä puhuttu ”kriisiajattelusta”, sillä niin romantikot kuin ”äärimmäisyyden profeetatkin” ovat katsoneet omaa aikaansa radikaalin muutoksen näkökulmasta. Vakiintuneet totuudet eivät enää

pidä, vanha perinne (valistus, moderni) on väkivaltaisesti hajoamassa ja uusi tietoisuus tekee tuloaan.⁹ Romanttisen vapauden ideaalin jäljet löytyvät myös nykyisen kriisiajattelun tavoista korostaa konventioiden, kielen ja tieteellisen diskurssin ahdistavuutta ja nostaa taide yhdenvertaiseksi totuuden (tai tässä tapauksessa ehkä totuudettomuuden) lähteeksi. Shelleyn mukaan runoilijat ovat ”the unacknowledged legislators of the world”. Nyt tätä epäkiitollista mutta niin ylevää asemaa tavoittelevat ajattelijat, jotka tasapainoilevat tieteen ja runouden välimaastossa tyytymättä tavanomaisiin rintamalinjoihin.¹⁰

Englanniksi käännetyn kokoelman *The Impossible* esipuheessa Bataille kirjoittaa:

Realismi vaikuttaa minusta virheeltä. Vain väkivalta välttää realistisiin kokemuksiin liittyvän köyhyyden tunnun. Vain kuolemalla ja halulla on voima joka ahdistaa, joka hengästyttää. Vain kuoleman ja halun äärimmäisyys auttaa ihmistä saavuttamaan totuuden.¹¹

Bataillen ja myös de Saden nousu jonkinlaisiksi seksuaalisuuden, väkivallan ja marginaaliculttuurien ”suojeluspyhimyksiksi” osoittaa, että filosofisesti tai kaunokirjallisesti perusteltu romanttinen sensibiliateetti voi olla myös populaari ilmiö. Vaihtoehtokulttuurien maailmankuvassa äärimmäiset kokemukset, kuolema, marginaaliset kulttuuri-ilmiot, saastan ja kielletyn estetiikka ja transgressio muodostavat kapinan ytimen, ja hyvin usein taustafilosofia haetaan eurooppalaisen uusromanttisen ajattelun traditiosta.

Modernia ihmistä vapautetaan myös käytännönläheisemmin. Suosioon ovat nousseet huumemystiikka ja psykedelia, uususkonnollisuus ja New Age, ”uusi primitivismi” ja alkuperäiskansojen kulttuurit, nationalismi ja kansallisromantiikka, salatioto ja ”murhan estetiikka”, mytografinen kirjallisuus ja maailmanmusiikki. Kaikissa näissä luontoa, korkeampia voimia, kansallista menneisyyttä tai alkuperäisempää elämäntyyliä tavoittelevissa aatesuunnissa ja käytännöissä myydään romanttisen sensibiliateetin siruja rationalistisesta ja modernista elämänmuodosta vapautusta hakeville ihmisille. Tutun tuntemattomaksi tekeminen ja ”alkuperäisen merkityksen” etsiminen ovat suosiossa -todellisuuden ”okkultti puoli” vetää puoleensa.

Seuraavassa kuitenkin tarkastellaan lähinnä uusien amerikkalaisten ja eurooppalaisten elokuvien tapoja romantisoida maailmaa seikkailevan sankarin, luovan taiteilijan ja kärsivän hirviön hahmojen kautta. Monilla elokuvilla on juurensa romantiikan ajan kulttuurissa (James Fenimore Cooperin *Viimeinen mohikaani*), toisten kohdalla tällaisia yhteyksiä ei

ole näkyvässä. Suoraa perimystä merkittävämmän kontekstin antaa kuitenkin nykyaika, jossa havaittava romanttisen sensibiliateetin noususuhdanne tuntuisi tukevan Elaine Showalterin väitettä *fin de siècle*n (joka myös oli uuden romantiikan aikaa) ja nykyajan sukulaisuudesta.¹²

ROMANTTISEN SANKARIN KOLME MUUNNELMAA

Etäisten maiden seikkailijat

Northrop Fryen kirjallisten muotojen luokittelussa *romanssi* (romance) saa luonnehdinnan ”lähimpänä toiveunta”. Frye kirjoittaa:

Jokaisena aikana valtaapitävällä sosiaalisella tai intellektuaalisella luokalla on taipumus projisoida ideaalinsa jonkinlaiseen romanssiin, jossa hyveelliset sankarit ja kauniit sankaritaret edustavat ideaaleja ja konnat uhkaa niiden valta-asemalle. Tällainen on keskiaikaisen ritarromanssin, renessanssin ajan aristokraattisen romanssin, 1700-luvun porvarillisen romanssin ja venäläisen vallankumouksellisen romanssin yleinen luonne. [...] Romanssin yhä uudelleen esiin nousevalle lapsenomaisuudelle on ominaista erikoisen itsepintainen nostalgia, mielikuvituksen kultta-ajan etsintä ajasta tai paikasta.¹³

Romanssi kertoo sankarin seikkailuista. Se on sarjallinen, joskus loputon muoto, jossa päähenkilö kulkee seikkailuista toiseen matkallaan lainkaan muuttumatta tai kehittymättä. Romaanikirjailijan ja romanssikirjailijan ero on Fryen mukaan siinä, että jälkimmäinen ei edellisen tapaan pyri luomaan ”todellisia ihmisiä” vaan pikemminkin tyyliteltyjä hahmoja, jotka laajenevat eräänlaisiksi ”jungilaisiksi” psykologisiksi arkkityypeiksi. Fryen mukaan romanssia on usein pidetty muotona, josta tulee ”kasvaa ulos” - siis kypsymättömänä ja alikehittyneenä muotona. Romantiikan aikakautena - osana romanttista arkaaisen feodalismia ja sankarin, tai idealisoidun libidon, kulttia - uudestaan henkiin herännyt romanssi on Fryen mukaan parasta kuitenkin ymmärtää välittävänä muotona, jonka toisella puolella on ihmisiä käsittelevä romaani ja toisella jumalmaalmaailmaan sijoittuva myytti.¹⁴

Jos määritelmän kanssa haluaa olla suurpiirteinen, melkein mikä tahansa amerikkalainen toiminta- ja seikkailuelokuva mahtuu sen sisään. Elokuva on alkuvaiheistaan asti käsitellyt jumalia pienempiä ja ihmistä suurempia heeroja projisoiden (amerik-

kalaisia) ihanteita fantastisen tai vain kaukaisen ajan ja tilan kehyksiin. Myös sarjallisuus on kaupalliselle elokuvalle tuttu ominaisuus. Erityisen hyvin Fryen romanssimääritelmä sopii Hollywoodin epikkaan, lännenelokuvaan, *swashbuckler*-elokuvaan, nykyaikaiseen ”action-adventure” -genreen ja ehkä myös rikoselokuvaan ja melodraamaan. Amerikkalaisen genre-elokuvan voidaan sanoa suurelta osin olevan toiveunen ja arkkityyppien valtakuntaa.

Romanssin keskeinen elementti on esikuvallinen sankari, taistelija tai seikkailijan hahmo. Muut esille tulevat elementit ovat a) ”kadotettu paratiisi”, nostalgia kaukaiseen (historiallinen tai myyttinen) aikaan ja paikkaan, jossa vapaa, kesytön luonto vielä ympäröi ihmistä, sekä b) ”kansakunnan synty”, kansallisen menneisyyden etsintä ja ihannointi.

Kadotettu paratiisi

Robin Hoodin (1991) ja *Robin Hood - varkaiden ruhtinaan* (*Robin Hood: Prince of Thieves*, 1991) tapaiset, epämääräiseen historialliseen ”menneisyyteen” sijoittuvat seikkailut projisoivat ihanteet kompleksisista sosiaalisista ja psykologisista esteistä vapaaseen folkloristisen legendan universaaliin aika-tilaan, jossa maskuliinisen sankaruuden, väkivallan ja toiminnan ja kansallisuuden ideologinen yhteys solmitaan realismista ja historiallisesta todenvastaavuudesta riippumatta. ”Menneisyys” tai ”historia” eivät niinkään ole toisia aikoja kuin paikkoja, toiminnan ja seikkailun tiloja, joissa maskuliinisella sankarilla on avaruutta toimia ja jossa vihollinen (kansan, heteroseksuaalisen suhteen, luonnonaatelisen elämänmuodon) on aina selkeästi osoitettavissa. Vihollinen järjestyy selkeään linjaan, lopputaistelun panokset on helppo määrittää ja voiton hedelmät (prinsessa ja puoli valtakuntaa) ovat etukäteen tiedossa.¹⁵

Historiallisessa elokuvaromanssissa sankarin toimintaympäristö on muinaisen kultta-ajan kadotettu luonnontila. Luonto tarkoittaa ahdistavan kulttuurisen viidakon (suurkaupunki) tai outoudellaan uhkaavan luonnon (Vietnam) vastakohtaa, matelijoiden ja hyönteisten (viidakon eläinten) sijasta nisäkkäitä vilisevää väljää lehtoa, jossa luonnonaatelinen mies tulee toimeen siinä kuin kuninkaana valtaistuimella tai linnanherrana linnassakin.¹⁶ Seikkailuelokuvan eskapismi on pakoa liian monimutkaisesta kulttuurista, joka tuhoaa luonnon ja samalla miehisen toiminnan alkuperäisen miljöö. *Robin Hoodin* alkukuva eläimistä kuhisevasta ja valonhämyisestä satumetsästä - ennen kuin väärät valtiat eli nor-



Viimeinen mohikaani vie katsojan aikakoneella amerikkalaisuuden juurille, aikaan ennen viralliseksi kansallismytologiaksi julistetun westernin kuvaamaa kautta, sisällissodan lopusta frontierin sulkeutumiseen, n. 1865-1890.

mannit ratsastavat paikalle - on romanttinen kuva aidosta ja ikiaikaisesta luonnonmaailmasta, jossa todellinen maskuliininen identiteetti punnitaan. Rousseaukin löysi syvältä metsän siimeksestä "muinaisten aikojen näkymän". Se on primitiivisen ja viattoman elämän aito ympäristö, jonne 1900-luvun populaarikulttuuri on istuttanut ahdistavan kulttuurimme nujertaman miehen, jotta tämän vaistot ja "luontaiset" toimintatavat jälleen pääsisivät esiin.

Sherwoodin kaltaisena satumetsänä esittäytyy myös 1750-luvun Pohjois-Amerikan koillisosien erämaa elokuvassa *Viimeinen mohikaani* (*Last of the Mohicans*, 1992), joka perustuu James Fenimore Cooperin Nahkasukka-sarjan romaaniin. Elokuvan ideologiset painotukset käyvät ilmi tuotantotiedotteesta. Siinä ohjaaja Michael Mann valittaa vaikeuksia, joita filmiryhmä kohtasi etsiessään autenttista ympäristöä tapahtumille. Sellaista ei löytynyt. Mannin mukaan Cooperin kuvaama maa oli ikivanhaa metsää, jossa puut olivat 400-500 -vuotiaita. *Viimeisen mohikaanin* autenttisuus mitataan siis vuosisatojen takaisen jylhän luonnonympäristön rekonstruoinnin kautta. Elokuva levittäytyy katsojan eteen kuin haikea muistutus siitä, mitä amerikkalaiset ja koko maailma oikeastaan ovat menettä-

neet tuhotessaan luonnon, täyttäessään rajamaat ihmisillä ja sulloessaan vapaat luonnonkävijät, niin intiaanit kuin jalon villin elämään sopeutuneet valkoiset seikkailijatkin, reservaatteihin tai kaupunkiin.

Viimeinen mohikaani vihjaa, että Yhdysvaltain muotoutuminen oli mahdollista vasta kun alkupe räinän luonnontila jo oli tuhattu, paratiisi kadotettu. Oikea amerikkalaisuus on - kuten Wisconsinin yliopiston professori Frederick Jackson Turner vuonna 1893 pitämässään esitelmässä kertoi - syntynyt ihmisen ja erämaan vuorovaikutuksesta. Individualismi, vapaudenkaipuu, käytännöllisyys ja muut amerikkalaiset hyveet eivät tulleet Euroopasta vaan ne syntyivät rajamaiden uusia käytäntöjä ja yhteiselämän malleja vaativissa kovissa olosuhteissa.¹⁷

Viimeinen mohikaani vie katsojan aikakoneella amerikkalaisuuden juurille, aikaan ennen viralliseksi kansallismytologiaksi julistetun westernin kuvaamaa kautta (sisällissodan lopusta frontierin sulkeutumiseen, n. 1865-1890). Lännenelokuvan kuvaamat konfliktit näyttävät ikivanhaa erämaata vasten tarkasteltuna jo lopun enteiltä. "Viimeisen mohikaanin" Chingachgookin adoptoimaa valkoista jaloa villiä Haukansilmää esittänyt brittinäyttelijä



*Kohti frontiera.
Tanssii Susien
Kanssa.*

Daniel Day-Lewis ilmoittaakin (elokuvan tuotantotiedotteessa) kiinnostuneensa käsikirjoituksesta, koska se kuvasi lähes “koskematonta” aikaa ja paikkaa. Eli ihminen - sanan eurooppalaisessa mielessä - ei vielä ollut ehtinyt tuhota vapaata maata ja luontoa. “Minun oli aika saada vähän raitista ilmaa”, perustelee Day-Lewis roolivalintaansa.¹⁸ *Viimeisessä mohikaanissa* tulevan tuhon enteitä ovat siirtomaaherruudesta taistelevat englantilaiset ja ranskalaiset joukot, eurooppalaiset “sivistyneet”.

Vielä varhaisempaan kadotettuun paratiisiin kurtistetaan Ridley Scottin elokuvassa *1492-paratiisin valloitus* (1492: *The Conquest of Paradise*, 1992). “Näkijäksi” tai maailmaa muuttavaksi “uneksijäksi” kuvattu Kolumbus näkee Eedenin puutarhaa muistuttavan maan kuin uskonnollisena visiona, kun sumuverho väistyy Santa Marian tieltä. Tämä katse on samalla tuhon alku, sillä paratiisiaan vaaliva Kolumbus ei pysty estämään inkvisition kidutusten,

hovijuonittelujen, degeneroituneen aateliston ja teologis-maantieteellisen pseudoälyn luonnehtimaa “eurooppalaista sivistystä” saapumasta paikalle ja kadottamasta näkynsä toivemaata. Ratsuväen loikkariupseeri elokuvassa *Tanssii Susien Kanssa* (*Dances With Wolves*, 1990) on yhtä kykenemätön vaalimaan rousseaulaisesti kuvattua primitiiviä elämää ja jalojen villien kulttuuria. 1800-luvulla monet maisemamaalarit ikuistivat kankaalle romanttisia näkymiä koskemattoman lännen metsistä ja vuoris- toista lisäten näin siirtolaisuutta. 1990-luvulla elokuva jäljentää näitä kuvia kuin näyttääkseen mitä on menetetty.

Kansakunnan synty

Romantiikan aikana harrastettiin kiihkeästi kansanlauluja, kansanlegendoja, kansanuskomuksia, kansanrunoutta ja kansantapoja, joiden juuret johtivat

“pimeimpään keskiaikaan”. Tämä ei kuitenkaan ollut suuri huolenaihe, sillä “kansanluonne” tai kansakunnan “sisäinen henki” voi hyvin olla kotoisin tuolta väärinymmärretyltä ajalta, jota romantikko Joseph Görres kutsui “runouden puutarhaksi, romantismin Eedeniksi”.¹⁹ Nykyisin juuria ei välttämättä etsitä aivan keskiajalta asti, mutta kuitenkin ajalta ennen liian rationaalisen, mekanisoituneen ja järjestäytyneen nykyajan ja yhteiskunnan syntyä. Jopa ankeuden ja puutteen leimaama historiallinen periodi voi näyttää kulta-ajalta. Riittää kun löydetään kansallisvaltion juuret ja sen synnyttänyt etninen voima kuten “suomalaisuus”, “venäläisyys” tai “amerikkalaisuus”. Kansakunta tuskin syntyisi tai säilyisi ilman kansankulttuuria ja populaarikulttuuria, joiden piirissä myyttiset opinkappaleet materialisoituvat rituaalisissa käytännöissä.²⁰

Kansoillakin voi yksilöiden tapaan olla “luonne”, arveli Johann Gottfried von Herder 1700-luvun lopulla. Amerikkalaiset ovat 1900-luvun aikana etsineet, löytäneet ja joskus kadottaneet²¹ kansanluonteensa lännenelokuviissa, gangsterielokuviissa ja populistisissa komedioissa. On löydetty monista eri ainesosista yhteen sulautettu amerikkalainen (moderni, käytännöllinen, auktoriteettivastainen)

kansanluonne, josta kuitenkin on strategisesti “unohdettu” yhtenäiskuvaa rikkovat piirteet. Kielellisiä, alueellisia, uskonnollisia ja kansanperinteellisiä piirteitä korostava “etnisyys” ei ole koskaan istunut kovin hyvin amerikkalaisuuteen, jonka on ajateltu olevan ylietninen kategoria, so. etniset “rikkauudet” omiksi, lopulta kansallisista juuristaan vapautetuiksi ominaisuuksiksi yhdistävä voima.

Etnisiksi itsensä ymmärtävät ryhmät eivät tietenkään voi aina olla samaa mieltä amerikkalaisuuden ideologian kanssa. Sitä mukaan, kun myytti valkoisesta, anglosaksisesta, protestanttisesta ja keskiluokkaisesta yhtenäis-Amerikasta rapisee, erilaiset etnisyydet tulevat tilalle ja täyttävät tyhjät tilat. Massoille suunnatut elokuvat ovat ottaneet tämän huomioon lisäämällä amerikkalaisuuteen mm. mustien (tai afrikkalais-amerikkalaisten), intiaanien (tai alkuperäisten amerikkalaisten) ja latinojen pienemmät identiteetit. Nämä lisäykset ovat usein romanttisen tunteen värittämiä: sivistynyt valkoinen tai valkoisten parissa pitkään elänyt, etnisestä identiteetistään sopeutumisen helpottamiseksi aikanaan luopunut yksilö kuulee jonkinlaisen maan tai veren kutsun, herää alkuperäisen uskonnon ja myyttien voimaan ja kokee kääntymyksen. Viime aikoina



Länttä valloittamassa. Ron Howardin ohjaama Kaukainen maa kertoo uudestaan John Fordin perintöön nojaavan syntymyytiin ykseydestä nimeltä Amerika.

tätä kaavaa ovat noudattaneet intiaanikuvaukset kuten *Tanssii Susien Kanssa* (*Dances With Wolves*, 1990), *Ukkosydän* (*Thunderheart*, 1992), *Smaragdimestä* (*The Emerald Forest*, 1985) ja *Medicine Man* (1992).

Ron Howardin ohjaama Tom Cruise -elokuva *Kaukainen maa* (*Far and Away*, 1992) ei etsiydy folkloren, uskonnon tai muun luonnolliseksi ajattelun kansanilmauksen lähteille, vaan kertoo uudestaan John Fordin perintöön nojaavan syntymyytin ykseydestä nimeltä Amerikka. Irlantilainen köyhä talonpoika ja aatelistyttö matkaavat uuteen maailmaan, jossa edellinen nousee maskuliinisuutensa, ruumiinvoimiensa ja peräänantamattoman luonteensa ("irlantilaisuus") ansiosta arvoasteikossa ylöspäin, kun taas helppoon aateliselämään tottunut nainen ei oikein sopeudu rahvaan elämänpiiriin ja ruumiilliseen työhön. Monien vaikeuksien jälkeen pari kuitenkin kohtaa Oklahoman tonttiryntäyksen keskellä ja voittaa itselleen pienen palan maata. Myyttisten asetelmien tasolla elokuva kertoo siitä, miten maskuliininen energia virtaa Irlannin karuista oloista uuteen maailmaan ja raivaa sekä hedelmöittää sen.

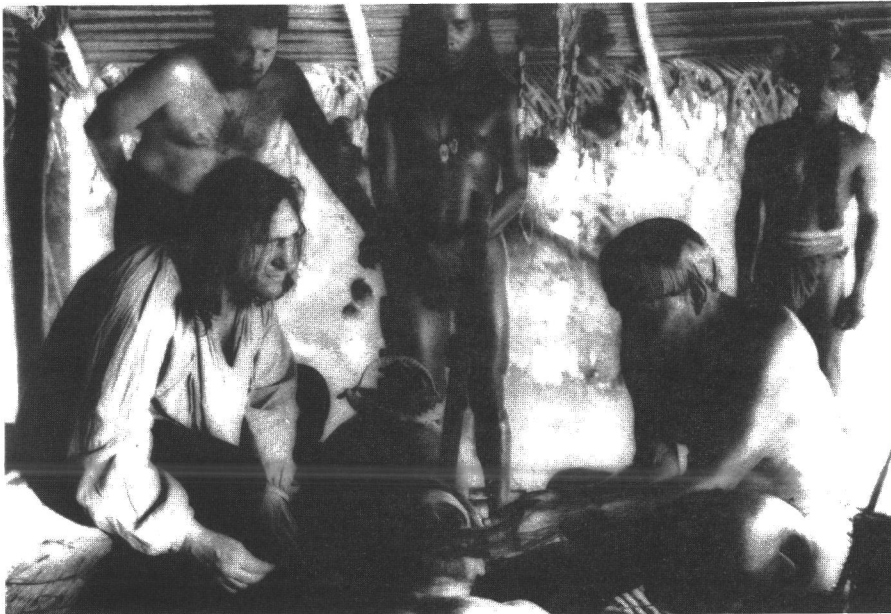
Taiteilija ja herooinen genius

Ranskan vallankumouksesta, Cromwellista ja Fredrik Suuresta historialliset tutkielmat tehnyt skotlantilainen kirjailija Thomas Carlyle (1795-1881) merkitsi 1830-luvun lopulla muistiin sanat, joita

voisi käyttää sankaripalvonnan mottona:

Minun näkemykseni mukaan Universaali Historia, historia siitä mitä ihminen on tässä maailmassa saavuttanut, on pohjimmiltaan täällä työskennelleiden Suurmiesten Historiaa. He olivat ihmiskunnan johtajia, nuo suuret: mallintekijät, kaavoittajat ja - sanan laajassa merkityksessä - luojat niille asioille, joita ihmisjoukot (general mass of men) ovat pyrkineet tekemään ja saavuttamaan. Kaikki saavutukset ovat oikeastaan vain ulkoisia materiaalisia seurauksia, käytännön toteutuksia ja ruumiillistumia maailmaan lähetettyjen Suurmiesten päässä asuneista Ajatuksista.²²

Romantiikan aikakaudella arvostettiin ja tulkittiin Kuningas Arthurin romansseja, homeerisia eepoksia ja Nibelungenliediä, mutta myös vähäisempiä kansanrunoja ja legendoja, joissa kansaa ja sankaria ei voinut erottaa toisistaan. Esimerkillisin romanttinen sankari oli kuitenkin Napoleon Bonaparte, josta tuli ensin taistelijaheeros, sitten marttyyrijumaluus. Nykyajan sankariromantiikkaa koskevan väitteen tueksi voitaisiin taas vyöryttää koko populaarielokuvan traditio vuosisadan alusta tähän päivään, mutta tässä riittänee viite kulttuureja perustavien ja taidetta luovien sankarien - todellisten tai fiktiivisten - ympärille punottujen tarinoiden runsaaseen tarjontaan viime aikoina.²³ Tutkimusmatkailijoiden, löytöretkeilijöiden, kansallissankarien, sotapäälliköiden, poliitikoiden ja vallankumouksellisten lisäksi romanssiseikkailuja ovat kokeneet taidemaalarit, kirjailijat, arkkitehdit, kuvanveistäjät, elokuvantekijät ja muut ideaaleja omakätisesti materiaaliseen muotoon romantisoivat taitelijat, "nerot".



Ridley Scott: 1492 - paratiisin valloitus

Seikkailuelokuvien sankarit kuten Robin Hood, Kristoffer Kolumbus tai Haukansilmä voidaan myös nähdä taitelijoiden kaltaisina toisten puolesta näki-jöinä ja tekijöinä, joita ympäröivä villi luonnonmaailma on heidän teoksensa, subjektiivisen visiona (tai ideaalinsa) ulkoinen ilmentymä. Vaikutelma johtuu kenties siitä, että romantiikan ajan käsitys taiteilijasta luonnonlahjakkuutena ja salaperäisen luovan hengen omistajana sai vaikutteita romanssin sankarin hahmosta. Vastalahjaksi seikkailujen sankarit saavat ylleen taiteilijan auran. Vaihtokauppa ei läheskään aina ole viaton. Peter Wollen esimerkiksi näkee 1492:n määrätietoisesti esteet voittavassa ja näin visiona materialisoivassa Kolumbuk-sessa toisenlaisen suurta projektia valvovan ”näki-jän”, nimittäin elokuvantekijän, joka tässä tapauk-sessa siis on Ridley Scott.²⁴

Taustan näille ajatuksille antaa Northrop Frye, jonka mielestä ”romantismissa” runoilija ottaa romanssin aikakauden sankarin paikan. Romanssin sankarin tapaan romanttinen runoilija on sosiaalisesti aggressiivinen, jopa vallankumouksellinen, sillä luova genius antaa hänelle auktoriteettiaseman. Runous on henkilökohtaisen suuruuden retoriikkaa, ja runoilija on ”korkeammalla ja mielikuvitusriikaammalla kokemustasolla” elävä olento, joka ”luo oman maailmansa; maailman, joka toistaa monet fiktiivisen romanssin jo käsittelemät piirteet”.²⁵

Kynäänsä tai sivellintään kuin miekkaa käyttävät, aggressiiviset ja korkeampia kokemustasoja luotaavat sankaritaiteilijat kiinnostavat elokuvantekijöitä. He ovat istuttaneet romanssin maailmasta taitelijan todellisuuteen ulkoistuneen hahmon takaisin tarinan sisään. Käsitteilytapa voi vaihdella traagisesta koomiseen ja myyttisestä ironiseen, mutta hahmo kaiken keskellä on sama. Hänen nimensä voi olla vaikka Vincent van Gogh, Wolfgang Amadeus Mozart, Henry Miller, Charles Bukowski, Paul Bowles tai William Burroughs. Romanttisen taitelijan/sankarin ongelma vaivaa toistuvasti tiettyjä elokuvantekijöitä. Tällaisia ovat mm. Peter Greenaway, Ken Russell, Oliver Stone, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Philip Kaufman, Bernardo Bertolucci, David Cronenberg, Werner Herzog ja Wim Wenders.

The Doorsin (1991) ”shamanistinen välittäjä”, *Suojaavan taivaan* (*The Sheltering Sky*, 1990) ”ek-sistentiaaliset eksyjät”, *Alastoman lounaan* (*Naked Lunch*, 1991) ”väli tilan raportoija” tai *Henry & Junen* (1990) ”seksuaaliset seikkailijat” ovat taiteilijoina samassa asemassa kuin Runoilija Novaliksen maailmankuvassa. Novalis samasti runouden uskontoon, mystiikkaan ja filosofiaan. Hän kutsui

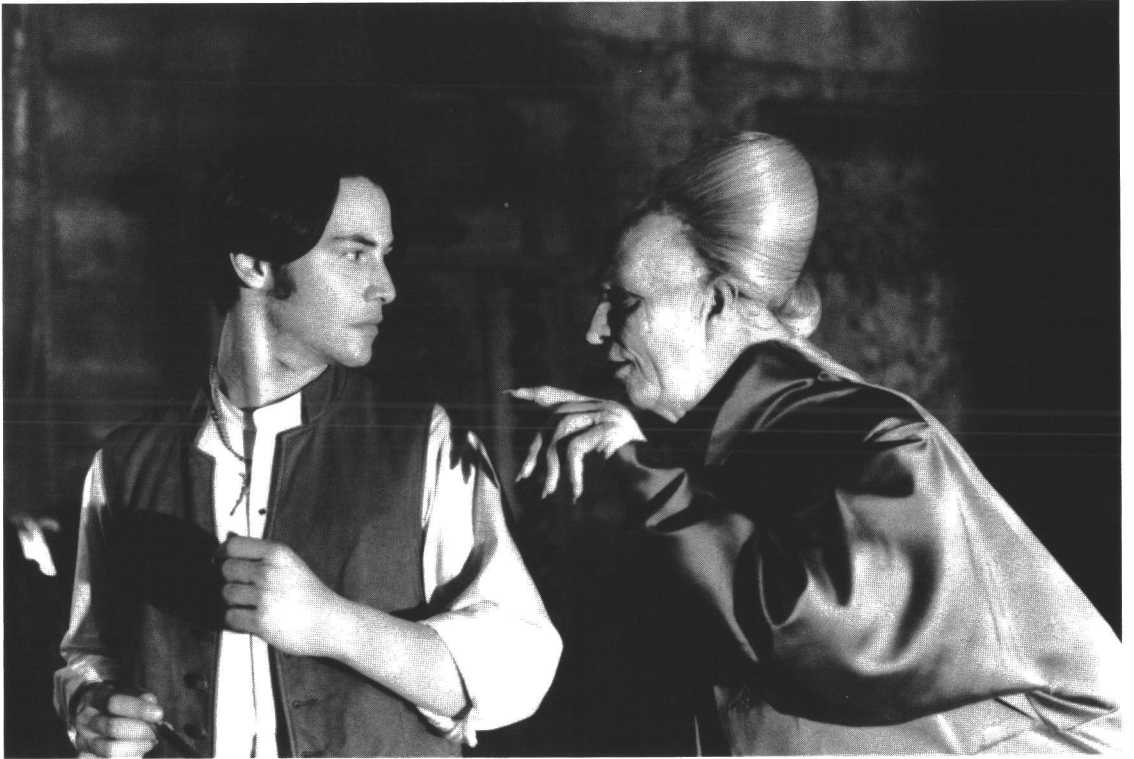
runoilijaa papiksi, kaikkitietäväksi ja maagikoksi ja väitti, että runoilijaksi ei opita vaan synnyttään.²⁶ Novalis kirjoittaa: Runoudentaju on monessa suhteessa samaa kuin mystiikan taju. Kummassakin on erikoisen, persoonallisen, tuntemattoman, salaperäisen, ilmestyksen ja välttämättä tilapäisen taju. Se esittää esittämätöntä, näkee näkymätöntä, tuntee tuntematonta.²⁷ Tällaisen ”heroisen geniuksen” auran saavat osakseen elokuvien taiteilijasankarit.

Hirviö ja subliimi

Kauhuromantiikka on romanssin kääntöpuoli. Sitäkin pidetään oikeiden ihmisten sijasta tilanteesta ja aikakaudesta toiseen samoina pysyviä arkkityyppejä käsittelevänä ”kypsymättömänä” ja ”alikehittyneenä” muotona, josta tulee kasvaa ulos. Romantiikan aikana oltiin huolestuneita goottilaisia romaaneja lukevista naisista, nykyään kauhuelokuvia katsovista nuorista miehistä. Romanssin seikkailun tila, ”idealisoitun libidon” maasto, on kauhuromantiikassa vaihtunut päälle kaatuvaksi - tai kuten Dracula-romaanissa, päähenkilön jäljessä sulkeutuvaksi - ahdistavaksi tilaksi, hengen ja ruumiin vankilaksi.

Äärimuodossaan sankari tai taiteilija muuttuu ”demoniseksi sieluksi”, joka oman mielentasapainonsa ja terveytensä uhallakin kulkee ennen käymättömiä polkuja tai aistii asioita, joita ei ole tarkoitettu tavallisen ihmisen aistittavaksi. Tällainen on runoilijamääritelmän kääntöpuoli - tai ”pimeä puoli”, kuten kauhukulttuurin piirissä tavataan sanoa. Luovan geniuksen omistaja saa samalla uusia piirteitä. Taitelijan minuuden sijasta korostetaan hänen alitajuntaansa ja sen kautta yksilöä ”syvempiä” ja ”laajempia” asioita. Käsitys seuraa loogisesti genius-ajattelusta, joka painottaa tiedostamatonta, taiteellisen luomisen myötäsyntyistä puolta. Taiteilija ei olekaan tasa-arvoinen töidensä kanssa. Taide on taitelijaa korkeampi, sillä se tulee aina jonkinlaisena yllätyksenä myös luovan nerouden omistajalle. Taide menee sinne minne analyttinen järki ei ylety, toisiin todellisuuden ja kokemuksen ulottuvuuksiin, ja näin tehdessään vapauttaa ihmisen Todellisuuden ja Valistuksen laskelmoidusta ja proosallisesta hengestä.²⁸

Kauhuokuva ja kauhuromanttinen kirjallisuus ovat kertoneet tarinoita luonnolliset rajat ylittävistä luojista ja heidän aikaansaannoksistaan. Vilpittömästäkin ihmiskunnan parhaaksi toimiva tiedemies, moderni alkemisti, ei saa aikaan kultaa vaan hirviön, jonka hahmossa tiivistyvät kaikki ne toiseudet,



Francis Coppola: Bram Stokerin Dracula. Kuva: Finnkino.

jotka rationaliteetti hylkää omaa positiivisuuttaan rakentaessaan. Hirviöt voidaan tulkita yksilöllisen tai kollektiivisen tiedostamattoman hahmoiksi (saksalainen ekspressionismi), ihmisen arvoitusta tutkivan tieteen sivutuotteiksi (Universal-yhtiön 30-luvun kauhuelokuvat) tai ihmisyyden määritelmän ulkopuolelle jäävän "varjojen alueen" epämääräiseksi kummituksiksi (Val Lewtonin tuottamat elokuvat 40-luvulla). Yhteistä näille tarinoille on käsitys rajasta, jonka jälkeen naturalisoivat käsitteelliset välineet menettävät tehonsa: ihminen kurkottaa liian pitkälle turvallisen todellisuutensa ohii; luoja ei tiedä mitä kaikkea hänen kykynsä saavat aikaan.

Faustinen ihminen on tekojensa traagisista seurauksista huolimatta yleensä kuvattu ihailtavana hahmona (kauhuelokuvien hullut tiedemiehet ja hirviöt ovat yleensä olleet positiivisia sankareita suosittuja): Rajojen rikkojalla on heroisen geniuksen aura. Hän on tutkija olemassaolon arvoitusten edessä ja siis vieraalla maaperällä seikkailevan romanssisankarin sukulainen.

Siirtymä taitelijaromantiikasta kauhuromantiikkaan on kuvattu havainnollisesti Ken Russellin (lukuisten taitelijaelämäkertojen tekijän) elokuvassa *Gothic - yövieraat* (*Gothic*, 1988), joka kertoo

uudestaan kuuluisimman kauhuromanttisen taitelijamyytin. Russellin versiossa vietetään vuonna 1816 "mielen ja mielikuvituksen yötä" Genevèjärven rannalla Villa Diodatissa, jonne kokoontuneet romanttiset runoilijat Shelley ja Byron, jälkimmäisen henkilöäkäri ja elämäkerturi Polidori, Shelleyyn tuleva vaimo Mary Godwin ja hänen sisarpuolensa Claire etsivät huumeiden, kummitusjuttujen, seksuaalisten orgioiden ja eräänlaisten alitajuntaan ulottuvien totuus- ja piiloleikkien avulla omia rajojaan ja mielensä kummituksia. Nämä ihmiset haluavat muuttaa elottoman eläväksi sillä voimalla, jonka Byron ilmaisee Shelleylle osoittamissaan sanoissa: "Myrsky on tyven verrattuna siihen mitä sinulla on otsasi takana." Byron myös kertoo *The Castle of Otranton*, *Vathekin* ja *The Monkin* - goottilaisen kauhukirjallisuuden klassikoiden - olevan hausکمپia kuin Raamattu, koska "tämä on unien ja painajaisten aika, ja me olemme vain aikamme lapsia".²⁹

Gothicin ihmisiä ympäröivä maailma lepattavine kynttilöineen, kierreportaineen ja käytävineen sekä vääristävien linssien ja leikkausratkaisujen avulla aikaansaadut fantastiset ilmestymiset ja perspektiiviharhat voidaan lukea - ekspressionismin koodi-

avaimen avulla - henkilöhahmojen ylivirittyneen mentaalisen tilan heijastumiksi. Toisiaan seuraavat ruumiillisuuden groteskit ilmentymät (kyyneleet, oksennus, lima, veri jne.) ovat tässä samanlaisia vääristymiä, hengen ruumiille asettaman liiallisen rasituksen seurauksia. Romantiikan vaalimat äärimmäiset kokemukset (haavekuvat, fantasia, kärsimyksen ja kuoleman hurmio) ja kiihkeä tunne-elämä (merkkeinä sentimentaaliset kyyneleet ja kauhun väristykset) ovat esimerkkejä *sublimista* tai pikemminkin tavoista kokea sitä. Romanttinen subliimi eli ylevä sai teoreettisen perustansa Edmund Burken teoksesta *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), mutta myöhemmin ajatus on liittynyt kiinteästi englantilaisten runoilijoiden myyttisiin hahmoihin. Subliimi kokemus seuraa inhimillisen kontrollin ja käsityskyvyn ulkopuolelle jäävien asioiden kohtaamisesta. Se edellyttää ”tutkimusmatkailua” vastamielisyyttä ja torjuntaa aiheuttavien ilmiöiden parissa. Tällaisten asioiden kokeminen saattaa jopa olla tie kohti Ideaalia. Runoilija Shelley itse piti surua, kauhua, ahdistusta ja epätoivoa ilmauksina korkeamman hyvän tavoittelusta.³⁰

Subliimin käsitettä on myös käytetty hyväksi nykyaikaisen kauhuelokuvan tulkinnassa vaihtoehtona Robin Woodin ja muutamien muiden itse-pintaiselle sosiologiselle selittämiselle.³¹ Uuden tulemisen kauhuromanttinen käsitteistö on kokenut ymmärrettävästi 90-luvun alussa, kun Hollywood on taas löytänyt lajityypin. Siirtymä 60-luvun lopulta eteenpäin lajia hallinneesta väkivaltaisten tehosteiden ja populaarikulttuurisen nostalgian ajasta klasisten hirviöhahmojen ja kauhuromanttisten teemojen pariin ei ole erityisen selkeä, Francis Coppolan *Bram Stokerin Draculan* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992) tapaiset suuret elokuvat merkitään kuitenkin yleensä vedenjakajiksi, vaikka suurin osa lajin elokuvista toimisikin toisenlaisen paradigman puitteissa.³²

Haamulinna herrat

Nykymuotoisen kauhu- ja fantasiaelokuvan suhteet romantiikan ajan ilmiöihin ovat moninaiset. Kate Ferguson Ellisin 1700-luvun lopun goottilaisesta romaanista löytämä *kotiväkivallan kieli*³³ (kertomukset taloista, joihin ”viattomat” naiset jäävät vangiksi ja joihin ”langenneet” miehet eivät pääse sisään) toistuu modernissa ympäristössä sellaisissa 1980-luvun elokuvallisissa trillereissä kuin *Ruusu-*

jen sota (*The War of the Roses*, 1989), *Hohto* (*The Shining*, 1980), *Vihollinen vuoteessani* (*Sleeping with The Enemy*, 1991) ja *Isäpuoli* (*The Stepfather*, 1987). Fantasiaelokuvien kuten *Raja tuntemattomaan* (*Flatliners*), *Ghost - näkymätön rakkaus* (*Ghost*) ja *Jaakobin painajainen* (*Jacob's Ladder*) antamat ”transsendentaaliset lupaukset” tuovat romantiikalle tyypillisen spiritualismin takaisin populaariin viihteeseen.³⁴ Kauhukulttuurin marginaaleista tuttu ”kielletyn” (etenkin seksuaalisuuden ja väkivallan osalta) palvelu vie ajatukset romantiikan ”eroottiseen sensibilitettiin”, jonka tutkija Mario Praz jo 1930-luvulla johti de Sadesta sekä M.G. Lewisin teoksesta *The Monk* (1796). Suomalaisen tutkijan mukaan vihan, väkivallan ja seksuaalisuuden yhteys on ”osoitus gotiikan transgressiivisesta luonteesta, sen rajoja ja konventioita rikkovasta potentiaalista”.³⁵ True crime- ja sarjamurhaajakulttien taustalla kaikuvat Thomas De Quinceyn vuonna 1827 esittämät ajatukset, joiden mukaan moraalisen perspektiivin sijasta murhaa olisi tarkasteltava esteettisesti.³⁶

Mainittuja viihdekulttuurin ilmiöitä tuskin voidaan suoraan johtaa historiallisesta romantiikasta, mutta sensibiliteteettien samankaltaisuus on silti ilmeinen. Traagisen hirviöhahmon kautta avautuvat ”subliimit” ulottuvuudet sen sijaan periytyvät melko usein 1700-luvun ja 1800-luvun kauhuromantisesta tai goottilaisesta viihteestä. Näissä tarinoissa entinen avaran tilan seikkailija ja maailmoja luotaava taiteilija joutuu riutumaan omien luomustensa vankina. Kärsvivistä aristokraateista tunnetuimpia ovat *Dracula*, *Oopperan kummitus*, *Hirviö* (Kaunottaren parina) ja *Batman*.

Englantilaisesta goottilaisen novellin antologiasta löytyy seuraava yksinkertainen määritelmä, joka on riittävän yleinen soveltuakseen myös historiallisen gotiikan (n. 1760-1820) jälkeisiin ”goottilaisen sensibilitettiin” ilmauksiin:

Jotta goottilainen efekti saavutettaisiin, tarinan tulisi yhdistää pelottava perinnön vaikutelma ajassa ja klaustrofobinen suljetun tilan tuntu siten, että nämä kaksi ulottuvuutta vahvistavat toisiaan tuottaakseen inhottavan rappioon vaipumisen vaikutelman (an impression of sickening descent into disintegration).³⁷

Varsinaisessa gotiikassa ajallis-tilallisen ahdistuksen fyysinen muoto oli ”haamulinna”, sen maanalaiset holvit ja autiot huoneistot (joissa kummittelee). Rauniot, ovet, salakäytävät, laskuluukut, vankityrmät, toisaalta vuoristot, katedraalit ja kalmistot kuuluvat romanttisen ahdistuksen kuvastoon. Go-

tiikka ei kuitenkaan vienyt linnaa mukanaan hautaansa. Alan pioneeritutkimuksen tehnyt Eino Railo huomauttaa, että kauhuromanttinen "haamulinna" on myöhemmällekin kirjallisuudelle tärkeä:

Historiallisessa romaanissa se vallitsee vieläkin, menneiden aikojen tapahtumiin palaavissa romanttisissa kertomuksissa se on helposti tunnettavissa; uusromantiikan kammottavaa tunnelmaa herättävissä kauhupaikkojen kuvauksissa se on taustalla läsnä. Sen haamuhuone muuttuu salatiedon, henkienmanauksen ja kullanteon laboratoriksi, uudenaikaisen tiedemiehen salatuksi tutkimuspaikaksi - yleensä salaperäiseksi kätketyksi huoneeksi, jossa haudotaan ja valmistellaan juuri sitä, josta "romaanit" saapi kauhuun pyrkivän jännityksensä. Joka aikakausi muodostelee kyllä tätä jännityksen keskuspaikkaa uusien kokemusten ja keksintöjen mukaan, mutta tietäen sen esihistorian on siitä helppo riisua pois uudenaikaisuus ja huomata se vanhaksi, entiseksi, vain uudessa asussa esiintyväksi 'haamulinna' kuvaksi.³⁸

Tri Frankensteinin ja tri Jekyllin käyttämät laboratoriot ovat tällaisia "jännityksen keskuspaikkoja", samoin 30- ja 40-luvun melodraamojen ja jännityselokuvien salaiset huoneet, (nais)päähenkilöltä suljetut kartanon osat tai kellarit ja vintit, joihin raskaana taakkana ihmisten elämään vaikuttava menneisyys keskittyy. Toisen maailmansodan jälkeisen freudilaisen virtauksen jälkeen haamulinna tuli syväpsykologinen vertauskuva ja sen keskuspaikasta alitajunnan kätketty näyttäjä. Nykyelokuvassa haamulinna esiintyy usein "omana itsenään", ikonografisesti tunnistettavana muistumana goottilaisesta perinteestä, mutta sen virkaa ovat hoitaneet myös pilvenpiirtäjät, lomahotellit, luksushuivat ja tavalliset kerrostalot. Film noirin ja toimintaelokuvan suurkaupungit tai tieteiskauhun suunnattomat avaruusaluukset ja tulevaisuuden megalopolikset ovat eräänlaisia haamulinnoja, joiden varjoissa "pelottava perintö" ja "klaustrofobinen suljetun tilan tuntu" leikkaavat ja näin määräävät ihmiskohtaloita.

Goottilaisella monumentalismilla ja fantastisella arkkitehtuurilla on tärkeä osa elokuvatarinoissa. Stanley Kubrickin, Terry Gilliamin tai Tim Burtonin suosimat titaaniset muodot murskaavat ihmismassat ja nostavat sen sijaan esiin yksinäisyydessään heeroisen suuren sielun. Hän voi massojen silmissä olla puoliksi hirviö kuten päähahmo Burtonin elokuvissa *Edward Saksikäsi* (*Edward Scissorhands*, 1991), *Batman* (1989) ja *Batman - paluu* (*Batman Returns*, 1992), mutta hän elääkin subliimissa sfäärissä, jossa kärsimys jalostuu sankaruudeksi. Tällainen on itse asiassa romanttinen myytti olosuhteiden pakosta tai toisinaan myös vapaan valinnan

seurauksena eristäytyvästä taiteilijasta. Hirviömäiset ominaisuudet syntyvät vasta geniusta ymmärtämättömän massan katseessa. Toiseus on normaaliuden näkökulman tulos, alakulmasta luodun pelokkaan katseen luomus.

Batman-elokuvien "retro hi-tech" -Gotham ympäröi synkeän yksinäisen "yön ritarin" (Batmanin) ja tekee identiteettinsä hukanneesta ihmislepakosta majesteettisen hahmon; *Blade Runnerissa* (1982) replikanttien johtaja, William Blaken tekstistä mukaillun monologin säestyksellä tuhoaan kohti kulkeva historiaton keinoinhiminen, on "ihmistä suurempi" olento juuri ahdistavan kaotoittisen metropolin taustaa vasten. Kristinuskon esitaiteilija prinsssi Dracula matkaa Coppolan elokuvassa Transsilvaniasta Lontooseen ainoastaan löytääkseen 1400-luvun sotien melskeissä kuolleen rakastettunsa inkarnaation ja sitä kautta ihmisyytensä - muuten hän olisi vain rakkautta janoava aatellinen yksin degeneroituneessa linnassaan. Monumentaalisen ympäristön ja sen varjossa elävän suuren yksilön vuorovaikutus luo kuvan vangitusta seikkailijasta tai omien luomustensa kahlitsemasta taiteilijasta. Romantiikan traaginen ääripää näyttää nykyajasta ja sen konventioista vapautumisen mahdottomuuden. Liikkeen tilalle on tullut halu, avaran maan tilalle klaustrofobiset rakenteet.

Romanttisen sankarin toimintasykli umpeutuu kauhussa. Romanssin kehittämättömän sankarin seikkailut luonnossa ja kansallisen historian hämärässä vaihtuivat taiteilijaromantiikassa mielen ja mielikuvituksen yön subliimeiksi näyiksi. Siitä on lyhyt matka goottilaiseen klaustrofobiaan, joka tavallaan sulkee seikkailulliset ja psykologiset tilat. Siinä Northrop Fryen "lähimpänä päiväunta" voidaan vaihtaa muotoon "lähimpänä painajaista". Muodonmuutoksistaan huolimatta arkkityyppinen romanttinen sankari säilyy matkallaan tunnistettavana. Romaanin inhimillisen sankarin ja myytin jumalhahmon välimuotona tämä sankari toimii josakin tiedon ja uskon, realismin ja fantasian välisellä vyöhykkeellä. Romanttinen sankari, oli hän sitten seikkailija, taiteilija tai hirviö, ruumiillistaa varmoja totuuksia kohtaan tunnetut epäilykset ja puolustaa - kuten romanttista runoutta jo 1700-luvulla kannattaneet ajattelijat - "tunteen, ihmeen ja salaperäisyyden oikeuksia".³⁹

Viitteet:

1. *The Fontana Dictionary of Modern Thought* (ed. by Alan Bullock, Oliver Stallybrass and Stephen Trombley). Second Edition. London: Fontana Press 1977, 751.
2. Sit. William Vaughan, *Romantic Art*. New York: Thames and Hudson 1978, 263.
3. "Okkultaatio" näkökulma romantiikkaan ei tietenkään ole viaton. Se vihjaa, että romantiikkaa - kansanomaisesti ilmaistuna - "sotkee selviä asioita". Sama asia romantiikan omalla retoriikalla ilmaistuna voisi olla Novaliksen ehdottama "alkuperäisen merkityksen" etsiminen. Olen tässä kirjoituksessa kuitenkin omaksunut sen näkemyksen, että yhteiskunnalliset, esteettiset ja filosofiset normit ovat järjen ja valituksen tuotteita, joita romantiikka epäilee "korkeamman hyvän" (Shelley) saavuttamiseksi. Tässä mielessä okkultaatio-metafora on sukua okkultismille, joka tarkoittaa maailman pintojen alla odottavan mysteerien alueen lähestymistä maagisin keinoin.
4. Sit. René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950. Volume 2, The Romantic Age*. Cambridge et. al.: Cambridge University Press 1981, 143.
5. Ehkäpä myös elokuvahistorian alkuaikojen "suurten mestarien" kokonaistaideteosta ja synestesiaa koskevat käsitykset tai 50-luvun lopulla esiin noussut auteurismi nerokultteineen voidaan johtaa romanttisesta ajattelusta. Ks. Antti Alanen & Ilppo Pohjola, *Sähköiset unet. Musiikkivideot - miten taiteesta tuli pop*. Helsinki: VAPK-Kustannus 1992, 68-69. Alasen mukaan Lessingistä Wagnerin ja Baudelairen kautta nykypäivään kulkeva traditio kulminoituu elokuvan puolella seuraaviin: Abel Gance, Walt Disney, Sergei Eisenstein, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, Len Lye, Norman McLaren ja Kenneth Anger. Gancelta Alanen lainaa julistuksen: "Suuri elokuva? Huomisen evankeliumi. Unien silta aikakaudesta toiseen. Alkemistien taide, suurteos silmille. Kuvan aika on tullut." Elokuvaa teknisenä välineenä ei tosin ole enää pitkään aikaan romantisoitu tällä tavoin. Sen paikan ovat ottaneet musiikkivideot ja tietokonepohjaiset taiteet.
6. Käsitteet peräisin Allan Megillin kirjasta *Prophets of Extremity. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1985.
7. Veijo Hietala, *Kulttuuri vaihtoi viihteelle? - Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Helsinki: Kirjasto-palvelu 1992, 37.
8. Allan Megill, *Prophets of Extremity*, 4-5.
9. Sama, 6. Megill kuitenkin huomauttaa, että siinä missä romantikot vielä elätelivät toivoa tulevan suhteen, Nietzscheillä ja hänen seuraajillaan ei tuota toivoa ollut. Kriisi ei heille ole ohimenevä vaan pysyvä olotila.
10. Nihilismillä sävytetty uusromanttinen maailmankuva (so. vuosisadan vaihteen uusromantikkojen ajatukset nykyajan "uusien romantikkojen" mukaan) on usein luettu postmoderniksi, mutta yhtä hyvin siinä voi nähdä postmodernismin kritiikkiä. Postmodernismi saattaakin olla se "klassinen" perinne, johon halutaan muutosta. Syvyydettömyyden, simulaation, historiatonmuuden, fragmentoituneen identiteetin ja teknologian - joista yhdessä muodostuu Jamesonin *postmoderni kulttuurin dominantti* - tilalle tulevat vahvat merkitykset, aitouden kultti, historismi, "syvä" subjektiivinen/natio nalistinen identiteetti sekä idealisoitu luonto. Postmodernismin tunnusmerkeistä ks. Fredrick Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London, New York: Verso 1991.
11. Georges Bataille, *The Impossible. A Story of Rats followed by Dianus and by the Oresteia*. Translated by Robert Hurley. San Francisco: City Lights Books 1991, 9.
12. Elaine Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago Press 1992.
13. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press 1973 (1957), 186.
14. Sama, 304-306.
15. Kerrontaa jäsentävien oppositioiden tasolla populaari romansi toimii päinvastoin kuin useimmat amerikkalaiset Vietnam-elokuvat. Romanssin maailmaa jäsentävät piirteet kuten valo, avaruus ja liike, Vietnam-elokuvassa taas vallitsee pimeys, tilan ahtaus (viidakko) ja pysähtyneisyys.
16. Robin Hood on aatelisherra sir-etuliitteellä, apinain Tarzan on sydämetään Greystoken lordi ja Haukansilmä on intiaanin kasvattama mutta eurooppalaisen veroperinnön aateloima valkoinen versio jalosta villistä.
17. Frederick Jackson Turner, "The Significance of the Frontier in American History". Richard D. Heffner (ed.), *A Documentary History Of The United States*. Fourth Edition. New York: New American Library 1985, 183-191.
18. Daniel Day-Lewis ja muut näyttelijät sekä ohjaaja Michael Mann osallistuivat myös viikkoja kestäneeseen erämaaelämän kurssille, jossa opeteltiin tulentekeä, metsästystä, primitiivisten aseiden käyttöä ja vastaavia taitoja. Mieleen tulevat maskuliinisen identiteetin ikivanhoja perinteitä esiinmanaavan "miesliikkeen" opit sekä monet survivalist-kulttuurin käytännölliset ilmentymät. Viimeisen mohikaanin yhteydet primitiivisen maskuliinisuuden kulttiin ovat tietenkin näkyvissä myös itse elokuvassa, sen miljöön, henkilöhahmojen ja toiminnan kautta välittyvässä "sanomassa".
19. Sit. René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950*, 281.
20. Etnisyys ja folklorismi näkyvät selvimmin kirjallisuudessa ja populaarimusiikissa (edellisessä kriittisenä vaihtoehtona valtakirjallisuudelle, jälkimmäisessä romanttisena etno- tai maailmanmusiikin aaltona), mutta elokuvakin on saanut niistä osansa. Kansallisromantiikan uudesta tulemisesta kertovat myös elokuvia käsittelevät kirjat. Esimerkiksi Peter von Baghin *Suomalaisen elokuvan kultaisessa kirjassa* (Helsinki: Otava, Suomen elokuva-arkisto 1992) vanhaa kotimaista elokuvaa luonnehditaan mm. sanoin "ajanhengen ylin ilmentymä", "filminauhalle ikuistunut kansallinen mielentila" ja "maalaismaisesti virittynyt suomisu-lisuuden terttu".
21. Kriittisissä elokuvissa, esimerkkinä "kansakunnan kuolemaksikin" kutsuttu "western" *Portti ikuisuuteen (Heaven's Gate)*, 1980).
22. Thomas Carlyle, *Heroes & Hero-Worship* vol. I (English Literature Series), London et. al: MacMillan, 1-2.
23. Amerikkalainen mutta myös eurooppalainen, monikansallisen rahoituksen tuella tehty kaupallinen elokuva on viime vuosina pyrkinyt taas osoittamaan jonkinlaista "laadun" ja "taiteellisuuden" taju. Intohimoa "suurten" aiheiden ja teosten (suurmiesten elämäkerrat, kirjallisuuden klassikot) käsittelyyn löytyy, samoin pyrkimystä spektakkelimaiseen muotoon sekä siihen kuuluvan historiallisesti uskottavaan, detaljirikkaaseen visuaaliseen hahmotukseen. Eeppinen elokuva, pukudraama ja elämäkertaelokuva

ovat nimikkeitä, jotka kriitikki on taas ottanut käyttöön.

24. Peter Wollen, "Cinema's Conquistadors". *Sight and Sound*, Volume 2, Issue 7 (1992).

25. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, 59-60.

26. René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950*, 82-88.

27. Sit. Arne Anttila, *Johdatus uudenajan kirjallisuuden valtavirtauksiin ja lähteitäniiden valaisemiseksi*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö 1926, 103.

28. Allan Megill, *Prophets of Extremity*, 7.

29. Aikansa lapsi oli myös Villa Diodatin tapahtumien tunnetuin tulos, Mary Shelley'n romaani *Frankenstein* (1818), joka Russellin elokuvan lopussa korotetaan mielen salaisimpia lokeroita koluaan taiteilijahengen monumentiksi. Romaaniin sisältyvä yhteiskunnallinen allegoria ja muut tasot pyyhittään näkyvistä; jäljelle jää vain luova nero ja hänen päänsä sisältä maailman materialisoituva Hirviö. Tosiasiallinen hirviö onkin siis taitelija, ei hänen luomuksensa. Samaa on sanottu myös itse Frankenstein-tarinasta ja sen uudemmista johdannaisista. Todellisia hirviöitä ovat hirviöiksi - väärin perustein - kutsuttujen olentojen Luojat.

30. William Vaughan, *Romantic Art*, 32-33.

31. James Donald, "The Fantastic, the Sublime and the Popular: Or, What's at Stake in Vampire Films?". James Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema*. London: BFI Publishing 1989, 233-251. Romantinen, ontologista epävarmuutta ja määrittelemätöntä kokemuksellisuutta korostava tapa tulkita kauhua ja fantasiaa ilmenee muistakin teoksessa usein toistuvista käsitteistä: karnevaali, "unheimlich", outous, abjekti, okkultti, liminaalisuus, arkaainen, surrealistinen ja groteski.

32. Mikään hätkähdyttävä poikkeus Coppolan elokuva ei myöskään ole, sillä kauhuromanttisen tradition jäljet eivät kadonneet 30- ja 40-luvuilla jäljettömiin: englantilaisen Hammer-yhtiön elokuvat. Roger Cormanin Poe-filmatisoinnit (ja myös useat 80- ja 90-luvuilla tehdyt Poen ja Lovecraftin novelleihin perustuvat elokuvat), Italiassa Mario Bavan ja Dario Argenton elokuvat ja sittemmin Clive Barkerin elokuvat *Hellraiser* (1987) ja *Nightbreed* (1990) ovat jatkanet kauhun "subliimin kokemuksen" linjaa, jossa hirviön tekemisen, luovien painajaisien, nautinnollisten muodonmuutosten (ruumis muuttuu hengen käskystä kuin materia taitelijan käsissä) ja maailman oudoksi tekemisen aiheet ovat keskeisiä.

33. Kate Ferguson Ellis, *The Contested Castle. Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press 1989, introduction (ix). Ks. myös Michelle A. Massé, *In the Name of Love. Women, Masochism, and the Gothic*. Ithaca and London: Cornell University Press 1992. Gotiikka on kiinnostanut erityisesti feministisiä kirjallisuudentutkijoita, ja sen keinoja ovat kaunokirjallisuudessa hyödyntäneet mm. Alice Walker, Margaret Atwood ja Angela Carter.

34. Samanlaisia lupauksia antavat myös 30- ja 40-luvun Hollywoodin taivasfantasioiden sykliä nykyaikaistavat elokuvat kuten *Berliinin taivaan alla* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) *Heavenly Kid* (1986), *Bliss* (1986), *Date with an Angel* (1988), *Da* (1988), *Chances Are* (1989), *Taivaassa tavanneet* (*Made in Heaven*, 1989), *Unelmien kenttä* (*Field of Dreams*, 1989), *Always - ikuisesti* (*Always*, 1989), *Almost an Angel* (1990) ja *Ghost Dad* (1990).

Rajakokemuksiin panostavat kauhuelokuvat kuten *Muutostiloja* (*Altered States*, 1980), *Poltergeist* (1982), *Dead Zone - viimeinen yhteys* (1983), *Tappava yhteys* (*Lifeforce*, 1985), *Beetlejuice* (1988) ja *Seitsemäs ennen* (*The Seventh Sign*, 1989) ja teknofantasiat kuten *Aivomyrsky* (*Brainstorm*, 1983), *Viimeinen suuri seikkailija* (*The Last Starfighter*, 1984), *Dreamscape* (1984) ja *Ruohonleikkaaja* (*The Lawnmowerman*, 1992) raottavat nekin "ovia" tuonpuoleisuuteen. Tavanomaista kauhuelokuvaakin kutsutaan usein nimellä *dark fantasy*. Taivasfantasioista ja muista uutta spiritualismia ilmentävistä elokuvista ks. Stephen R. Bissette, "Higher Ground: Moral Transgressions, Transcendent Fantasies". Christopher Golden (ed.), *Cut! Horror Writers on Horror Film*. New York: Berkley Books 1992, 26-56.

35. Matti Savolainen ja Päivi Mehtonen (toim.), *Haamulinna perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Kirjastopalvelu 1992, 11-12. Mario Praz, *The Romantic Agony*. New York: Oxford University Press 1970. Tähän transgressiiviseen potentiaaliin liittyvät populaarit uskomukset lienevät myös syynä moniin kauhukulttuurin äärimmäisilmiöihin. True crime- ja sarjamurhaajakultti, erilaiset seksuaaliset "perversiot", psykopatologia ja muut "tabuaiheet" ovat tulleet kauhun marginaaleihin sitä mukaan kun valtavirran on katsottu vesittäneen kauhuteemoja.

36. Joel Black, *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press 1991. De Quinceyn romanttinen käsitys saa Blackin esityksessä tulkita kaikkea mahdollista Salman Rushdien kuolemantuomiosta snuff-elokuviiin. John Lennonin murhasta tv-uutisiin ja Yukio Mishiman itsemurhasta Michel Foucault'n ajatuksiin.

37. Chris Baldick (ed.), *The Oxford Book Of Gothic Tales*. Oxford, New York: Oxford University Press 1992, introduction (xix).

38. Eino Railo, *Haamulinna. Aineistohistoriallinen tutkimus Englannin kauhuromantiikasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja 1925, 195-196.

39. Sit. Arne Anttila, *Johdatus uudenajan kirjallisuuden valtavirtauksiin*, 102.

John Sundholm

MELODRAAMA TUKAHDUTETTUNA MUOTONA

Terminator 2: Tuomion päivä



Tämä artikkeli käsittelee genre-teorioiden määrittely- ongelmia sekä pohtii metodia, joka olisi historisoiva ja siksi toimiva.

Voidaan sanoa, että varhaisimpien elokuvan lajityyppiteorioitten lähtökohtana oli yksinkertaistettu ja historian näkemys 'muodosta' ja 'sisällöstä', minkä vuoksi myöhemmät teoreetikot hylkäsivät nämä kategoriat sellaisinaan. Tulen osittain tarjoamaan lainatun kompromissin. Tarkoitukseni on nimittäin Fredric Jamesonin eräät tekstit lähtökohdanani osoittaa se hyöty, joka voisi sisältyä käsitteisiin 'muoto' ja 'sisältö' liittyvään, teoreettisesti vanhentuneeseen ja sinisilmäiseen dikotomiaan. Keskeistä on yrittää historisoida dikotomia ja tehdä siitä itereflektiivinen.

Väitän, että nämä kategoriat ovat jos eivät välttämättömiä niin ainakin hyödyllisiä työvälineitä ja että niiden käyttöön liittyvä sinisilmäisyys on mahdollista välttää syventämällä niitä.

Menettelyyni on myös toinen syy. Luullakseni Jamesonin - petollisen hankala ja jopa epäilyttävä - perustelu voi tarjota uuden näkökulman melodraaman, genreristeytyksen käsittelyyn. Tulen nimittäin elokuvan *Terminator 2*¹ pohjalta pohtimaan

ajatusta, että melodraama alkuperäisenä modernina populaarigenrenä oli ensimmäinen ja varhaisin taloudellisen investoinnin muoto. Siten melodraama ei olisi populaari lajityyppi samassa mielessä kuin salapoliisikertomus, western tai musikaali, vaan muodostaisi modernien länsimaisten populaarilajityyppien varsinaisen substanssin. Tämän 'sisällön' avulla, josta elokuvateollisuus huolehtii voidakseen luoda kansainvälisen standardin, saavutetaan lisäarvo.

Viime kädessä taloudellinen sijoitus on kaikille moderneille populaareille lajityypeille yhteinen sisältö. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että lajityypit muodostaisivat 'yksinkertaisen järjestelmän'. Pikemminkin on oikeastaan virheellistä - tai pinnallista - määritellä populaarifiktio tai populaarit lajityypit stereotyyppisiksi tai yhdenmukaisiksi. Näin siksi, että stereotyyppit ovat keino - tai tapa - jotain muuta tarkoitusta varten (lisäarvon saavuttaminen/suosion takaaminen). Koska lisäarvo kuitenkin on 'todellinen sisältö' (vrt. keskustelua aiheesta muoto-substanssi esseän lopussa) eivät edes stereotyyppit tai konformismi ole ehdottomia, koska kyse on siitä, että populaarigenren tuottajien on aina löydettävä uusia

sijoituskohteita - myös sellaisia jotka särkevät stereotypioita. Mutta markkinoiden ehdoilla, tietenkin.

Muoto vs. sisältö

Fredric Jameson on erottanut kaksi lajityyppiteorioissa yleisesti esiintyvää käytäntöä: semanttisen ja syntaktisen.² Ne voidaan tiivistää lyhyesti siten, että semanttinen käytäntö pyrkii vastaamaan kysymykseen lajityypin olemuksesta - mitä lajityyppi käsittelee - kun taas syntaktinen vastaa siihen, kuinka lajityyppi toimii. Jameson itse esittää esimerkkinä semanttisesta teoreetikosta Northrope Fryen ja syntaktisesta Vladimir Proppin.³

Elokuvan lajityyppiteorioista voidaan Will Wrightin kirja *Sixguns and Society* sijoittaa syntaktisen ja Andre Bazinin tai Robert Warshowin klassiset tutkimukset lännenelokuvasta semanttisen tutkimuksen piiriin. Toisin sanoen tutkimukset polarisoituvat selkeästi muodon ja sisällön vastakohtaparin ympärille.⁴ Wright erottaa kirjassaan määrätyt lännenelokuvalla ominaiset kerronnalliset rakenteet, kun taas Warshow katsoo kaikkien lännenelokuvien käsittelevän yksilöä ja yhteiskuntaa koskettavia moraalisia kysymyksiä.

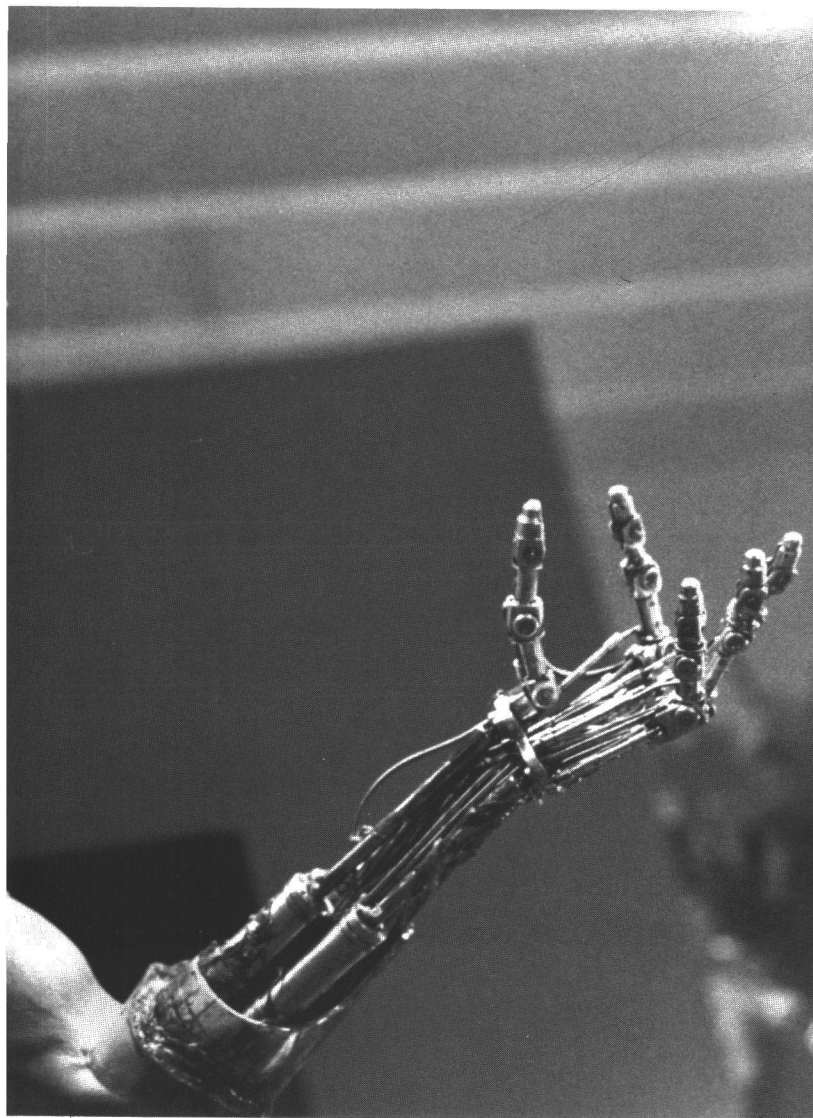
Näitä määrittelyitä on usein kritisoitu siitä, että ne ovat tautologisia. Jommankumman näkökulman valinta on merkinnyt toisen sisällyttämistä jo etukäteen sen poissaolon vuoksi (se on toisin sanoen jo jätetty pois). Näin ollen ei ole voitu käsitellä westernin 'olemusta' moraalisen draamana, joka henkilöityy sankarissa toiminnan agenttina, päättämättä jo etukäteen niitä kriteereitä, jotka tekevät elokuvasta lännenfilmin. Toisaalta muodollinen tai strukturalistinen menettelytapa on merkinnyt sitä, että sisältö on laajennettu joukoksi merkityksellisiä rakenteita. Tämän seurauksena on mahdollista tulkita Wrightin kuuttatoista westernin lajityyppinä määrittelevää funktiota siten, että lännenfilmin 'sisältö' on sankarin suhde yhteiskuntaan.

Jamesonin kahden luokan lisäksi voidaan erottaa



Terminator 2: Tuomion päivä.

kaksi muuta määräävää piirrettä siinä, miten lajityyppiteorioissa liikutaan muodon ja sisällön vastakohtaparin ympärillä.⁵ Yritetään joko luoda synteesi tai kieltää dikotomia. Pyrkimyksessä saada aikaan synteesi on tavallisesti muodon perusteella päätetty, mikä todellinen sisältö on. Tämä strategia esiintyy esim. John Caweltin kirjassa *Adventure, Mystery, and Romance - Formula Stories as Art and Popular Culture* (1976) ja Peter Schepelernin teoksessa *Film og Genre* (1981). Käytännössä se toimii suurin piirtein siten, että eräät kerronnalliset tekniikat lähtökohtana määritellään 'esteettinen ja sosiaalinen korpus', joka muodostaa lajityypin. Cawelti ilmaisee asian näin:



Kun siirrymme formula-käsitteen kulttuurisesta tai historiallisesta käytöstä pohtimaan yksittäisten formula-kaavojen tai teollisia rajoituksia ja mahdollisuuksia, alamme käyttää näitä formuloita erilaisten esteettisten arvosteluiden perustana. Näissä tapauksissa voisimme sanoa, että yleistetty määritelmämme formulasta on muuttunut lajityyppikäsitteeksi.⁶

Ja Schepelern näin:

Käsite 'formula', sellaisena kuin se esiintyy elokuvakirjallisuudessa, voidaan parhaiten ymmärtää eräänlaisena lajityyppiä muistuttavana esiasteena, yhdistelmänä erilaisia stereotyyppisiä tai suunnattuna yksittäiseen tapahtumaan, mutta ei lajityyppinä, kokonaisena monimutkaisena yhdistelmänä konventioita.⁷

Lajityyppi on toisin sanoen abstrahoitu kokonaisuus, jonka muodostaa joukko enemmän tai vähemmän kiinteitä tekniikoita tai elementtejä. Nämä tekniikat tai elementit ovat löydettävissä erilaisista tai useista lajityypeistä, mutta vasta tietty yhdistelmä erottaa yhden lajityypin muista.

Tällainen synteesi ei luonnollisestikaan voi ratkaista kaikkia ongelmia. Kuten puhtaasti syntaktisia tai semanttisia teorioita, myös syntetisoituja teorioita voidaan pitää essentialisoivina. Lännenelokuva on lännenelokuva koska se ei ole melodraama jne.

Toinen tapa ratkaista ongelma on antiessentialismi, jossa ei pidetä muodon ja sisällön dikotomiaa lajityyppitutkimuksen metodina. Tämän alueen vaikutusvaltaisin teos on Stephen Nealen pieni kirja *Genre* (1980).⁸

Neale on pyrkinyt välttämään staattista kategorisointia näkemällä lajityypit 'vuorovaikutteisina järjestelminä': "Genres are..., not systems: they are processes of systematisation".⁹ Nealen todistelun taustalla voidaan implisiittisesti nähdä kulttuuriteollisuuden tehtävästä käytävä keskustelu: kulttuuriteollisuuden täytyy rakentaa jo tunnetulle, mutta menestyäkseen sen on alituisen tuotettava myös jotain uutta. Jean-Louis Leutratin inspiroimana Neale ilmaisee tämän

sanomalla, että lajityypit rakentuvat erolle ja toistolle.¹⁰

Nealen kirja on tervetullut lajityyppien vivahdeerojen esittely, mutta voidaan kysyä, eroaako hänen näkökulmansa oikeastaan Caweltn ja Schleperrin esittämästä. Lajityyppien määrittely formaalisesti yleistetyin korpuksen pohjalta ei mielestäni erityisesti eroa käsiteparin ero/toisto näkökulmasta.¹¹ Poikkeamat ja toistot tapahtuvat aina suhteessa johonkin lajityyppiin, minkä vuoksi tämän jonkin täytyy olla jo jossain valmiiksi määriteltyinä. Vaikuttaa oikeastaan siltä, että käsitepari ero/toisto olisi väline, jonka avulla voitaisiin luoda selkeyttä tekstikorpuksen ja määrätyn tekstin suhteeseen; Neale itsekin käyttää essentialistisia - sisällyttäviä tai poissulkevia

- perusteluita:

Kauhuelokuva on todellinen fetisististen tehokeinojen festivaali: monimutkainen, limittyvä rakennelma erilaisia fetisistisiä struktuureja ja mekanismeja, jotka toimivat tietyillä tasoilla jokainen toisiaan vahvistaen. Siksi tuskin on yllättävää, että kauhuelokuva käsittelee keskeisesti, paitsi uteliaisuutta, tietoa ja uskoa, myös näiden transgressiivisiä ja 'kiellettyjä' muotoja, ja termien ja seurausten vakiintuneita muotoja, jotka määräävät sen, miten näitä muotoja tulisi ymmärtää.¹²

Tätä perustelua on pidettävä jos ei essentialistisena niin lähes samanlaisena kuin syntetisoivat teoriat, tai viimeisenä ja huonoimpana vaihtoehtona¹³ - niin epämääräisenä, että sitä voidaan soveltaa lähes kaikkeen fiktion. Transgressiot eivät ole vain tietulle lajille ominaisia, vaan niitä voidaan pitää edellytyksenä sille, että esimerkiksi melodraama (sellaisen kuvaus, jota ei saa ilmaista tai näyttää julkisesti) tavoittaa yleisönsä. Lisäksi on mahdollista nähdä kaikkeen fiktion liittyvän mielihyvän perustuvan transgressioihin sekä eron ja toiston tai yksityisen ja julkisen välisiin jännitteisiin. Tosin edellä siteeratun tekstin suurin ongelma on siinä, että käsite "horror film" on ennalta annettu.

Varsinainen tarkoitukseni ei kuitenkaan ole selvittää, ketkä teoreetikoista ovat oikeassa ja ketkä väärässä, vaan kehittää antoisampaa lähestymistapaa. Pahimmassa tapauksessa lajityyppi-teoria jää nimittäin määrittelykysymykseksi. Mielestäni esimerkiksi Caweltnin pääosin esteettinen teoria on luonteeltaan rotuhygieeninen. Lajityypin oletetaan olevan kiinnostava sellaisenaan. Tällöin tutkitaan, kuinka puhtaaksiviljeltynä se esiintyy.¹⁴ Lajityypeistä tulee eristettyjä kokonaisuuksia, joiden rajojen ulkopuolelle ei koskaan mennä.

Oman näkemykseni mukaan klassifioivien teorioiden suurin ongelma on siinä, että ne ovat epähistoriallisia ja melko soveltumattomia uudemman elokuvan käsittelyyn. Niistä tulee ajan rajoittamia välineitä, jotka "säilövät" tietyt ajankausia: esimerkiksi 50-luvun Hollywood nähdään vain melodraaman kautena. Tässä ei sinänsä ole mitään vikaa - voidaan hyvin sanoa, että tämä on määrittelyn tarkoitus - kun vain muistetaan tutkiskella itse määritettä. Edelleen, sellaiset lajityypit, joiden luokittelu perustuu suurelta osin ikonografiaan tai ääneen (western/gangsterielokuva/musikaali) näyttävät "kuolleina". Joudutaan sellaiseen outoon tilanteeseen, jossa nämä lajityypit näyttävät nykyhetken näkökulmasta olevan olemassa vain anti-kvaarisina ilmiöinä TV-sarjojen tai klassisen elokuvan muodossa (toisin sanoen usein alistettuina

toiselle muotoperiaatteelle). Siksi itse lajityypit ja lajiteoriat tulisi historisoida. Nojautun taas Jamesonin perusteluihin.

Mielestäni kategoriat sellaisinaan eivät ole pahasta, kun vain pysytään tietoisina niiden mukanaan tuomista ongelmista sekä niiden normisidonnaisuudesta. Mielestäni antiessentialistiset perustelut ovat kuitenkin epätydyttäviä, koska ne ovat välineenä epämääräisiä. Ne ovat olemassa ainoastaan kielteisessä suhteessa johonkin muuhun. Lausumista tulee triviaaleja tai yksinkertaisesti mitäänsanomattomia. Lajityyppiteoria tarjoaa nimittäin erinomaisen metodin käsitellä fiktiota sosiohistorialliselta kannalta, mutta myös perustavanlaatuisena kognitiivisena prosessina: Mitä me ajattelemme ja tunnemme; "as a 'form of reasoning' about experience and society".¹⁵

Muodon ilmaisu ja sisältö vs. substanssin ilmaisu ja sisältö

Yrityksessään antaa Fryen ja Proppin teorioille historiallinen selitys Jameson on luonut nelivaiheisen mallin, jonka muodostavat kaksi suurta kategoriaa, muoto ja substanssi, jotka puolestaan jakautuvat edelleen ilmaisuun ja sisältöön.¹⁶ Mallin tarkoitus ei ole arvostella Fryen ja Proppin teorioita sellaisinaan vaan syventää niitä, koska ne Jamesonin mallin mukaan liikkuvat essentialismissaan ainoastaan muodon tasolla.¹⁷

Muoto koostuu ilmaisusta, lajityypin kerronnallisesta rakenteesta, ja sisällöstä, geneerisen metodin (tai genren) semanttisesta merkityksestä. Lajityyppi-teoriat ovat liikkuneet lähinnä näillä tasoilla - luonteeltaan itse asiassa puhtaasti esteettisenä (muotoon keskittyvänä) keskusteluna. Myös substanssi koostuu ilmaisusta ja sisällöstä. Edellisen muodostavat *ideologeemit* (suurinpiirtein historiallisesti määrityneet arvot ja niiden esteettiset ilmaisumuodot)¹⁸ ja kerronnalliset paradigmat. Jälkimmäinen taas on "sosiaalista ja historiallista raaka-ainetta".

Jamesonin mallissa on kiinnostavaa se, että hän säilyttää dikotomian työvälineenä. Mallia tulee nimittäin lukea siten, että muodon ilmaisua täydentää substanssin sisältö ja muodon sisältöä puolestaan substanssin ilmaisu. Näin vältetään sekä essentialistisen perustelun valheellinen tapa olla ottamatta huomioon vastakohtaansa että antiessentialistisen epämääräisyys. Toisaalta mallissa ei välttyä lajityypin määrittelyn ongelmalta. Kysymyksestä tulee kuitenkin itsetiedostettu: muodon ja sisällön suhde nimittäin syvenee, kun muistutetaan, että kyseessä

ovat metodologiset rakenteet, joita ei ole olemassa ehdottomina kategorioina.¹⁹

Jamesonin perustelua voidaan tutkia käsittelemällä itse käsitettä lajityyppi suhteessa malliin. Lajityyppi muotona saa ilmaisunsa kerronnallisissa rakenteissa tai erityisessä sisällössä, mutta nämä perustuvat substanssiin, joka myös täydentää niitä, substanssiin joka kertoo jotain lajityypistä muotona. Lajityyppi muodollisena ilmaisuna ilmentää konkreettista sosiaalishistoriallista materiaalia. Muodollisena sisältönä se taas ilmentää substanssin arvoja tai sen narratiivista paradigmat, jotka täytyy niin ikään historisoida. Voidaan kaikei sanoa, että muoto takaa tunnistettavuuden, jonka avulla lajityypit ovat luokiteltavissa. Luokittelu ei kuitenkaan ole ehdoton, koska se on historiallinen reaktio johonkin, käsitteellinen apumalli erityisten kysymysten käsittelemiseksi. Tästä seuraa, että lännenelokuvan tulkintaa Will Wrightin näkökulmasta pitäisi täydentää 'taloudellisella analyysillä', joka näkee kerronnalliset rakenteet Hollywoodin studioitten investointina erityiseen muotoon. Warshawin semanttista tulkintaa lännenelokuvasta tulisi taas täydentää ajankohtaisilla arvoilla, jotka on siirretty taaksepäin myyttiselle 1800-luvulle, jotta ne muuttaisivat muotoaan ja jotta niiden käsittely kävisi mahdolliseksi.

Väitettä voidaan vielä yksinkertaistaa esittämällä, että muodon ilmenemistavat populaarilajeissa perustuvat sisältöön, jonka tarkoituksena on tuottaa lisäarvo. Muodon sisällön tarkoituksena on tuottaa symbolisia ratkaisuja arvojen vastakohta-asetelmiin, jotka käsitetään staattisiksi (kuten yksilö ja yhteiskunta/hyvä ja paha).

Tärkeintä Jamesonin lajiteoriassa on se, ettei se perustu pelkkään rotyhygieniaan - ettei se ole puhtaasti luokitteleva. Tietyn lajityypin määrittämisestä tulee pikemminkin itsereflektiivinen kysymys: esimerkiksi, miten yksi laji päättyy määräävään asemaan ja sysää toisen sivuun? Lajityyppien teoretisointi on toisin sanoen aikasidonnaista, mikä tarkoittaa sitä, ettei lajityypeistä ole mahdollista saada ehdotonta tietoa. Toisaalta kuitenkin abstrakti käsite 'lajityyppi' mahdollistaa sen, että merkityksistä voidaan ylipäänsä keskustella. Tärkeää on, ettei teoretisointia kahlita yhteen polariteettiin (muoto tai sisältö), kahteen pinnalliseen vastakohtaan (muoto ja sisältö) tai ettei teoretisointi sinällään käy mahdolliseksi (muodon ja sisällön kaltaisten vastakohtien hylkääminen).

Jamesonin dialektiseen malliin sisältyy vielä mahdollisuus ikäänkuin ohittaa näkemys lajityypeistä yksinomaan kirjallisina instituutioina, nähdä ne

sosiaalisina sopimuksina tuottajan-(tekstin)-yleisön välillä. Lajityyppielokuva ei jää ainostaan myyntikelpoiseksi lupaukseksi elämyksestä, vaan sen tulee myös voida tarjota miellyttävä kokemus abstrahoidulla esiin kahden ehdottoman vastakohtan konflikti, jotta lajityyppi jatkossakin voisi antaa aiheen odotuksiin.²⁰

Science-fictionin (ja melodraaman) tuolla puolen

Pyrin seuraavassa havainnollistamaan edelläesitettyä todistelua tarkastelemalla elokuvan *Terminator 2: Tuomion päivä* suhdetta melodraamaan.

Kriitikot ja tuottajat ovat määritelleet elokuvan *Terminator 2* tieteiselokuvaksi. Tämä määrittely ei kuitenkaan pohjaudu kriitikoitten argumentointiin, vaan on ollut ennalta annettu.²¹ Elokuvan tapahtumat sijoittuvat nykyaikaan, mutta niiden kontekstina on tulevaisuus. Elokuva käynnistyy nimittäin vuonna 2029 sodalla, jonka osapuolina ovat 'ihmiset' ja 'koneet'. Ihmisiä johtaa sankari John Connor. Tuhotakseen ihmisten johtajan koneet lähettävät robotin ajassa taaksepäin tappamaan Connorin tämän vielä ollessa lapsi. Connor puolestaan lähettää toisen robotin puolustamaan itseään.

Tämän tiivistelmän perusteella *Terminator 2:n* voi määritellä tuotteena scifi-elokuvaksi. Tuottajat tarjoavat juuri tällaista määritelmää (elokuva enakkomainostetaan mm. erilaisten erikoisefektien avulla). Tarjottu muoto - scifi-elokuva - ilmentää elokuvan tuottajien halua tienata rahaa elokuvan avulla. Tätä vahvistaa se, että pääroolissa on Arnold Schwarzenegger, jonka on totuttu alituisen hahmottavan teknistä ruumista.²² Tämän substanssin - lisäarvon - ovat kriitikotkin käsittäneet vahvistukseksi siitä, että elokuva kuuluu markkinoituun lajityyppiin, ja siksi se arvostellaan kyseisen mittapuun mukaan.

Kiinnostavaa kyllä, kriitikoiden asennoituminen elokuvaan on usein kyynistä, koska elokuvassa on selviä melodramaattisia aineksia.²³ Melodramaattinen nähdään yhteensopimattomana laskelmoivan elokuvateollisuuden ja miehisen lajityypin kanssa.²⁴ Mutta tässä normien rikkomisessa ei ole kyse ainostaan tavallisesta lajityypin rajojen ylittämisestä (scifi-elokuva, joka onkin melodraama), vaan myös immanentista lajirajojen ylityksestä (lajityyppielokuva, joka on myös elokuva, epä-genre-elokuva - elokuva joka "forholder sig fritt"²⁵). Jos scifi-kertomusten semanttisena sisältönä pidetään tulevaisuuden visioiden hyvien tai pahojen käsittelemistä,

ylittää *Terminator 2* muodolliset normit, koska elokuva tapahtuu nykyajassa. Ideologeemi käsitteiden hyvä-paha/inhimillinen-epäinhimillinen ympärillä toteutuu väärässä aikayhteydessä.

Tarkoitukseni ei ole luokitella elokuvaa oikein - luokitella sitä ja määritellä sen oikeaa muotoa ja sisältöä. Pikemminkin pyrin Jamesonin mallia lähtökohtana käyttäen rakentamaan hypoteesin, joka voi antaa kuvan siitä, miksi elokuva näyttää sellaiselta kuin näyttää.

Ensinäkemältä voitaisiin sanoa, että *Terminator 2* on ilmausta esteettisestä epäonnistumisesta, koska muodon ja sisällön välillä on ristiriita. Tämän voi epäsuorasti havaita kriitikkojen perusteluista: muodollisesti elokuva on scifiä mutta sisällöllisesti melodraamaa (kts viite 25). On kiinnostavaa huomata, että kriitikot ovat pudonneet suoraan elokuvateollisuuden ansaan. He ironisoivat sitä, että elokuvassa ylitetään lajityypin rajat, mutteivät huomaa, että määritellään elokuvan etukäteen scifikertomukseksi ovat jo itse ajatelleet elokuvateollisuuden termein. Ei yksin elokuvasta vaan myös kriitikkovastaanotosta tulee lisäarvoperiaatteen ilmaus (ideologinen muuttuu puhtaaksi estetiikaksi).

Eri lajityyppien sekoittuminen on yllättävää myös muodon sisällöstä käytävän keskustelun näkökulmasta. Miksi elokuvaan sisällytetään keskenään ristiriitaisia elementtejä, mikäli tähtäimessä kuitenkin on menestyminen? Pahimmassa tapauksessa tämä saattaisi estää elokuvaa saavuttamasta lisäarvoa.²⁶ Onkin tutkittava sitä, miten lajityypin sisältö kuvastaa substanssin ilmaisua *Terminator 2:ssa*.

Mikäli scifi-lajityypin sisältönä pidetään sitä, että siinä tulee käsitellä tulevaisuutta joko toteutuneena tai käänteisenä utopiana, täytyy nähdä, kuinka tämä sisältö heijastuu substanssin ilmaisuun - ts. mitkä ajankohtaiset ideologeemit tai arvot määrittävät sen tavan, jolla nykyhetki kuvaa tulevaisuutta?

Terminator 2:n esittämä tulevaisuuden maailma on antiutopia, jossa se, minkä me nyt tajuaamme 'maailmaksi', on tuhoutunut ydinasekatastrofissa. Kyseinen tulevaisuus on jatkuvaa sotaa ihmisten ja robottien välillä. Elokuvan keskeisiä ideologeemeja on halu tehdä ihmisestä ja tekniikasta toistensa vastakohtia ja samalla absoluuttisia arvoja (ts. suhde hyvän ja pahan välillä on sama kuin ihmisen ja teknologian suhde). Mutta näiden vastakohtien kohdatessa toisensa tapahtuu itse elokuvan aikana siirtymiä. Arnold Schwarzenegger ruumiillistaa ihmisten puolella olevaa robottia - hän on melkein inhimillinen. Tämä ilmenee siten, että hän on vanhan tyyppinen robotti kun taas koneitten edustaja on todellinen high-tech hirviö. Se on hirviömäinen ja

mahdoton voittaa (mikä ei kuitenkaan voi pitää paikkaansa, sillä silloin sitä ei kyettäisi koskaan tuhoamaan, niin että hyvä tai inhimillinen voitaisi) juuri siksi, että se esitetään teknologisesti virheettömänä, esineenä joka oikeastaan kuuluu tulevaisuuteen.²⁷

"Vanha robotti" liittoutuu rikkoutuneen perheen kanssa. Perheen muodostavat äiti, joka käyttää perinteisiä käsiaseita, ja poika, joka osaa hyödyntää sujuvasti tietokonetekniikan mahdollisuuksia. Yhdessä he muodostavat uusioperheen, joka kykenee voittamaan pahan tekniikan. Yksittäiset kaksintaistelut käydään kuitenkin siten, että tulevaisuus (paha) vastaa modernimmasta teknologiasta: Schwarzenegger vastaan T-1000 ja John Connorin äiti käsiaseineen vastaan tietokoneet. Connor itse pitää yllä utopiaa hyvästä teknologiasta - hän kykenee käyttämään uutta teknologiaa, muttei tietenkään voi mitään uusista uusimmalle, T 1000:lle. Koska teknologia on kuitenkin myös elokuvan edellytys, täytyy osa siitä humanisoida tai inhimillistää.

Melodraama tulee mukaan kuvaan juuri tässä.²⁸ Kiinnostavaa on, että scifinä *Terminator 2* paljastaa substanssikseen melodraaman. Tämä melodraama - joka ilmenee yrityksessä saattaa yhteen pirstoutunut perhe - ei näytä enää voivan esittäytyä puhtaana, vaan se täytyy piilottaa toisen lajityyppiin. Näin siksi, ettei melodraamaa sellaisenaan voida yhteensovittaa tekniikkahurmioon, joka puolestaan on yksi scifi-kertomusten suosion perusedellytyksistä (ja jolla siksi on investointiarvo). Voidaan siis väittää, että melodraama on tavallaan esiteknologinen muoto, mistä syystä siihen on vaikea investoida puhtaasti ajankohtaisena muotona. Siksi se on olemassa ensi sijassa substanssina.

Tässä syntyy uusi ongelma. Lajityypin substanssiksi ei voida määritellä toista lajityyppiä. Ongelma pohjautuu lähinnä melodraamaan itseensä. Melodraama on selvästi lajityypeistä hankalimmin hahmotettava, ja kuvaavaa onkin, että päivänkritiikki on ehkä selvimmin jäädyttänyt juuri sen tiettyyn ajankohtaan (50-luvun Hollywood-melodraama), tiettyyn toisenlaiseen muotoon (TV-sarja) tai toisiin suppeampiin ja siksi helpommin hahmotettaviin kokonaisuuksiin kuten perhemelodraamaan.

Caweltin määritelmä kertoo jotain termin monitulkaisuudesta:

Kysessä oleva [melodraama] rakenne on kategoriana hiukan ongelmallinen, koska se ei näytä kuvastavan yhtä ainoaa kattavaa kertomusta tai dramaattista keskipistettä kuten esimerkiksi sankariseikkailu, rakkauden etsiminen, mysteerin ratkaiseminen, tai vieraat oliot tai tilat.

[--]

Melodraama [--] on fantasia maailmasta, joka toimii sydämen halujen mukaisesti. [--] Siksi melodraama voi sisältää kaikki muut fantasiat, kuten se usein tekeekin. Itseasiassa, erilaisten tapahtumien ja tilojen yhdistäminen, ja niiden avulla rakennettu käsitys kokonaisesta maailmasta, joka tukee yleisön perinteisiä käsityksiä oikeasta ja väärästä, hyvästä ja pahasta, on melodraaman tärkein ominaisuus.²⁹

Cawelti päätyy näkemään melodraaman arkkityyppisenä lajityyppinä, joka korostaa tunteen ja moraalin merkitystä. Tämän vuoksi sille on vaikea löytää kiinteää muotoa, ja kuvaavaa onkin, että elokuvan lajityyppiteorioissa melodraaman käsite on päädytty tarkentamaan välittömämmin hahmotettaviksi kokonaisuuksiksi: perhemelodraamaksi, melodraamaksi feministisenä lajityyppinä, poliittiseksi melodraamaksi jne. Nähdäkseni vastaavan-kaltainen käytäntö ilmenee myös käsiteltäessä populaarikirjallisuutta. Esimerkiksi romantiikka erotetaan tavallisesti omaksi kirjalliseksi lajityypikseen, kun se taas puuttuu lähes täydellisesti audiovisuaalisia medioita käsittelevästä kritiikistä.³⁰

Voisi olla mielekäästä nähdä melodraama ei niinkään erityisenä lajityyppinä kuin tapana käsitellä populaarifiktiota itseään. Tällaisen näkökulman voi lukea esimerkiksi Rune Waldekranzin kirjasta *Så föddes filmen*, jossa melodraama määritellään väljästi: se on kertomus, joka korostaa tunnetta ja moralismia.³¹

Waldekranzin mukaan melodraama saa modernin merkityksensä siinä teatterimuodossa, jonka Pixercourt toi esiin 1800-luvun alussa, aikakautena, jolloin populaarifiktio lopullisesti syntyi. Waldekranzin muotoilema klassinen (sic!) malli on sellainen rakenne, jonka huomattavan hyvin voi havaita kaikessa populaarifiktiossa.³² Näkemystä melodraamasta yhtenä ensimmäisistä kohtaamisista uuden kulttuuri-ilmion, populaarikerronnan,³³ kanssa tukee se, että Waldekranz johtaa melodraamasta joukon kertomusmuotoja, joita nykyhetkellä pidettäisiin itsenäisinä lajityyppinä: rikosmelodraaman, showmelodraaman (musikaali), rakkausmelodraaman, lannen-melodraaman jne.³⁴

Voidaan siis esittää hypoteesi, että melodraama pitäisi nähdä populaarien lajityyppien substanssin ilmaisuna. Eri lajityyppien määrittely taas on ilmausta tämän substanssin todellisesta sisällöstä, joka on lisäarvon saavuttaminen ja siten reifikaatio. Melodraama voidaan puolestaan tällöin nähdä muotona, joka luodaan, kun sen markkinoitten julkisuudesta tulee tosiasia, joka luo kasvualustaa populaarifiktiolle. Melodraaman muodollinen sisältö voi

silloin käsitellä hyvän ja pahan välistä uutta ideologeemia: tunne vastaan moraalitai yksilö vastaan yhteiskunta. Melodramaattiset rakenteet voitaisiin näin nähdä yrityksenä ratkaista symbolisesti tunteen ja moraalin välistä konfliktia. Ne ovat kuitenkin joutuneet piiloon, koska moraalisisista arvoista on tullut niin epämääräisiä, että melodraaman on vaikea olla olemassa puhtaana muotona ts. lajityyppinä. Näin myös siksi, että melodraaman arvot ovat lähestulkoon täysin yhteensovittamattomia scifin kaltaisen lajityyppin kanssa. Siksi melodraama on pääsääntöisesti pakko toteuttaa tukahdutetussa muodossa (tai poikkeustapauksessa parodiana), niissä yhteyksissä, joita edelleen voidaan kuvata melodramaattisesti, kuten erilaisissa perhettä koskevissa kertomuksissa. Tämän vuoksi vaikuttaa siltä, kuin melodraaman olisi ylipäätään yhä vaikeampi esiintyä omana lajityyppinään. Pikemminkin se näyttäytyy substanssin ilmauksena tai useimpien populaarien lajityyppien muotona.

Tämän argumentoinnin perusteella *Terminator 2* paljastaisi scfi-elokuvana muodolliseksi substanssiksi melodraaman, mikä puolestaan viittaisi siihen, että melodraama elokuvan lajityyppinä - ja senvuoksi 'puhtaana muotona' tai muotoseikkoihin paneutuvana käsittelytapana - olisi käymässä yhä harvinaisemmaksi. Näin siksi, että on olemassa muita populaareja lajityyppisiä tai muotoja, jotka ovat ottaneet sen aseman ensisijaisena sijoituskohteenä. Mutta siinä tapauksessa syynä on myöskin se, että melodraaman oma substanssi näyttäytyy yhä mahdottomampana. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, etteikö melodraamaa enää olisi olemassa. Sen voi pikemminkin nähdä olevan läsnä populaarielokuvan lajityyppien varsinaisessa substanssin ilmaisussa, koska kyseessä kuitenkin on lajityyppien tavarallinen kriteeri - lisäarvon saavuttaminen. Mutta ei voida sanoa, että todellinen sisältö raivaisi tieltään muut sisällöt, sillä edellinen on yhtä riippuvainen jälkimmäisistä - symbolisista ratkaisuista. Samalla tavalla kuin elokuva *Terminator 2* on riippuvainen teknologista, jotta se ylipäätään voitaisiin toteuttaa, se on myös riippuvainen teknologian kritiikistä, jotta sen toteuttamista voidaan jatkaa. Lajityyppin määrittelystä tulee yhtä ristiriitainen ja aikaan sidottu tapahtuma kuin teknologian kuvauksesta: jotta paha ja hyvä voitaisiin erottaa elokuvassa, täytyy teknologia identifioida määrätystä aikaperspektiivistä käsin, niin että hyvä voisi ruumiillistua autenttiseen (menneeseen tai tämänhetkiseen) tekniikkaan ja paha epäautenttiseen ja tulevaan.

Käännös: Heidi Pfäffli

Viitteet:

¹ *Terminator 2: Tuomion päivä (Terminator 2: Judgment Day)*, USA 1991). Tuottaja ja ohjaaja: James Cameron. Käsikirjoitus: James Cameron/William Wisher. Tuotantoyhtiö: Caroleo Pictures/ Pacific Western/ Lightstorm Entertainment. Pituus: 135 min.

² Kts. luku *Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism*. Fredric Jameson: *The Political Unconscious*. Ithaca, New York: Cornell UP 1981. Rick Altmanilla on samankaltainen jako, josta hän pyrkii rakentamaan synteesiä, mutta ilman Jamesonin käyttämää historiallista apparaattia. Kts. Altman: "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre". Grant (toim.) 1986.

³ Nortrop Frye: *The Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press 1957.

⁴ Esim Bazin: "The western or the American film par excellence", *What is cinema?* vol 2., Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press 1971 ja Warshow: "Movie Chronicle: The Westerner", *The Immediate Experience*. New York: Atheneum Books, 1970. Jameson ei pidä Wrightin teosta puhtaasti syntaktisena tutkimuksena, vaan katsoo sen poikkeavan Proppin metodologiasta. Kts. Fredric Jameson: "Ideology, Narrative Analysis, and Popular Culture". *Theory and Society* 4/1977, 551.

⁵ Voidaan myös erottaa toisistaan esteettiset ja ns. ritualistiset lajiityypiteoriat. Edellinen on luonteeltaan klassisen esteettinen ja jälkimmäinen 'sosiologinen', enemmän samoilla linjoilla nykyaikaisen kulttuurintutkimuksen ('cultural studies') kanssa. Tästä jaosta kts. esim. Veijo Hietala: "Kyllä kansa tietää eli miksi tutkia populaarikulttuuria". *Lähikuva* 2/1990. En pidä tätä jakoa kiinnostavana, koska esteettiset lajiityypiteoriat ovat enemmän tai vähemmän aikansa eläneitä. Mielestäni teorioiden alkuperäinen metodologia tarjoaa mielenkiintoisemman näkökulman. Toisaalta ritualistinen käytäntö on yleistyessään yhä enemmän häivyttänyt varsinaisen kohteen, ts spesifin lajiityypin. Vrt. tätä etnografian yhteen äärimmäisyyteen: on luovuttu etnografiasta metodina (ei voi olla olemassa mitään metodia koska vastaanottajataho määrää sen täydellisesti), samoin kuin alkuperäisestä kohteesta (fiktiivinen teksti), koska kiinnostavaa on nimen omaan se, mitä siitä sanotaan.

⁶ John Cawelti: *Adventure, Mystery and Romance - Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: Chicago University Press 1976, 7, oma kursivointini.

⁷ Peter Schepelern: *Film og Genre*. København: Gyldendahl 1981, 74, oma kursivointini. On kiinnostavaa todeta, että Schepelern käydessään lävitse elokuvan lajiityyppejä käyttää dikotomiaa muoto/sisältö kahdella tavalla: toisaalta perinteisestä näkökulmasta, eli muoto(formula) vastaan sisältö (lajiityppi), mutta toisaalta myös muoto (lajiityppi) vastaan 'autonominen elokuva', koska jälkimmäinen on elokuvaa, joka "forholder sig frit" ibid, 94.

⁸ Neale on kehittänyt teorioitaan artikkelissaan "Questions of Genre", *Screen*, Vol. 31:4 (1990). Hän sivuuttaa määrittelyn ongelmat ja keskittyy konkreettisempiin ja helpommin käsiteltäviin kohteisiin: 'tekstien, teollisuuden ja katsojien suhteiden tutkimiseen jne - ts siihen kuinka odotushorisonteja luodaan. Näin ollen ei ikävä kyllä oteta kantaa varsinaiseen kohteeseen -

lajiityppiin sellaisenaan.

⁹ Stephen Neale, *Genre*. London: British Film Institute 1980, 51.

¹⁰ Ibid, 50 - 51.

¹¹ Käsitepari ero/toisto on tavallaan muodostanut uuden paradigman lajiityypitykimykselle. Aiemmin mainittujen Nealen teosten lisäksi kts myös Neale: "Aspects of Ideology and Narrative Form in the American War Film". *Screen* vol. 32:1 (1991) ja John Caughie: "Adorno's Reproach: Repetition, Difference and Television Genre". *Screen* vol 32:2 (1991).

¹² Neale 1980, 45, oma kursivointini.

¹³ Toinen 'todiste' siitä, ettei Nealen anti-essentialismi ratkaise essentialistisen todistelun ongelmaa on se, että kirjan lopussa on esimerkkejä lajiityypeistä ja lajiityypielokuvista - luokitteluja jotka sitäpaitsi on ryhmitelty klassisen lajiityypiteorian (kehitysvaiheiden luonnostelu) tai auteur-kritiikin (melodraama, jota edustavat Kazanin, Ophülsin ja Sirkin) ympärille.

¹⁴ Erittäin tyypillinen esimerkki sellaisesta strategiasta on Stanley Solomonin kirja *Beyond Formula - American Film Genres*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, inc 1976. Solomon ottaa tehtäväkseen käsitellä 'lajiityppi-taidetta' identifioimalla lajiityypin ytimen, joka on yhtä kuin sen taiteellinen arvo: "What I prefer to do is discuss those patterns of action most interesting to me because they have appeared in the most interesting films for the genre - rather than analyzing iconographic images from dozen of minor films that lie beyond the scope of this book", ibid, 6.

¹⁵ Jameson 1977, 543 (itseasiaasa Wrightin muotoilemana 1975, 200).

¹⁶ Jameson 1981, 145-150.

¹⁷ Jameson johtaa itse mallin Louis Hjelmsleviltä "four-part mapping of the expression and the content of which he [Hjelmslev] sees as the twin dimensions of the form and the substance of speech", ibid, 147. Mallissa on myös yhtäläisyyksiä Jamesonin usein käyttämän A.J.Greimasin aktantti-mallin kanssa (kts. esim. ibid, 46-48 ja 166-168).

¹⁸ Jameson käyttää omaa - ja mielestäni sangen hankalaa määritelmäänsä -; ["the ideologeme signifies the basic unit of the] essentially antagonistic collective discourse of social classes...The ideologeme is an amphibious formation, whose essential structural characteristic may be described as its possibility to manifest itself either as a pseudoidea - a conceptual or belief system, an abstract value, an opinion or prejudice - or as a protonarrative, a kind of ultimate class fantasy about the 'collective characters' which are the classes in opposition", ibid, 87.

¹⁹ Vrt. Jamesonin käymään keskusteluun 'tyylistä': "... the abstract idea of style in general retains traces of that concrete historical phenomenon of style in modern times which it was first designed to express; and it is because style is a historical phenomenon that an absolute science of style is impossible". Jameson: *Marxism and Form - Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press 1971, 335, oma kursivointini.

²⁰ Neale käsittelee tätä asiaa perusteellisesti kirjassaan *Genre* ja artikkelissaan "Questions of Genre" ottamatta kuitenkaan kantaa

siihen, kuinka elämys alunperin muodostuu. Toisin sanoen odotushorisontti ei voi koskaan raketua eikä lupausta elämyksestä antaa, ellei tiedetä mihin elämys pohjautuu. Nealle uskollisen yhteenvedon tästä keskustelusta saa esim. Peter Dahlenin kirjasta *Genrebegreppet och TV*. Skriftserien 6/1991, Inst för journalistik, medier och kommunikation, Stockholms Universitet 1991, 17-23. Tämä ongelma - kysymys siitä kuka oikeastaan on lajiittuun auteur, tuottaja vai kuluttaja - on hyvin hankala, eikä ole mielekästä ottaa kantaa kummankaan puolesta. Klassisen markkinoinnin periaatteen mukaanhan on kyse siitä, että tuottaja löytää uuden investointikohteen, jonka yleisö sitten voi vahvistaa ja siten luoda uudestaan.

²¹ On vaikeaa löytää scifi-lajiittuun selkeää määrittelyä. Hienostunut mutta vaikea - ja mitä suurimmassa määrin rotuhygieeninen - määrittely on teoksessa Darko Suvin: *Metamorphoses of Science Fiction: On the Theory and History of a Literature Genre*. New Haven: Yale University Press 1979. Tom Moylan sijoittaa sciffin "romanssi"-tradition yhteyteen 'fantasiagenrenä', joka edustaa käsitettä "utopian writing". Hän ei kuitenkaan määrittele scifiä tarkemmin: *Tom Moylan: Demand the Impossible - Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York and London: Methuen 1986, kts erityisesti 29-52. Bruce F. Kawin määrittelee scifin elokuvagenrenä artikkelissaan "Children of the Light" näin: "By appealing to the conscious, to the spirit of adventure, to the imaginative province of the medieval romance, and to the creative use of intelligent curiosity, science fiction allows us to explore our evolution and to begin the creation of the future, something it accomplishes both in cautionary tales of the dangers of technology and in adventurous celebrations of human capacity and resourcefulness". Grant (toim) 1986, 249. Yhteenvetona voidaan todeta, että keskeiset kriteerit ovat tulevaisuuden utopia tai dystopia, jonka on luonut inhimillinen huipputeknologia. Viimeksimainitusta seuraa se, että lajiittuun on perustuvinaan realistiseen epistemologiaan (tämän perusteella voidaan väittää että Frankenstein-elokuvat eivät ole scifiä). Tästä problematiikasta käyty keskustelu kts. Kawinin artikkelin ja Suvinin kriteeri, jonka mukaan 'oikealla' scifi-elokuvalla tulee olla 'kognitiivinen pohja' (Suvin erottaa siksi seikkailun/fantasian ja scifi-elokuvan, joista edellisillä on ei-kognitiivinen pohja), kts. Suvin 1979, 20.

²² Kts. esim. Martti Lahti: "The Male Body as a Site of Power", esitelmä, Nordic Society for Cinema Studies kongressi Lundissa 22 - 25.8.1991.

²³ Melodraamaa käsitellään lajiittuun myöhemmin - asia mainitaan tässä vain siksi, että kriitikot huomioivat elokuvan *Terminator 2* melodramattiset ainekset.

²⁴ Kts. esim. *Sight and Sound*, Sept. 1991: "The element that enables Cameron to reconcile his conviction that human life is sacred with the more profane demands of the genre is the appearance of the T-1000, without doubt the most sophisticated monster so far in screen history", *ibid*, 51.

²⁵ Katso viite 7.

²⁶ Tämä on aina vaarana kun käytetään 'lajiittuun fuusioita'. Esim tähtituottaja Steven Bochcon TV-sarjasta Coprock tuli fiasko, koska siinä yhdistettiin kaksi 'yhteensopimatonta' lajiittuun: dekkari ja musikaali.

²⁷ Vertaa tätä mielenkiintoiseen aspektiin, jossa vanhemman mallinen teknologia aina esittäytyy 'aitona' tai 'inhimillisenä'. Elokuvassa *Freejack* (1992) vahvistetaan sen päähenkilöitten

lopullinen romanssi 20-luvulta peräisin olevan antiikkiauton avulla. Auto ei toisin sanoen saa olla millään tavoin ajanmukainen (ei fiktiivisessä maailmassa enempää kuin katsojien maailmassa).

²⁸ Yksi tavallisimmista vahvistuksista sille, että kyse on melodraamasta, on 'perhe' - 'perhemelodraama'. Kts. esim Thomas Elsaesser: "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", esim. Grant 1986.

²⁹ Cawelti 1976, 44 ja 45.

³⁰ Vrt siihen hybridiin, 'romanttiseen melodraamaan', johon usein törmätään elokuvatutkimuksessa. Kts. esim Tytti Soila: *Kvinnors ansikte - Stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets svenska filmmelodram*, Stockholm 1991, 17, 35-44. Feministinen tutkimus on ylipäättään hajoittanut melodraaman lajiittuun - vrt. esim. keskusteluun siitä, mikä määrittelee 'saippuaoopperan'. Esim. Christine Geraghty: *Women and Soap Opera - A Study of Prime Time Soaps*, Cambridge: Polity Press 1991 tai Caren J Deming: "For Television-Centred television Criticism: Lessons from Feminism", *Television and Women's Culture*, ed Mary Ellen Brown, London/Newbury Park/New Delhi: Sage Publications 1990.

³¹ Rune Waldekrantz: *Så föddes filmen. Ett massmediums uppkomst och genombrott*. Stockholm: Nordstedts 1976, 151.

³² Kriteerit ovat seuraavat 1) tapahtumakulun tulee tuoda esille porvarillinen, puritaaninen moraalikäsitys; 2) luonnekuvauksen tulee olla manikealaista; 3) tapahtumakulun käynnistäjänä on konflikti, joka tunnepitoisen tragedian kautta johtaa onnelliseen loppuun; 4) juoni tarjoaa samastumis kohteita ja 5) dramaattisia yllätysmomenteja, ts paljastuksia tai tunnistuksia; 6) jännitystä jatkuvasti lisäämällä yleisö saatellaan väkivaltaiseen loppuselvittelyyn, jonka sankari voittaa; 7) jännitystä rikkovat välillä koomiset sivuhenkilöt; 8) käsittely panostaa visuaaliseen spektakkeleihin; 9) ainakin yksi spektakulääri tai sensatiomaisen kohtaus on välttämätön; 10) musiikki ja ääni kuvittavat ja korostavat tapahtumien kulkua; 11) loppuselvittelyä seuraavat laulu- ja tanssinumerot; 12) kirjallinen lähde on vain raakamateriaalia perusteellisempaa käsittelyä varten. Kts. *ibid*, 177-178.

³³ 'Populaari kerronta' on lisensiaattityöni aihe. Populaari kerronta on kulttuurinen muoto, jonka tunnistaa siitä, että sen kautta yritetään saavuttaa lisäarvo investoimalla erityiseen kerrontatekniikkaan. Kun kutsun populaaria kerrontaa kulttuuriseksi muodoksi vastaa 'kulttuurista' 'reifikaation' tai 'kapitalismin' historiallinen ilmiö, ja 'muotoa' taas erityinen kerrontatekniikka, jota edellinen on tavallisesti käyttänyt taloudellisen investoinnin kohteena.

³⁴ *Ibid*, 303-313. Vrt. myös niihin piirteisiin, jotka Elsaesser näkee melodraamalle tyypillisinä, esim. tapaan tehdä ideologisista konflikteista henkilökohtaisia. Myös niitä voidaan pitää populaarifiktioille yleisemminkin tyypillisinä. Grant 1986, 278-.

Sakari Toiviainen

Romantiikka ja happy end elokuvassa *Jäähyväiset aseille*

Tämän artikkelin lähtökohta on mielivaltainen henkilökohtainen assosiaatio, joka enemmän tai vähemmän löysästi liittyy romantiikkateemaan. 1980-luvun alkupuolella Suomen elokuva-arkisto esitti Frank Borzagen *Jäähyväiset aseille* (Farewell to Arms, 1932). Suomeen saapuneessa kopiassa oli kaksi loppua, jotka poikkesivat merkittävästi toisistaan. Elokuvan ”yltiöromanttisesta” virituksesta ja Borzagen auteur-kuvasta (”parantumaton romantikko”) syntyi kytentä happy endin konventioon ja sen ehtoihin, jotka juuri 1930-alun Hollywoodissa olivat käymistilassa.

Romantiikka-käsite on sinällään ongelmallinen. Suppeassa tutkielmassaan aiheesta Lilian R. Furst lainaa lähes kolmeakymmentä eri aikoina esitettyä määritelmää ja sivuuttaa ne kaikki liian uskallettuina tai rajoittuneina:

Romantiikan luonteeseen kuuluu, että minkä tahansa sitä koskevan tutkielman tulisi pikemminkin johtaa tietoisuuteen sen myötäsyttyisistä ongelmista kuin sellaisiin ehdottomiin johtopäätöksiin, jotka kerta kaikkiaan poistavat asian päiväjärjestyksestä.¹

Kalevi Koukkusen etymologisen sanakirjan mukaan *romantiikka*-sanaa käytettiin ensimmäisen kerran Saksassa vuonna 1790. Sana juontuu romanssin

provensaalinkielisestä muodosta *romans*, jolla keskiajalla tarkoitettiin romaanista, siis ei-latinankielistä kertomusta. Tästä merkitys siirtyi ”laulukertomukseen” ja ”rakkauskertomukseen”. Jo vuonna 1797 Friedrich Schlegel ylpeili kirjoittaneensa 125 sivua *romantiikka*-käsitteen selitykseksi-päätymättä mihinkään yksiselitteiseen saati lopulliseen merkitykseen.²

Jonkinlainen konsensus vallitsee siitä, että romantiikka aate- ja kulttuurihistoriallisena epookki-käsitteenä liittyy viime vuosisadan alkuun, jolloin se kukoisti taiteen ja filosofian suuntauksena. Romantitot itse kokivat nousseensa klassisismiin ja valistuksen rationaalista estetiikkaa ja filosofiaa vastaan, mutta kaikessa heidän mielikuvituksen, tunteen ja subjektiivisuuden korostuksessaan on sittemmin nähty enemmän kulttuurihistoriallisen jatkuvuuden kuin jyrkän katkoksen piirteitä. Samalla on yhä enemmän korostettu romantikkojen keskinäisiä eroja ja koko suuntauksen suurta heterogeenisyyttä. ”Romanttisen taiteen monia perustavia, toistuvia ominaisuuksia, kuten sen individualismia, idealismia, luovan mielikuvituksen ensisijaisuutta, subjektiivista luontoelämystä, tunteen merkitystä, symbolisen kuvaston käyttöä ja niin edelleen, ei ole kuitenkaan kielletty tai vähätelty.”³

Häilyvyys, ambivalenssi ja paradoksaalisuus liit-

tyvät romanttisen virtauksen vanaveteen. Vaikka pesäero klassismiin ja realismiin on usein nähty olennaisena, rajat pysyivät liukuvina: Hölderlin ja Wagner olivat antiikin ihailijoita, realismi ja romantiikka sulautuivat taas yhteen mm. Balzacin tuotannossa. Romantiikka saattoi ilmetä eskapismina tai eksotiikkana samalla, kun pako yhteiskunnallisesta todellisuudesta (luontoon, kaukaisiin maihin, subjektiivisiin näkyihin ja haaveisiin) synnytti tietoisuuden yhteiskunnallisista epäkohdista ja muutoksen mahdollisuudesta (Rousseau ja Ranskan vallankumous) tai paluu historiaan kylvi kansallisen herätyksen, kansallisromantiikan, siemenet. Romantiikka kelpasi siis yhtä hyvin kumouksellisten kuin konservatiivisten tavoitteiden edistämiseen.

Sama ambivalenssi on säilynyt romantiikan ominaisuutena alueella, jolla se on sitkeimmin jatkanut olemassaoloaan: populaarikulttuurissa, naisten kioskikirjallisuudessa ja miesten seikkailutarinoissa, elokuvien romansseissa ja melodraamoissa. Viime vuosien populaarikulttuurin tutkimus on nostanut nämä lajit uudelleen esiin ja lähestynyt niitä uudesta näkökulmasta: ei pelkkänä eskapismina ja roska-viihteenä, vaan merkittävänä väylänä hyvin todellisille tarpeille ja kokemuksille, identiteetin rakentamiselle ja subjektiivisuuden asemoinnille.

Esimerkiksi Anu Koivunen on nähnyt suomalaisen elokuvan sodanaikaisissa romansseissa naisen kulttuurisen "oman huoneen" historiallisesti muovautuneen "naisdiskurssien virtapiiriin", jossa elokuvien lisäksi myös kirjallisuus, lehdistö, kasvatusoppaat ja neuvontapalvelut olivat aktiivisia tekijöitä. Romanssissa - josta koko romantiikka-käsite juontuu - on tilaa monille subjektiivisille ja naisdiskurssille, se havainnollistaa, "miten naisellisuus konstruoidaan diskursiivisesti". Lemisen *Valkoiset ruusut* on Koivuselle kehitys- ja kasvutarina, jossa "romanssin ideologia ja haaveilu romanttisesta rakkaudesta liitetään tiiviisti tyttöyteen ja naiseksi kasvamisen prosessiin". Järkiavioliiton ja irrallisten suhteiden rinnalla naispäähenkilön takertuminen romanttiseen unelmaan on myös valinta ja selviytymisstrategia, "aktiivinen tapa torjua ja käsitellä arjen paineita".⁴

Romantiikan käsite voidaan rinnastaa fantasian käsitteeseen, joka yhtä lailla pystyy ylittämään lajien rajat ja joka Tzvetan Todorovin tapaan voidaan määrittellä tekstin operaatioina ja lukutapoina. Todorovin mukaan fantasia integroi lukijan henkilö- hahmojen maailmaan, joka "määrittäytyy lukijan omasta ambivalentista tavasta suhtautua kerrottuihin tapahtumiin".⁵ Romantiikan liittyy fantasiaan myös se, että kumpaakaan ei enää voida sivuuttaa pelkkänä

eskapismina, toiveajatteluna tai toiveen toteutumisenä. Olennaista ei ole niiden fiktiivinen tai illusorinen luonne, arki ajattelun normalisoima vastakohta fantasian (romantiikan) ja todellisuuden välillä, vaan niiden tapa osallistua identiteetin ja subjektiivisuuden rakentamiseen ja häilyviin asentoihin, sekä tapa järjestää ja esittää myös seksuaalisuutta. Fantasian tapaan romantiikka käynnistää perustavanlaatuisen psyykkisen prosessin, jossa halun, puutteen ja tukahduttamisen voimat vaikuttavan monimutkaisena koneistona. Analogian tarjoaa psykoanalyttinen käytäntö, jossa ei ole olennaista se, onko jokin kokemus fantasiaa vai todellisuutta, vaan se että fantasia rakentuu psyykkisestä todellisuudesta käsin.

Melodramaattinen romantikko

Frank Borzagen ohjaama Hemingway-elokuva *Jäähvyäiset aseille* (1932) voidaan nähdä romantiikan eräänä historiallisena etappina: se on eräänlainen romantiikan, melodraaman ja realismin risteysasema, samalla kun se edustaa siirtymävaihetta Hollywoodin historiassa, äänielokuvan murroksen ja Haysin koodin vakiintumisen välistä *interregnum*-in tilaa.

Borzage, joka teki elokuvia 1910-luvulta 1950-luvulle saakka, oli arvostettu ammattilainen, ohjaaja-Oscarin voittaja historian ensimmäisessä seremoniassa elokuvastaan *Seitsemännessä taivaassa* (1927). Borzage on kernaasti - eikä aivan ilman syytä - nähty "persoonallisena tekijänä", Andrew Sarrisin kuuluisan luonnehdinnan mukaan hän oli "harvinaisuuksien harvinaisuus, kompromisseihin suostumaton romantikko"⁶. Genre-näkökulmasta Borzagen laji oli melodraama, johon hän toi "katolisromanttisen sensibiliateettinsä"⁷, erikoislaatuista hengellisyttä, transkendenttaalisuutta, metafysiikkaa ja mystiikkaa.

Jos melodraama halutaan erottaa romantiikasta, niin yhtenä tärkeänä kriteerinä voisi olla se, että melodraama nosta etualalle moraalisen ja romantiikka emotionaalisen universumin. Borzagen tuotannolla on yhteytensä kumpaankin traditioon: se sisältää kaksinaapaisia ja hierarkkisia moraalisia asetelmia, mutta tällaiset vastakohtat eivät ole soveltamattomia ja ylittämättömiä. Romanttinen näkemys kohtaa melodraaman niissä jännitteissä ja ristiriidoissa, joita se pakostakin synnyttää törmätessään erilaisiin moraalisiin perusteisiin ja todellisuusperiaatteisiin ja ylittäessään ne - oikeastaan ratkaisematta tai edes käsittelemättä niitä. Sydän tietää paremmin kuin järki: tämä voisi olla Borzagen

romanttisen melodraaman motto.

Mykkäelokuvissaan Borzage jatkoi Griffithin viktorianisen melodraaman intiimiä linjaa, ja vaikka hän 1930-luvulla sovitti elokuviksi sellaisia moderneja kirjailijoita kuin Hemingwaytä (*Jäähyväiset aseille*), Falladaa (*Mikä nyt eteen, Pinneberg?*, 1934) tai Remarqueta (*Kolme toverusta*, 1938), hän valoi näihinkin aiheisiin uskonsa, että melodraama oli vakaumuksellinen tapa nähdä maailma ja että melodraaman konventioissa oli erityinen visionsa ja oma totuutensa. "Uskon, että melodraama on valtavan parjattu viihteen muoto", Borzage kertoi haastattelijalle jo 1920-luvulla ja jatkoi, miten kriitikot eivät näytä huomaavan, "että elämä on paljolti melodraamasta tehty".⁸ Borzage pitäytyi melodraamaan silloinkin, kun Hollywoodin konventiot edellyttivät realistista tai poleemista lähestymistapaa, kuten Hitlerin nousun varjostamissa saksalaiskuvauksissa. Sarrisin mukaan juuri nämä elokuvat (*Pinneberg*, *Kolme toverusta*) olivat paljon aikaansa edellä, "elleivät nimenomaan poliittisesti, niin emotionaalisesti":

Borzagen vastalause Hitlerille oli erikoislaatuinen. Hitlerissä ja kaikissa tyraneissa oli moittittavinta se, että he hävittivät yksilöiden ja erityisesti niiden siunattujen olioiden, armon valaisemien rakastavien, emotionaalisen yksityisyyden".⁹

Joka tapauksessa Hemingwayn sotaromaani *Jäähyväiset aseille* näyttää päältä katsoen soveltuvan huonosti Borzagen käsittelyyn, melodraaman metafysiikan ja transskendentalismin tai katolisen romantiikan välikappaleeksi. Yhtä selvästi Borzagen *Jäähyväiset aseille* kuitenkin kytkettyä tematiikkaan ja toteutuksen tasolla enemmän hänen mykkäelokuviinsa *Seitsemännessa taivaassa* ja *Kadun enkeli* (1928) kuin Hemingwayn maailmaan.

Jälleen kerran pääosissa ovat rakastavaiset, jotka korkeampi voima (sota) ensin tuo yhteen ja sitten erottaa. Jälleen kerran päähenkilöt rakentavat keskinäisistä tunteistaan hengellisen liiton, idyllin, pilvilinnan, "taivaan", joka uhmaa ulkomaailman sekasortoa, ihmisten paatuneisuutta ja tapausten kohtalonomaisia enteitä. Ja jälleen kerran he lopussa löytävät toisensa ja sovituksen, nyt se vain toteutuu kuoleman ja rauhanteon ambivalentissa syleilyssä.

Borzagen lähestymistapa erosi ratkaisevasti Hemingwayn uusiasiallisesta, lakonisesta ja funktionaalista tyylistä, joka vaimensi ja latasi tunteet rivien väliin ja oli jokseenkin vapaa romanttisista ja mystisistä piirteistä. Hemingway loi aineellisten tosi asioiden maailman, jossa hengen liikkeet väräilevät korkeintaan toiminnan ja sanojen pinnan alla.



Borzagella aine tekee tilaa hengelle ja fyysinen metafysiselle. Hemingwayn kuvaus miljööstä ja sotanäyttämöstä noudattaa kaikessa yksityiskohtien runsaudessaan ja konkreettisuudessaan askeettista, kirkasta ja kovaa valaistusta. Borzage pukee kuvansa valohämyyn, pehmeisiin kontrasteihin ja koristaa ne taidokkailla kameranliikkeillä. Hän suodattaa valon ja jäsentää kuvan materiaalit alkuaineiden järjestykseen, joka on sekä konkreettinen että metaforinen: sodan tuli, sateen ja kyynelten vesi, maan vastus ja vetovoima, hengen lento asettuvat useammin kuin kerran Borzagen (meta)fyysisiksi motiiveiksi. Kuvaava on elokuvan kakkosyksikön ohjaajana toimineen Jean Negulescon lausunto:

Borzage oli outo mies. Hänellä saattoi olla 300 avustajan kohtaus, ja ainoa häntä kiinnostava asia oli tapa, jolla vesi tippuu puunlehdeltä ja tapa jolla Gary Cooper kävelee tippuvien vesipisaroiden ali Caporetton suuren perääntymisen aikana.¹⁰



Symbolinen ja todellinen

Tämä anekdootti tukee Jean-Loup Rourget'n huomiota, että Borzagen maailmassa symboli ja todellisuus saavat uuden suhteen, joka on lähellä ykseyttä. "Se mikä Borzagen melodraamoissa näyttää olevan symbolista, on luultavasti todellista", Bourget kirjoittaa viitaten *Seitsemännen taivaan* merkityksiin,

[J]a se mikä näyttää todelliselta on luultavasti symbolista. 'Taivas' on tyylitelty kuva, mutta myös enemmän, samalla kun pariisilainen ullakkokamari, jota ilmaus näyttää merkitsevän, on lisäksi 'todellisen' lavastuksen heijastuma mielikuvitukseen. Kaavamaisesti sanoen symboli on totta, kun taas realismi on 'vain' symbolista.¹¹

Elokuvassa *Jäähyyväiset aseille* sellaiset käsitteet kuin "kuume" "tuli", "sade" tai "avioliitto" ovat vastaavia kohtaupaikkoja symboliselle ja todelliselle. Miespäähenkilö Frederic sanoo sairaalassa, ettei hänen kuumeensa ole "sitä mitä te luulette": tämä "kuume" on intohimoa ja ylimaallista rak-

kautta, jonka käyrä nousee sodan universaalisen kuumeikäyrän yläpuolelle ja jonka voima työntää tieltään sotilaan velvollisuuden. Fredericistä tulee karkuri, joka vaeltaa läpi sodan kauhujen etsimään rakastettuaan, Catherinea. Hänen on kuljettava läpi tulen ja veden, pommitusten kuoleman ja haavoituneiden hädän. Kaikkine fyysisine koettelemuksineen matka näyttyy kuitenkin ennen muuta symbolisena: koko maailmasta vain Catherine on Fredericille olemassa tavalla, jota hänen kannaltaan voi pitää todellisena. Sodan tulet eivät näytä pystyvän häneen, samalla kun vesi, loppupuolen hallitseva elementti, näyttää taipuvan hänen puolelleen.

Sade, joka rakastavaisten eron hetkellä oli surun ja kaipuun yksiselitteinen merkki ja Catherinein jopa kuoleman airut - "pelkään sadetta, koska näen toisinaan itseni kuolleena sateessa, toisinaan sinut" - muuttuu suuren perääntymisen aikana ikään kuin liittolaiseksi sodan tulta vastaan. Vesi on kahteen otteeseen Fredericin pakotie, reitti Catherinein luo: hän karkaa vartijoiltaan hyppäämällä jokeen lopussa ja matkustaa moottoriveneellä yli järven ja rajan Sveitsiin. Veden pelastavan funktion valossa Borzagen mielenkiinto tippuvia vesipisaroihin kohtaan käy ymmärrettäväksi, samalla kun se toimii esimerkkinä "symbolisen" ja "todellisen" ykseydestä.

Vastaavalla tavalla Borzage siirtää rakastavaisten liiton "todellisuuden", toisin sanoen virallisten maallisten muodollisuuksien, yläpuolelle. Se ei tarvitse seremoniaa eikä papin siunausta ollakseen todellinen Borzagen maailmassa, mutta erääseen kohtaukseen tuotannon koneisto on kuitenkin järjestänyt varmuuden vuoksi papin. Frederic ja Catherine puhuvat sairaalassa viattomasti lapsista ja avioliitosta, jolloin pappi hätkähtää tajutessaan, että ilmeisen pitkälle rakkauden teoissa ehtinyt pari ei ole naimisissa. Itsekseen ja puoliääneen pappi ryhtyy lukemaan kirkollista vihkikaavaa, joka tarinan sisällä ja uskonnollisten painostusryhmien edessä lievittää "synnin". Frederic ja Catherine ottavat siunauksen vastaan suvaitsevaisesti, samalla kertaa itsestäänselvänä ja ylimääräisenä sinettinä liitolle, jonka he kokevat kaikkia ulkoisia muotoja todellisemmaksi.

Kaksi loppua

Elokuvan loppukohtausta toistaa Borzagen mykkäelokuvien temaattisen kehittelyn kohti yltyöromanttista ja metafysisistä hengellistä hurmiota. Vaikuttava visio välittää peittelemättömän transkendentiaalisen kokemuksen. Frederic ehtii Sveitsiin vasta keskenmenon kokeneen Catherinein kuolinuoteen ääreen.

“Älä anna minun kuolla”, nainen rukoilee. “Olet liian urhea kuolemaan, emme eroa elämässä emmekä kuolemassa”, mies vakuuttaa. Catherinen kuoleman hetkellä ulkona juhliitaan aselepoa: kellot soivat, pillit viheltävät, kyyhkysset lehahtavat lentoon ikkunan ulkopuolella. Frederic nostaa Catherinen elottoman ruumiin käsivarsilleen, kääntyy kohti ikkunaa ääntäen tukahtuneesti: “Rauha!”

Elokuvaan tehtiin myös toinen, moniselitteisempi ja “onnellisempi” loppu, joka jättää auki kysymyksen Catherinen biologisesta kuolemasta: Frederic ja Catherine saavuttavat ylevän, tuonpuoleisen sopuinnun ja samassa hengessä he vastaanottavat uutisen rauhasta. Toisessa versiossakaan kuolema ei merkitse elämän loppua, vaan rakastavaishenkisen ykseyden korkeampaa tasoa ja todellisuutta. Rakkaus on kuolemaa vahvempi yhdistäessään rakastavaiset tuonpuoleisen hengen maailmaan, valaessaan heidän suhteestaan ikuisen ja erottamattoman. Rauhahan juhlinta ei ole mikään (tai ainoastaan) kohtalonironinen kontrasti Fredericin menetykselle tai kuoleman symboli, vaan se voidaan ottaa kirjaimellisesti totena, hengen voiton ja “elämää suuremman” rakkauden rauhana.

Molemmissa loppuissa eros ja thanatos, elämävietti ja kuolemanvietti kohtaavat ambivalentilla tavalla. Borzagen mystis-transskendentiaalisen näkemyksen kannalta molemmat versiot täyttävät tehtävänsä, mutta sovinnaisesti onnellisen lopun etsintä oireilee Hollywoodin tuolloisesta kuohunnasta, taistelusta Haysin koodin tiukentamisen puolesta. Vaihtoehtoiset loppuratkaisut kuten myös papin epävirallinen siunaus vihkimättömälle parille kielivat paineista kohti estettistä ja moraalista konventiota: parin vuoden sisällä tämä tuotantokoodi, Hollywoodin sisäinen itsesensuurijärjestelmä pakotettiin voimaan täydellä tehollaan ja rikkomusten moraalisen kompensatiosta (josta happy end oli yksi muoto) tuli velvoittava sääntö.

Tuotteena happy end

Onnellisen lopun ideologia ja estetiikka juontuu kuitenkin jo Haysin koodia etäisempään historiaan. Happy end ei ole elokuvan myötäsyntyinen konventio tai yleismaailmallinen piirre. Esimerkiksi mykän kauden pohjoismaisissa tai saksalaisissa melodraamoissa loppu saattoi olla yhtä hyvin onneton kuin onnellinen, venäläisissä melodraamoissa onneton loppu oli vallitseva sääntö. Amerikkalaisessa elokuvassakin happy end oli ideologisesti-taloudellisen prosessin tulos. Varhaisen elokuvan histo-

rioitsijat ovat paikallistaneet pyrkimyksen happy endiin kaikilta elokuvilta vaadittavana ehtona vuosiin 1908-1909, jolloin teollisuuden suunta oli eroon synkistä melodraamoista ja vulgaareista komedioista ja jolloin ryhdyttiin tavoittelemaan uutta keski-luokkaista yleisöä pakollisen optimismin kautta.¹²

Ajan amerikkalaisissa ammattilehdissä tavoite kirjattiin tavanomaisen avoimesti ja suorasukaisesti. “Vastustamme sitä, että meidät tehdään surullisiksi elokuvateattereissa”, kirjoitettiin *Moving Picture Worldissa*, ja *Nickelodeon-lehti* säesti:

Me elämme onnellista, kaunista, viriilia aikakautta, me emme halua huokauksia tai kyyneleitä. Etsimme kaikki onnea -joko rahan, aseman tai mielikuvituksen kautta. Meidän etuoikeutemme on paheksua kaikkia yrityksiä iskostaa meihin onnettomia ajatuksia.¹³

Optimismin ideologian säröilläkin happy end säilytti asemansa kerronnallisena konventiona, yhteiseen sanattomaan sopimukseen perustuvana keinona päättää kertomus: onnellisista ihmisistä ei ole paljon kerrottavaa. Kuuluisassa tutkimuksessaan Vladimir Propp löysi kaavan jo venäläisistä kansansaduista: kertomuksen käynnistymisen ensimmäinen ehto on vakaan tilan, “onnellisuuden” järkkyminen, jotta se lopuksi voidaan palauttaa ennalleen erinäisten pakollisten vaiheiden jälkeen.

Melodraaman perinteessä onnellinen loppu säilyi olennaisena tapana jäsentää moraalista universumia, tehdä se luettavaksi alun ja lopun, onnen ja onnettomuuden, hyvän ja pahan binaarisin oppositioin. Kuitenkin jo monissa mykän kauden melodraamoissa (*Seitsemännessä taivaassa* Murnaun *Aurinnonnousu*, 1927) onnelliset loput kaikessa ihmeenomaisuudessaan ja tuonpuoleisuudessaan puhuvat itseään vastaan, vähintäänkin kalvavat ilmisällön voimaa ja herättävät vaikutelman kaksijakoisuudesta, kaksoismerkityksestä. Tuotantokoodin kiristymisen myötä onnellisen lopun pakollinen luonne korostui ja ristiriita ilmisällön ja piilosisällön välillä saattoi kehittyä psykoanalyttistä luentaa vaativalle tasolle. Esimerkiksi *Intermezzo* (1939), David O. Selznickin tuottama amerikkalainen versio Ingrid Bergmanin ruotsalaisesta läpimurtoelokuvasta, noudattaa näennäisesti tuotantokoodin vaatimuksia ja päättyy porvarillisen perheidyllin voittoon luvattomasta suhteesta. Elokuvan kokonaisvaikutus on kuitenkin tulkittavissa päinvastaiseksi, sillä kuvakerronta kääntää käsikirjoituksen enemmän tai vähemmän ilmeiset tarkoitukset usein vastakohdiksi. Ranskalaiset ovat jopa saattaneet pitää *Intermezzoa* “hyvin vaikuttavana manifestina hullun

rakkauden puolesta”.¹⁴ Alun ja lopun perheydyllyt ovat koettavissa lattean sovinnaisuuden riemuvoitoksi, Kun taas rakastavaisten pako ja yhteiset hetket näyttävät herkässä ja hehkuvan runollisessa valossa.

1950-luvun melodraamoissa onnellinen loppu alkoi näyttää yhä enemmän ironian kyllästänyt konventiolta. Douglas Sirk tai Vincente Minnelli eivät vähätelleet melodraamaa tai tehneet sen parodiaa, mutta juuri heidän vakava ja lajin pohjavirrat tavoittava lähestymistapansa teki ristiriidat niin näkyviksi ja raastaviksi, etteivät ne olleet ratkaistavissa muuten kuin näennäisesti, sopimuksenomaisen kompromissin ja konvention kautta. Sirk on verrannut omaa tapansa käyttää ironista onnellista loppua kreikkalaisen tragedian deus ex machinaan:

Sekä *Tuuleen kirjoitettu* että *Paholaisen enkelit* sisältävät todella pahan, täysin toivottoman epäonnistumisen, josta ei ole minkäänlaista ulospääsyä. Aivan kuten Euripideen kaikissa näytelmissä: on vain yksi ainoa tie ulos, ‘onnellisen lopun’ ironia. Sitä sopii verrata amerikkalaiseen melodraamaan. Muinaisen Ateenan yleisö tuntuu olleen yhtä huoletona väkeä kuin nykyamerikkalaiset katsojat, jotka eivät halua tietää, että he saattavat epäonnistua. Aina löytyy ulospääsytie. Niinpä heille on liimattava onnellinen loppu päälle. Se on myös muissa kreikkalaisissa tragedioissa, mutta yhdistettynä uskontoon. Euripideen näytelmissä näkyy hänen viekas hymynsä ja ironinen pilkkeensa.¹⁵

Kreikkalaisen tragedian *deus ex machina* ja vaikka kuinka päälleliimattu ja ironinen onnellinen loppu ovat kenties palautettavissa ajatukseen kulttuurin alitajunnasta: tässä psykoanalyttisessä tulkinnassa happy end merkitsee kuoleman kieltämistä, freudilaisittain Erokseen voittoa Thanatoksesta, arkisesti kuolemanpelon lievitystä elämän hyväksi. Veijo Hietala on kirjoittanut, että Hollywood-elokuvassa *The End* merkitsee joko avioliiton ennettä tai kuolemaa ja että eri lajityypeissa hallitsevat joko Erokseen tai Thanatoksen voimat, elämännonnen tai kuoleman mytologisoinnit. *Jäähyväiset aseille* ylittää lajirajat ja yhdistää vaihtoehdot Erokseen ja Thanatoksen mystisen voitolliseksi liitoksi, jossa rakkaus ei tunne kuoleman rajaa. Romanssin kautta elämän ja kuoleman ikuinen ja samalla arkinen ongelma tehdään näkyväksi, romanttinen näkemys kohtaa kohtaa “ahdistavan kulttuurimme” perusjännitteen, jossa Freudin sanoin “toinen ‘valloista taivaan’, kuolematon Eros, ponnistaa voimansa pitääkseen puolensa yhtä ikuista vastustajaansa vastaan”. “Mutta kuka pystyy näkemään tuon voimainpönnistuksen tulokset?”, kuuluu Freudin tut-

kielman avoimeksi jäävä kysymys.¹⁶

Käsitelty elokuva:

Farewell to Arms (USA 1932). Tuotanto: Paramount. Ohjaus: Frank Borzage. Pääosissa: Helen Hayes, Gary Cooper, Adolphe Menjou, Mary Philips, Jack LaRue, Blanche Frederici.

Viitteet:

1. Lilian R. Furst: *Romanticism*. 2nd Edition. London: Methuen & Co Ltd. 1976, 62.
2. *Ibid.*, 7.
3. *Ibid.*, 64.
4. Anu Koivunen: “*Rouvien ja neitojen ikävä*” - moderni nainen, *konsumerismi ja suomalainen elokuva 1920-1940 -lukuilla*. Elokuva- ja televisiotieteen Pro gradu -tutkielma. Turun Yliopisto 1992, 105, 131.
5. Tzvetan Todorov: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. (Trans. Richard Howard). Ithaca: Cornell University Press, 1973, 31.
6. Andrew Sarris: “Frank Borzage” (suom. Peter von Bagh). *Projektio* 1/1964, 9.
7. Molly Haskell: *From Reverence to Rape*. Baltimore: Penguin Books, 1974, 51.
8. Peter Milne: “Some Words from Frank Borzage” teoksessa *Motion Picture Directing: The Facts and Theories of the Newest Art*. New York: Falk 1922, 116-119.
9. Sarris *Ibid.*, 9.
10. Charles Higham & Joel Greenberg: *The Celluloid Muse: Hollywood Directors Speak*. New York: The New American Library 1972, 211.
11. Jean-Loup Bourget: “Au ciel j’irai la voir un jour (à propos de ‘Seventh Heaven’ de Frank Borzage)”. *Positif* 183-184, Juillet-Aout 1976, 9.
12. Tom Gunning: “Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith’s Biograph Films”. Teoksessa Thomas Elsaesser (ed.): *Early Cinema*. London: British Film Institute 1990, 339.
13. *Cit. Ibid.*, 339.
14. Jean-Loup Bourget: *Le mélodrame hollywoodien*. Paris: Stock 1985, 50.
15. Jon Halliday: *Sirk on Sirk*. London: Secker & Warburg/British Film Institute 1971, 119.
15. Veijo Hietala: “The End”. *Filmihullu* 3/1990, 30-35.
16. Sigmund Freud: *Ahdistava Kulttuurimme*. Suom. Erkki Puranen. Tapiola: Weilin & Göös 1972, 75.

Sirpa Tani

SUOMALAISEN MAASEUDUN JA KAUPUNGIN KUVAT

Elokuvien maantieteellistä tulkintaa



Paikan sijainti voidaan tulkita yksiselitteisesti tietyksi pisteeksi: Esimerkiksi 60°10'8"N, 24°56'28"E on osa Helsinkiä kaikille, jotka osaavat lukea karttakoordinaatteja. Paikka löytyy kartalta Helsingin keskustasta, Forumin kauppakeskuksen kohdalta. Tuo eksaktisti määritelty piste sisältää kuitenkin moninaisia merkityksiä. Mitä se merkitsee helsinkiläiselle, joka on nähnyt paikan ennen nykyisen ostoskeskuksen rakentamista? Mitä ulkomaalainen turisti, joka ensimmäisen Suomen vierailunsa aikana sattumalta saapuu Forumiin, kokee tuossa pisteessä? Millaisia ajatuksia paikka herättää kauppakeskuksessa elantonsa ansaitsevalle yrittäjälle? Mitä se merkitsee Kimmo Kaivannolle, jonka taideteos sijaitsee pisteen ympärillä?

Tila ja paikka ovat maantieteen keskeisimpiä käsitteitä, joita on määritelty mitä moninaisimmilla tavoilla. Humanistisesti orientoituneessa maantieteessä paikka määrittäyty edellä kuvatus esimerkin tavoin yksilön kokemusten kautta. Vasta ihminen elämismaailmansa kautta luo abstraktista *tilasta* (space) subjektiivisen, merkityksillä ladatun *paikan* (place).¹ Paikkaa ei voida humanistisessa maantieteessä analysoida pelkästään fyysisten, havaittavissa olevien ominaisuuksien perusteella. Tutkijan mielenkiinto keskittyy paikasta luotujen (mieli)kuvien tulkintaan: faktinen sijainnillisuus jää taustalle

pyrittäessä ymmärtämään ihmisen ja paikan välisten suhteiden syntyä ja olemusta.

Paikan kokemista tutkittaessa suhde todellisuuteen tulee mielenkiintoiseksi. Perinteisesti maantieteessä on keskitytty tutkimaan fyysisessä todellisuudessa ilmeneviä seikkoja ja niiden suhdetta tilaan, alueisiin ja paikkoihin. Jos halutaan ymmärtää ihminen/paikka-suhteen rakentumista, fyysinen todellisuus ei yksin riitä. Seuraavassa on muutamien esimerkkien avulla selvitetty monien todellisuuksien mahdollisuuksia maantieteellisen tutkimuksen teossa.

Maantiede ja monet todellisuudet

Kartat kuvaavat fyysisessä todellisuudessa olemassaolevia kohteita, mutta samalla ne luovat todellisuuden tulkintoja. Maisemat muuttuvat kartalla merkkien ja symbolien kieleksi, jonka ymmärtäminen vaatii kartan "kieliopin" hallintaa. Valmiita karttoja pidetään helposti todellisuuden kuvina ja samalla unohdetaan niiden sisältävän tekijöidensä ja aikansa yhteiskunnan tekemää tulkintaa esityskohteesta. Kuvanomaisuus tulee selvimmän esille vanhoissa kartoissa, jotka eivät sisältönsä perusteella vastaa tutkijan käsitystä todellisuudesta. Kartta saa tällöin uuden merkityksen aikansa tulkina - visu-

aaliset ja esteettiset ominaisuudet samoin kuin menneiden aikojen uskomukset huomioidaan kartan tiedollisen aineksen rinnalla. Mielikuvakartat liittyvät myös fyysiseen todellisuuteen, mutta tutkija huomaa heti kartan subjektiivisuuden. Havaittavissa oleva ja koettu todellisuus kohtaavat mielikuvakartassa. Maantieteilijä voi olla kiinnostunut sekä kartassa ilmenevästä kognitiivisesta sisällöstä että kartan tekijän paikkaan liittämistä henkilökohtaisista ilmauksista.

Elokuvat paikkojen kuvaajana luovat mielenkiintoisia ulottuvuuksia todellisuuden ja siitä luotujen kuvien tarkasteluun. Paikka (esim. kaupunki) voidaan elokuvassa kuvata joko lavastettuna tai suoraan fyysisessä ympäristössä, mutta silti elokuva ei koskaan voi esittää paikasta muuta kuin yhden visuaalisen tulkinnan kerrallaan. Elokuvan paikka voi luonteeltaan olla analoginen faktisen paikan kanssa, mutta se ei koskaan ole täysin sama kuin paikka itsessään.² Tekniikka suo mahdollisuuksia visuaalisiin painotuksiin ja samalla asettaa rajoituksia katsojan näkemälle paikan kuvalle. Elokuva on liikkuvien kuvien ja äänten muodostama esitys, joka jättää muut aistimukset katsojan kokemisen, ei suoran havaitsemisen varaan. Tilanne on sama tarkastellaanpa sitten fiktiivisiä tai dokumenttielokuvia: dokumentitkin ovat todellisuudesta muodostettuja kuvia, todellisuuden tulkintoja. Kameran linssin läpi kuvautuu vain osa todellisuudesta.

Fiktiivisten elokuvien paikat ovat sisällöltään vielä moniulotteisempia. Samoin kuin dokumentissa luotu paikka, myös fiktion paikka on aina tekijöidensä tulkintaa. Suhde fyysiseen todellisuuteen voi vaihdella fiktiivisten elementtien määrän ja laadun sekä ajallisen ulottuvuuden suhteen. Kuvattu paikka voi olla todellisuudessa olemassa, jolloin elokuvan luoma kuva siitä vastaa dokumentin paikkakuvaa. Elokuva voi toisaalta siirtää tapahtumat ajallisesti paikan historiaan tai tulevaisuuteen mm. lavastuksen avulla. Se voi kuvata paikkaa tapahtumien kulissina, jolloin paikka itsessään ei sisällä syviä merkityksiä. Elokuvan paikka voi olla myös irti kuvauspaikan todellisuudesta: esimerkiksi Helsinkiä on käytetty useissa elokuvissa Pietarina tai Leningradina.

Ihmisen ja paikan välisten suhteiden muodostuminen voi myös tapahtua irrallaan ajasta ja paikasta. Spatiaalinen transsendoituminen viittaa tällaiseen mielikuvituksen välityksellä tapahtuvaan menneiden, tulevien tai fiktiivisten paikkaelämysten syntymiseen.³ Myös joukkotiedotus luo spatiaalista transsendoitumista. Elokuvien, kirjallisuuden, lehdistön ja television kautta ihmisille välitetään kuvia kaupungeista, jotka sijaitsevat toisella puolella maa-

palloa, ja joissa he eivät ehkä koskaan tule henkilökohtaisesti käymään. Silti heidän mielessään syntyy monipuolisia ja selkeitä mielikuvia vieraista paikoista ja kaupungeista. Ennen ensimmäistä vierailua ihminen on rakentanut aikaisempien käsitystensä perusteella paikan mielikuvituksessaan. Tähän mielikuvaan hän joutuu vertailemaan uusia, todellisia paikan kokemuksia.⁴

Fantasia voi sellaisenaan toimia paikan luojana. Fiktioissa saatetaan luoda kuvaa paikoista, joita ei todellisuudessa ole olemassa, mutta luotu kuva muistuttaa erehdyttävästi fyysisiä paikkoja. Ehkä kuvaavimpana esimerkkinä tästä voidaan tarkastella kaupunkia nimeltä Twin Peaks. David Lynchin ja Mark Frostin luoma TV-sarja kuvasi pikkukaupungin elämää ja rauhallisen arkipäivän idyllin taakse kätkeytyneitä henkilösuhteiden ja tapahtumien pimeitä puolia. Maantieteen kannalta mielenkiintoista on Twin Peaksin suhde fyysiseen todellisuuteen. Kaupunki kuvataan sijaitseväksi Yhdysvalloissa Washingtonin osavaltiossa lähellä Kanadan rajaa. Televisiosarjan alkukuvissa näytetään mm. kaupungin tervetuliaiskyltti, jossa ilmoitetaan Twin Peaksin asukasluku. Halutessaan tarkempia tietoja katsoja voi hankkia kaupungin matkaoppaan, jonka avulla hän voi perehtyä kaupungin ja sen ympäristön geologiaan, kasvillisuuteen, eläimistöön, ilmastoon, historiaan tai vaikkapa kaupungin nykyiseen talouselämään.⁵ Vuotuiset perinnetapahtumat ja tärkeimmät nähtävyydet esitellään myös seikkaperäisesti. Kuvitteellisesta paikasta luodaan kirjassa täysin toden tuntuinen - ainoastaan pienestä alaviitteestä selviää teoksessa kuvatun paikan fiktiivisyys.

Twin Peaks on kiinnostava esimerkki fiktiivisestä paikasta, joka saa aikaan voimakkaita ja moniulotteisia mielikuvia. Poikkeako näiden käsitysten syntyminen millään tavalla siitä prosessista, joka saa aikaan esimerkiksi New Yorkiin liittyviä mielikuvia ihmiselle, joka ei ole siellä koskaan käynyt? Ainoa erottava tekijä lienee Twin Peaksin fiktiivisyys verrattuna New Yorkin olemassaoloon fyysisessä todellisuudessa. Ulkopuoliselle paikkoihin liittyvät merkitykset muodostuvat kuitenkin samalla tavalla.

Ihminen voi siis kokea paikkoja, joita ei todellisuudessa ole olemassa tai joissa hän ei ole koskaan käynyt. Aikaisemmat kokemukset, kokijan suhde paikan sijaintiin, merkityksiin, kulttuuritaustaan tai omaan mielialaansa vaikuttavat siihen, millaisia mielikuvia spatiaalisessa transsendoitumisessa tiettyyn paikkaan liitetään. Ennen ensimmäistä New Yorkin matkaa useimmilla suomalaisilla on runsaasti tietoja ja stereotyyppioita kaupungista, sen ulko-

näöstä, ihmisistä ja elämänrytmistä. Välittömät aistihavainnot saattavat muuttaa matkailijan mielikuvia paikkaan saapumisen jälkeen, mutta ehkä ennakkokäsitykset voivat myös estää paikan välittömän kokemisen. New York ei voi olla tällaiselle ihmiselle *Terra incognita*, vaikei hän sinne koskaan matkustaisi.

Todellisuuden ja fiktion suhdetta monipuolistaa osaltaan Edward Relphin määrittelemä *disneyfikation käsite*.⁶ Se viittaa absurdeihin, synteettisiin paikkoihin, jotka on luotu yhdistämällä surrealistisesti historiaa, myyttejä, todellisuutta ja fantasiaa useimmiten täysin irrallaan paikan omasta fyysisestä todellisuudesta. Disneyworld käsittää sekä fiktiosta fyysiseen todellisuuteen luotuja paikkoja (esim. Ankkalinnan maailma) että eri puolille maailmaa liittyvien kulttuurimaisemien toisintoja (esim. meksikolainen kylätori iltavalaistuksessa taustalla loimottavine tulivuorineen).⁷

Virtuaalinen todellisuus luo maantieteelliselle ihmisen/paikka -suhteen tutkimiselle uusia haasteita. Fyysinen todellisuus ja siitä luodut kuvat sekä synteettiset paikat tuovat omalta osaltaan uusia ulottuvuuksia paikan kokemiseen, mutta virtuaalissa tilassa ja -todellisuudessa ollaan täysin irti fyysisestä ympäristöstä. Todelliset aistit peitetään sensoreilla, jolloin syntyy vaikutelma tietokonekuvan sisällä liikkumisesta. Fyysisen maailman lait eivät päde virtuaalisessa todellisuudessa: ihminen voi esimerkiksi vaivatta kulkea seinien läpi ja nousta lentoon. Virtuaalimatkailija voi valita itselleen mieleisen hahmon ja miljöön: fyysinen aika ja tila katoavat - kaikki on mahdollista, mutta mikään ei ole todellista.⁸ Virtuaalitodellisuuden digitaalisessa tilassa, jossa kehys on poistettu ja koko havainnon kenttä on kuva, ihminen "lakkaa ajattelemasta kuvia ja alkaa ajatella maailmoja" - syntyy todellisuuden tapaan aistittavia keinotekoisia tiloja ja paikkoja.⁹

Edellä esitettyjen todellisuuden monien kuvien kautta maantieteilijä voi tutkia ihmisen ja paikan suhteita entistä monipuolisemmin. Fyysisen todellisuuden mieltämiseen liittyvät tutkimusasetelmat ovat sinänsä mielenkiintoisia, mutta jotain maantieteen kannalta oleellista voidaan myös löytää uudenlaisten näkökulmien ja monipuolisten aineistojen avulla. Kulttuurimaantieteen piirissä on viime vuosina voimakkaasti noussut esiin keskustelu tieteenalan orientoitumisesta suhteessa sitä määrittävään kulttuurin käsitteeseen. Nykyisten monitaisten kulttuuri-ilmioiden tutkiminen ei enää onnistu pelkästään perinteisten maantieteen lähestymistapojen avulla, vaan tutkittavien ilmiöiden ymmärtäminen vaatii välttämättä laajempaa näkökul-

maa. On ryhdytty entistä selvemmin korostamaan poikkitieteellisyyden merkitystä, perusteltua metodologista otetta, uusia (usein kvalitatiivisia) menetelmiä sekä monipuolisia aineistoja. Jos maantieteilijän tutkimuskohteena ovat ihmisen ja paikan väliset suhteet, taide tarjoaa runsaasti tärkeää aineistoa ja kvalitatiiviset tulkintamenetelmät hedelmällisen lähtökohdan uusien näkökulmien esiin tuomiseen.¹⁰

Elokuvat tuovat uusia ulottuvuuksia paikkaproblematiikan tutkimiseen ja samalla liittävät ajan ja yhteiskunnallisen todellisuuden yksilöiden kokemusmaailmaan. Elokuvia ei tässä tarkastella ainoastaan oman sisäisen maailmansa kautta, vaan huomioidaan myös niiden suhde aikansa yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Kulttuurin tuotteet eivät synny tyhjiössä, vaan ne välttämättä sekä heijastavat ympäristöään että luovat sille uusia merkityksiä. Seuraavassa tätä faktisen ja fiktiivisen todellisuuden vuorovaikutusta tarkastellaan suomalaisten elokuvien maaseutu- ja kaupunkikuvien kautta.

Maaseutu-kaupunki-myytistä

Uskontotieteen ja antropologian piirissä myyttien ja mytologioiden tutkimisella on pitkä perinne, mutta vasta Roland Barthesin teoksesta "Mythologies" lähtien ko. termejä on käytetty massakulttuurin ja sen tuotteiden analysoinnissa.¹¹ Usein myytit on nähty tieteellisen ajattelun vastakohtana, mutta esimerkiksi Gianni Vattimo tulkitsee nyky-yhteiskuntaa nimenomaan myyttien kautta.¹² Tässä myytillä tarkoitetaan sellaisia todellisuuden representaatioita, jotka ovat laajalti käytettyjä, uudelleen tuotettuja, ajassa ja tilassa liikkuvia ja etuja tarinoita. Keskeistä on myyttien liittyminen tiettyihin alueisiin ja yhteiskuntiin: kansallisten ja alueellisten identiteettien muodostuminen edellyttää myyttisten mielikuvien olemassaoloa, joiden avulla pystytään erottumaan muista. Usein juuri valtioiden itsenäistymisvaiheessa "me-hengen" luominen synnyttää myös kansallista mytologiaa.¹³

Maaseutuun ja kaupunkiin liitetään runsaasti myyttisiä aineksia, joita maantieteessä ovat tutkineet mm. John Rennie Short ja Sarah James. Jamesin mukaan Englannissa maaseudusta ja kaupungista puhutaan usein hyvin dikotomisesti. Maaseutu on perinteisesti kuvattu idyllinä, johon liitetään rauhallisuus, viattomuus ja yksinkertaisuus. Kaupunki esitetään tylynä ja anonyyminä paikkana, jossa elää itsekkäitä, apaattisia ja ahneita ihmisiä. Myytin taustalla on maaseutunostalgi, jossa nykyajan tai

tulevaisuuden kaupungista katsotaan menneisyyden maaseutuun. Myytti luo fiktiivisen, ideaalisen kuvan menneestä onnesta maaseudulla.¹⁴

Maaseutu-kaupunki -myytti voidaan sisällöltään tiivistää menneisyyden ja tulevaisuuden, luonnonläheisyyden ja maallisten arvojen sekä lapsuuden viattomuuden ja aikuisuuden paheellisuuden vastakkainasetteluihin. Myytin alkuperää etsiessään James huomioi antiikin kulttuurien ja Raamatun vaikutuksen, kapitalismin nousun mukanaan tuomat yhteiskunnalliset muutokset sekä teolliseen yhteiskuntaan kohdistetun kritiikin.¹⁵ Short korostaa, kuinka historian kuluessa myyttisen maaseudun ja kaupungin sisällöt ovat muuttuneet äärimmäisyydestä toiseen.¹⁶ Maaseudun ihannoitiin liittyivät pastoraalinen perinne sekä kapitalismin kritiikki, joka arvosteli suurkaupunkielämän vieraannuttavia vaikutuksia. Maaseutu nähtiin modernismin aikana paikkana, johon voitiin paeta epäluonnollisesta kaupunkiympäristöstä. Kaupunkiin liitettiin ajatus arkielämän spatiaalisesta fragmentoitumisesta ja yksityisen ja julkisen eroamisesta.

Maaseutu on usein kuvattu myös negatiivisesti. Maaseudun kurjia puolia korostamalla on luotu mielikuvia köyhälistön huonosta asemasta maaseudulla, jossa yksilön kehitys ja sosiaalinen edistys on rajoitettua. Maalaiset on nähty moukkamaisina, perinteiden kahlitsemisena ja rituaalimaisten arkielämään liittyvien pakotteiden tukahduttamina ihmisinä. Tällaisen maaseudun vastakohtana on kaupunki, sivistyneen elämän keskus, jossa eletään nykyisyydessä ja suunnataan katse tulevaisuuteen. Vakiintuneet mielipiteet ja kansalliset perinteet eivät ko. ajattelutavan mukaan sido kaupunkilaisia yhtä selvästi kuin maalaisia, joten kaupungin vapauttavaa vaikutusta on ihannoitu -heterogeenisuus, anonymisyys ja kosmopoliittisuuden arvostaminen luovat suurkaupungin asukkaista yksilöitä, jotka voivat toteuttaa intentioitaan vapaina ajan ja paikan sidoksista.

Tavallisesti kaupunki on kuitenkin kuvattu ahdistavana ansana, asukkaalleen epäluonnollisena ympäristönä. Tuanin käsite *topofobia* liitetään tavallisesti kaupunkiin: monelle kaupunki merkitsee pelon maisemaa, jossa ihminen joutuu kohtaamaan päivittäin sekä suoranaisia vaaroja että muuten ahdistavia tilanteita.¹⁷ Negatiiviset kaupunkimielikuvat yleistyivät englantilaisessa kirjallisuudessa 1800- ja 1900-lukujen aikana teollistumisen ja kaupungistumisen kuvauksissa ja samalla maaseudun ihannoitiin yleisty.¹⁸ On kuitenkin todettu, että suuri osa maalaiselämää ylistävästä kirjallisuudesta oli kaupunkilaiskirjailijoiden kaupunkilaisyleisölle kir-

joittamaa, eikä siis välttämättä vastannut maaseudun todellisuutta.¹⁹

Nykyisin länsimaisiin kaupunkeihin voidaan yhä useammin liittää ajatus paikattomuudesta, jolla tarkoitetaan ympäristöstään irrallaan olevia, stereotyyppisiä paikkoja.²⁰ Länsimaisen kulttuurin yhdenmukaistava voima muuttaa suurkaupunkeja yhä enemmän toistensa kaltaiseksi ja sama on tapahtumassa myös mm. suomalaisissa kirkonkylissä. Paikkojen oma ainutlaatuisuus sekoittuu "hypertodellisuuden" piirteisiin: sama paikka sisältää viittauksia myös toisiin aikoihin ja paikkoihin.²¹ Maaseudun ja kaupungin myyttiset kuvat ovat samalla väistämättä muuttumassa. Miten tämä kehitys näkyy suomalaisessa kulttuurissa - ja erityisesti: miten se näkyy kotimaisissa elokuvissa?

Suomalaisen elokuvan maaseutu ja kaupunki

Elokuva on taidemuodoista maantieteen kannalta erityisen mielenkiintoinen, koska sen suhde todellisuuteen on hämmentävä: elokuvasta on tullut modernin maailman erottamaton osa, joka kykenee toisaalta tallentamaan ja vangitsemaan todellisuutta, toisaalta luomaan kuviteltua todellisuutta. Kuvaan ja ääneen perustuva elokuvan kieli tekee mahdolliseksi tihennetyt maailman representaatiot, joita usein on luonnehdittu "unenkaltaisiksi", "elämää suuremmiksi" tai jopa "todellisimmiksi" kuin maailma itse.²² Elokuva ei kuitenkaan koskaan ole koko todellisuus, vaan ainoastaan kappale siitä - todellisuudesta luotu kuva, joka muistuttaa maailmaa sellaisena kuin me sen näemme.²³

Elokuvan suhde suomalaisen maaseudun ja kaupungin kuvaamiseen jäsentyy juuri tämän todellisuudenkaltaisuuden kautta. Maaseutu, jonka elokuvassa näemme, muistuttaa todellista suomalaista maaseutua, mutta samanaikaisesti elokuva luo siitä uutta kuvaa. Samoin on kaupungin laita: Helsinki on ylivoimaisesti suosituin kuvauspaikka suomalaisissa elokuvissa (arviolta noin 2/3 elokuvista on kuvattu ainakin osittain Helsingissä). Elokuvatuotanto on Suomessa keskittynyt hyvin voimakkaasti pääkaupunkiin, ja mm. käytännön syistä johtuen kuvauspaikat on usein valittu melko suppealta alueelta. Helsinki onkin usein edustanut suomalaisissa elokuvissa kaupunkimaista miljöötä, ei välttämättä juuri Helsinkiä. Elokuva on esittänyt kaupunkia jonkinlaisena tapahtumien kulissina, joka ei itsessään ole sisältänyt syvällisiä merkityksiä. Esimerkiksi Uuno Turhapuro -elokuvista voidaan löytää

tällainen kulissimainen kuva Helsingistä. Kaupunki tavallaan etäännytetään asukkaistaan ympäristöksi, jonka olemassaolo on automaattista. Uno asuu kaupungissa nimeltään Helsinki, mutta kaupungin merkitykset jätetään huomioimatta. Honka-Hallila tiivistää ajatuksen: "Uno-diskurssin voima vie uskottavuuden myös mahdolliselta 'objektiiviselta realismilta' - Helsinki muuttuu Unon juostessa sen katuja Suomen pääkaupungista nimettömäksi paikaksi Unolandiaassa, jonka asukkaista kukaan ei tee ratkaisuja 'todellisten' olosuhteiden, vaan Unon maailman normien mukaan."²⁴

Vaikka elokuvissa Helsinki usein etäännytetään roolihenkilöiden elämän kaupunkimaiseksi taustaksi, elokuva silti viestittää aina jotain myös tuosta taustasta. Monet stereotyyppit näkyvät ja vahvistuvat elokuvien maailmassa ja saavat myyttisiä aineksia. Mielikuvat kaupunkilaisuudesta (tai maalaisuudesta) välittyvät valkokankaan kautta katsojien tajuntaan.

Heti sotien jälkeisenä aikana Suomi oli vielä voimakkaasti alkutuotantoon painottunut valtio. Maa- ja metsätaloudesta sai toimeentulonsa 60% ammatissa toimivasta väestöstä 1940-luvulla.²⁵ Maaseudun ja kaupungin välinen ero oli hyvin selvä, mikä kuvastui myös aikansa elokuvissa. Vanhat kotimaiset elokuvat ovat usein sääty-yhteiskunnan kuvauksia, joissa elokuvan äärimmäinen yhteiskunnallisuus keskittyy luokkaristiriitojen taakse kätkeytyvien ihmistyyppien kuvaukseen. Ristiriidat eivät kuitenkaan ole todellisia, vaan ne toimivat ainoastaan elokuvien sisäisessä maailmassa juonen tasolla: filmit eivät yleensä ala ongelmista vaan harmoniasta, eivätkä ne pääty varsinaiseen muutokseen tai ratkaisemattomaan tilaan, vaan takaisin lähtökohtana olleeseen harmoniaan.²⁶

Kaupungin ja maaseudun kuvaaminen toistensa vastakohtina tuki osaltaan luokkayhteiskuntaan liittyvää elokuvakerrontaa. Perinteisimmillään maaseutu esitettiin puhtautta ja idylliä edustavaksi vakaaksi alkukodiksi, paratiisiksi, josta lähteminen tapahtui vain pakon edessä tai ylpeiden ja katteettomien haaveiden kannustamana. Kaupunki puolestaan kuvattiin petosta, kavaluutta ja lopulta turmiota merkitsevänä ympäristönä, joka houkutteli viattomia maalaisia puoleensa.²⁷

Elokuvia, joissa maaseudun ja kaupungin vastakainasettelu on erityisen kärjistetty, on tehty runsaasti. Usein tarina alkaa maaseudulta, jossa päähenkilö haaveilee paremmasta ja helpommasta elämästä kaupungissa. Jonkin kriisitilanteen yhteydessä hän päättää uhmakkaasti jättää entisen elämän taakseen ja lähteä kaupunkiin etsimään onnea.

Elämä kaupungissa ei kuitenkaan osoittaudu maalaiselle helpoksi, vaan hän joutuu usein törmäämään viekkaisiin kaupunkilaisiin, jotka käyttävät häntä tavalla tai toisella hyväkseen. Loppuratkaisussa päähenkilö joko saa tyhmyydestä rangaistuksen tai hän pelastuu kuin ihmeen kautta. Vaikeuksistaan viisastuneena hän palaa takaisin kotiseudulle ja osaa arvostaa puhdasta ja rehellistä maalaiselämää. Juonirakenteeltaan tätä tarinaa edustavat mm. Edvin Laineen *Pikku Matti maailmalla* (1947), Ville Salmisen Haaviston *Leeni* (1948), Åke Lindmanin *Jengi* (1963) sekä Arne Laineen *Kukonlaulusta kukonlauluun* (1955).

Sodan jälkeen vilkastunut muutto maalta kaupunkiin teollistumisen seurauksena näkyi monissa elokuvissa. Maaltapako näytti väistämättömältä, mutta vanhoja arvoja, juurten merkitystä ja maalaiselämän idyllisyyttä haluttiin usein tietoisesti painottaa. Samalla kaupunkielämä leimattiin vaaralliseksi: liiallinen kiire, ihmisten paljous ja huvittelumahdollisuuksien runsaus nähtiin koituvan monien maaltamuuttajien tuhoksi. Elokuvat loivat ja toisaalta ylläpitivät tällaisia stereotyyppisiä käsityksiä kaupungista. Maaseudun ja kaupungin ero kuvattiin helposti mustavalkoiseksi.

Maaltapaon vastustaminen on eräs keskeinen teema myös Arne Laineen vuonna 1955 ohjaamassa elokuvassa *Kukonlaulusta kukonlauluun*. Tarina alkaa maaseudulta, jossa talon nuori mies Eino on seurustellut karjakko Elinan kanssa. Myöhemmin Eino on kuitenkin tutustunut Helsingistä kesänviettoon tulleeseen nuoreen naiseen ja ihastunut tähän. Nainen palaa kesän lopussa takaisin kaupunkiin - "kaupungin valot vetävät", hän toteaa. Elina on raskaana, mutta sitä tietämättä Eino lähtee kaupunkilaisnaisen perässä Helsinkiin, menee tämän kanssa naimisiin ja saa töitä lautatarhalla. Tarhan entinen työnjohtaja jättää paikkansa Einolle ja palaa kuuden kaupunkilaisuuden jälkeen maalle - hänen mukaansa "olo kaupungissa on kuin juurettomalla puulla".

Vaikka Einon asiat käytännössä sujuvatkin Helsingissä, elämä ei kuitenkaan vastaa niitä unelmia, joita Eino oli kaupungille asettanut. Hän ihmettelee elämisen kalleutta Helsingissä samoin kuin kaupunkilaisnaisten pukeutumista - hänen mielestään naiset pukeutuvat kuin miehet. Vaimon itsenäinen käyttäytyminen tuottaa Einolle myös sopeutumisvaikeuksia. Kontrastina Helsingin kuvauksen kanssa esitetään katkelma maaseudulta, jossa maaherra pitää puheen kotikonnuilla pysymisen merkityksestä ja jakaa vanhojen tilojen isännille, myös Einon isälle, sukuviiirit.



Kaurismäkeläistä Helsingin kaupunkikuvaa elokuvassa Ariel. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

Asiat muuttuvat elokuvan lopussa. Einon äiti tulee vierailemaan kaupungissa ja kertoo Elinan odottavan Einolle lasta. Äiti pyytää poikaansa palaamaan kotiin maalle. Kun Einon vaimo haluaa avioeron, päätöksen teko Einolle on helppoa: hän muuttaa takaisin kotitalalleen ja menee naimisiin Elinan kanssa. Lopussa vallitsee kaikkien välillä sopusu ja maalaisidyllin eheys.

Näin jyrkkä maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelu ja varsinkin maaseudun myyttinen rinnastaminen luontoon tai paratiisimaiseen alkukotiin jatkui suomalaisissa elokuvissa 1960-luvun alkupuolelle.²⁸ Yhteiskunta oli kuitenkin muuttunut ratkaisevasti sotien jälkeisenä aikana. Kaupungeissa asui yhä suurempi osa suomalaisista, eikä maaseutu pystynyt enää tarjoamaan elantoa nuorisolle. Niin sanottu suuri muutto keskitti väestöä voimakkaasti Etelä-Suomen teollistuneisiin kuntiin ja etenkin pääkaupunkiseudulle. Kaupungistumisen voimakkuus sai aikaan suurten lähiöiden rakentamisen. Kaunokirjallisuudessa esitettiin lukuisia maaltamuuttaneiden tarinoita, joissa kerrottiin kaupunkiin sopeutumisen vaikeudesta ja kotiseudun kaipuusta.²⁹ Elokuvissa vastaavia tarinoita on kuvattu yllättävän vähän. Parhaimpia esimerkkejä lienevät lähiökotirouvan arkea kuvaava *Vihreä leski* (1968), lähiörakentamista ja pienyrittäjän elämän ankeutta pei-

laava *Yhden miehen sota* (1973) sekä lähiössä syntyneiden nuorten kasvukipuja esittelevä *Täältä tullaan, elämä!* (1980).

Kaupungin ja maaseudun kuvaus muuttui 1960-luvun murroksessa. Paitsi yhteiskunta, myös elokuvatuotanto koki perusteellisen mullistuksen. Aikaisempi liukuhinnamainen elokuvateollisuus kuoli nopeasti vuosikymmenen alussa, jolloin monet vanhan polven elokuvantekijöistä luovuttivat ja jättivät tilaa nuoremmille. Pitkään kestänyt näyttelijälakko sai aikaan uusien, liittoon kuulumattomien näyttelijäopiskelijoiden tulon valkokankaalle. Vanhasta maalaiselämää kuvaavasta perinteestä samoin kuin myyttisestä maaseutu-kaupunki-vastakkainasettelusta luovuttiin. Tilalle tulivat ensimmäiset suomalaiset elokuvat, joissa kaupunki kuvattiin asukkaidensa luonnollisena elämismaailmana. Myös mm. ranskalaisen uuden aallon vaikutukset näkyivät näissä 1960-luvun kaupunkikuvauksissa. Tarinat kiinnittyivät omaan aikaansa ja suhtautuivat kriittisesti moniin perinteisiin arvoihin. Ensimmäisiä suunnannäyttäjiä olivat Mikko Niskasen *Käpy selän alla* (1966) ja Risto Jarvan *Työmiehen päiväkirja* (1967).³⁰

Käpy selän alla on mielenkiintoinen myös uudenlaisen maaseutu-kaupunki-asetelmansa vuoksi. Kaupunkia elokuvassa ei varsinaisesti kuvata, mutta



Työmiehen päiväkirja. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

siitä huolimatta näkökulma on hyvin kaupunkilainen. Jo alkukohtaus tuo esiin keskeisen näkökulman. Kristiina Halkolan esittämä tyttö laulaa suoraan kameralle: "On tässä kaupungissa vaikeaa, kun jonkun löytää jota rakastaa. Ei täällä rakkautta näyttää saa, se täytyy salata ja vaietaa..." Kohtaus on kuvattu maaseudulla, järven rannalla. Neljä nuorta on lähtenyt Helsingistä teltailemaan ja he joutuvat vieraassa ympäristössä kohtaamaan paitsi toisensa, myös itsensä uudella tavalla. Suhde ympäröivään maaseutuun on etäinen - samanlaista vieraantuneisuuden tunnetta on yleensä kuvattu kaupunkiympäristössä. Maaseutu ei ole enää myyttinen idylli, vaan se kärjistää kaupunkilaisten ihmissuhteet äärimmilleen.

Perinteinen "hyvä maaseutu - paha kaupunki" -dikotomia kääntyy päinvastaiseksi Sakari Rimmisen elokuvassa *Pilvilinna* (1970). Alkukohtauksessa päähenkilö palaa Euroopan matkaltaan suomalaiselle maaseudulle soutuveneellä. Hän joutuu tekemisiin maalaisten kanssa, jotka kuvataan erittäin epäluuloisiksi ja vihamielisiksi. Tilanne kärjistyy, kun päähenkilöä uhataan aseella. Hän lähtee juosten pakoon. Leikkauksen avulla on luotu vaikutelma siitä, että juoksu loppuu vasta Mannerheimintiellä, jossa mies pysähtyy ja sytyttää piipun palamaan. Taustalla alkaa soida elokuvan rauhallinen tunnus-

musiikki. Maaseudun pelottava tunnelma on jäänyt taakse ja turvallinen kaupunki, miehen kotipaikka, on saavutettu.

Pitkän elokuvatuotannon lamakauden jälkeen 1980-luvun alussa syntyi uudenlainen kotimainen elokuva. Elokvateatterit olivat menettäneet yleisöään mm. videoiden yleistymisen vuoksi, mutta siitä huolimatta elokuvia tehtiin 1980-luvulla enemmän kuin pitkään aikaan: vuosittain valmistui 9-25 elokuvaa. Toisaalta 80-luku oli kalliiden, historiallisten spektaakkeleiden, toisaalta halpatuotanto-elokuvien aikaa. Pienen budjetin tuotanto laajensi tekijäpohjaa niin paljon, että markkinoille tuli jopa enemmän elokuvia kuin mille riitti kysyntää.³¹

Yhteiskunnallinen murros ja kaupungistumisen seuraukset näkyivät myös muutamissa 1980-luvun elokuvissa. Myyttisen maaseudun ja kaupungin kuvauksen kannalta erityisen mielenkiintoinen on Aki Kaurismäen vuonna 1988 ohjaama *Ariel*, joka kertoo ulkopuolisen elämästä Helsingissä. Taisto Kasurisen työpaikka, kaivos, suljetaan kannattamattomana jossain Pohjois-Suomessa, minkä jälkeen hänen isänsä kehottaa poikaansa muuttamaan etelään. Isä tekee itsemurhan. Taisto nostaa kaikki rahansa pankista ja lähtee isältään saamalla avoautolla pitkälle ja kylmälle matkalle läpi Suomen Helsinkiin. Saavuttuaan perille Taisto kohtaa kau-

punkilaiset nakkikioskilla - hänet ryöstetään ja isketään tajuttomaksi.

Heti ensimmäisistä Helsingissä kuvatuista kohtauksista lähtien elokuva maalaa lohdutonta näkymää Taiston tulevaisuudesta: asuminen yömajassa ja työskentely satamassa eivät tyydytä häntä. Tavattuaan yksinhuoltajanaisen elämä alkaa vähitellen sujua, mutta epäonnisten sattumien jälkeen Taisto joutuu vankilaan. Loppuratkaisussa hän pakenee vankilasta ja lähtee naisen ja tämän pojan kanssa rahtilaivalla Meksikoon.

Helsinki on Arielissa kuvattu armottomana paikkana, samoin autioituva maaseutu. Päähenkilöiden mahdollisuudet normaaliin ja onnelliseen elämään näyttävät vähäisiltä, joten ainoaksi ratkaisuksi jää pakeneminen. Erona vanhoihin kotimaisiin elokuviin, joissa myös muutettiin maalta kaupunkiin, on juuri loppuratkaisu. Ennen kaupungissa kohdattujen vaikeuksien ahdistamat päähenkilöt tavallisesti joko palasivat maaseudulle, jonka elämäntapaa he oppivat arvostamaan, tai tuhoutuivat kaupungin paheellisessa elämässä. Arielissa maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelu ei enää ole yhtä kärjistettyä: vaikka kaupungissa törmätään rikollisuuteen ja muihin vaikeuksiin, maalle ei enää edes unelmoita palattavan. Mahdollisuus onnelliseen elämään näyttää löytyvän Suomen ulkopuolelta. Oleellista ei ole

paon kohde, vaan lähtö pois tutusta ympäristöstä, jossa elämä ei suju. Tämä maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelun lieveneminen on nähtävissä yleisemminkin 1980-luvun elokuvissa.

Kuten edelliset esimerkit osoittavat, myyttiset maaseutu- ja kaupunkikäsitykset on löydettävissä monista elokuvista. Maaseudun ja maalaisten kuvaamisella on suomalaisessa kulttuurissa pitkät perinteet. Kansallisen identiteetin muodostumisen aikana suomalaisuuden sisältöä ja merkityksiä alettiin aktiivisesti hahmottaa. Kansallisromanttisen ajattelun innoittamana ryhdyttiin etsimään suomen kielen juuria, keräämään kansanrunoutta ja kirjoittamaan Suomen historiaa. Tarkoituksena oli kansallisen menneisyyden rakentaminen, johon tukeutuen tulevaisuutta voitiin suunnitella. Kulmakiveksi muodostui Kalevalan kokoaminen.³² Romanttinen, usein nationalistinenkin, käsitys suomalaisuudesta alkoi yleistyä: kuvataiteilijat loivat käsityksiä kansallismaisemasta, kirjailijat kuvailivat suomalaisten ominaispiirteitä ja heidän maataan jne. Nopeasti muodostui kollektiivisia, myytinomaisia stereotyyppioita ja mielikuvia kansanluonteesta ja suomalaisesta todellisuudesta. Nämä kuvat kumpuavat vahvasti luonnosta ja erämaasta. *Kalevala*, *Vänrikki Stoolin tarinat*, *Seitsemän veljestä* ja *Tuntematon sotilas* olivat kirjallisuudessa keskeisimpiä kansal-



Calamari Union. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

lisen identiteetin luoja ja kuvaaja.

Suomalaista kansallismaisemaa luotaessa haluttiin korostaa niitä piirteitä, jotka erottivat suomalaiset muista, lähinnä Ruotsista. Pohjanmaan lakeudet tai Lounais-Suomen viljavat peltoaukeat eivät näin kelvanneet malliksi, vaan suomalaista ideaalimaisemaa lähdettiin hakemaan sisämaan metsistä, järvi-Suomen soilta ja harjuilta.³³ Muodostui myyttinen käsitys tuhansien järvien maasta, jossa metsät olivat vihreää kultaa ja asukkaat selvisivät vaikeuksiensa yli suomalaisella sisulla. Perinteinen kotiseutukäsitys on myös yhdistetty tavallisesti nimenomaan maaseutuun: paikkaan kuuluminen koettiin tärkeäksi ja korostettiin maaseudulla sijaitsevien juurien merkitystä.

Mytologinen suomalaisuutemme liittyy voimakkaasti juuri maaseutuun. Kaupunkikulttuurin nuoruus näkyy ns. urbaanin mytologian puuttumisena lähes täysin. Mervi Ilmonen toteaa:

Pulmana on, että meiltä puuttuu urbaanit hahmot, jotka eläisivät mielessämme yhtä vahvoina kuin Lemminkäinen tai Kullervo, Sven Dufva, Jukolan veljekset, Koskelan perhe tai Antti Rokka ja joiden varaan voisimme kaupunkilaisuuttamme rakentaa. Vaikka emme edes muistaisi näitä hahmoja täsmällisesti, tunnemme sen suomalaisuuden, jota he edustavat. Suomalaista kaupunkilaista emme oikein tunne. Me emme myöskään oikein tiedä, millainen suomalainen kaupunki on. Isänmaan maiseman me tunnemme hyvin, mutta sen kaupunkeja emme.³⁴

Ilmosen kuvaama kaupunkimytologian ohuus näkyy myös vanhemmissa suomalaisissa elokuvissa, mutta kuten edellä esitetystä elokuvakatsauksesta huomataan, on elokuvien kaupunki saanut runsaasti uusia merkityksiä 1960-luvulta lähtien. Kaupunki ei välttämättä enää merkitse elokuvien tarinoissa maaseudun vastakohtaa, vaarallista "turmion Babelia" (käsite on peräisin vuonna 1947 valmistuneesta elokuvasta Pikku Matti maailmalla), vaan se voidaan nähdä myös ihmisen luonnollisena elinympäristönä, johon asukkaat tuntevat kuuluvansa. Kiintyminen kaupunkiympäristöön ja huoli sen tuhoutumisesta tulee selkeästi esiin mm. Risto Jarvan elokuvassa *Onnenpeli* (1965): elokuvan nuoret helsinkiläiset tietävät, että he voivat myös vaikuttaa kaupungin olemukseen.

Kaurismäkien Helsinkiin sijoituvissa elokuvissa kaupunki samanaikaisesti irtautuu ajasta ja kuvaa kuitenkin jotain oleellista tämän hetken Suomesta. Elokuvien tarinoissa toistuvat samantyyppiset ratkaisut: päähenkilöt pakenevat joko Meksikoon,

Pariisiin tai Eestiin, joutuvat vankilaan tai kohtaavat kuoleman. Maaseudulle ei kuitenkaan paeta kaupungin vaikeuksia - lyhyet vierailut maalla esittävät lohduttoman, mutta kuitenkin romanttisen maaseudun, joka luonteeltaan on hyvin Kaurismäki-Helsingin kaltainen. Myytti maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelusta on murentumassa, ja sen tilalla yhä useammin elokuvien maisema kuvaa suomalaisuutta suhteessa muuhun maailmaan.

Viitteet

1. Ks. tila- ja paikkaprobelmatiikasta esim. Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*. London: Edward Arnold 1977.
2. Vrt. keskusteluun valokuvan analogisuudesta Roland Barthes, *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Jyväskylä: Kansankulttuuri 1985 (alk. 1980), 94.
3. Pauli Tapani Karjalainen, "Ympäristön eletty mieli". *Joensuun yliopisto, kulttuuri- ja suunnittelumaantieteen tiedonantoja*. 2 (1987), 21.
4. Vrt. käsitteeseen "vicarious insideness" teoksessa E. Relph, *Place and Placelessness*. London: Pion 1976, 52.
5. Lynch & Frost & Wurman, *Welcome to Twin Peaks: Access Guide to the Town*. New York: Twin Peaks Productions and Access Press 1991.
6. Relph 1976, 95.
7. Veijo Hietala, "Ostoskeskus, turistibussi ja elävä kuva: tilan ja paikan fiktiivistyminen postmodernissa kulttuurissa". *Lähtokuva* 2-3/1991, 87.
8. Sirpa Tani, "Maantieteilijänä semiootikkojen seurassa". *Terra*. Vol. 103:4 (1991), 325. Ks. myös Erkki Huhtamo, "Virtuaalimatkailijan ABC: kymmenen avainkäsitettä". *Lähtokuva* 2-3/1991, 114.
9. Gene Youngblood, "Simulacrumin aura: tietokone ja taiteen tulevaisuus". *Lähtokuva* 2-3/1991, 21.
10. Kulttuurimaantieteen uusista haasteista on käyty vilkasta kansainvälistä keskustelua 1980-luvun loppupuolelta lähtien. Keskeisimpiä näkökulmia ovat esitelleet mm. seuraavat: D.E. Cosgrove and S.J. Daniels (eds.), *The Iconography of Landscapes: Essays on Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge: Cambridge University Press 1988; John Eyles and David M. Smith (eds.), *Qualitative Methods in Human Geography*. Cambridge: Polity Press 1988; Peter Jackson, *Maps of Meaning: an Introduction to Cultural Geography*. London: Unwin Hyman 1989. Suomalaisista maantieteilijöistä keskusteluun on vilkkaimmin osallistunut Anssi Paasi - ks. esim. Anssi Paasi, "Kulttuuri: maantieteellisiä näkökulmia". *Alue ja Ympäristö* 2/1991, 2-19.
11. Roland Barthes, *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil 1957.

12. Gianni Vattimo. *Läpinäkyvä yhteiskunta*. Suom. Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus 1989 (alk. 1989).
13. John Rennie Short. *Imagined Country: Society, Culture and Environment*. London: Routledge 1991.
14. Sarah James. "The Urban-Rural Myth - or Reality?". *Geographical Papers* 107, 2.
15. Ibid., 6-12.
16. Short 1991, 28-39.
17. Paikkaan kuulumisen tunteesta (*topofilia*) ja paikkaan liittyvistä pelon tunteista (*topofobia*) ks. Yi-Fu Tuan, *Topophilia: a Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*. New Jersey: Prentice-Hall 1974; Yi-Fu Tuan, *Landscapes of Fear*. Minnesota: The University of Minnesota Press 1979.
18. J. Douglas Porteous. *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*. Toronto: The University of Toronto Press 1990, 175.
19. Burton Piken vuonna 1981 esittämää väitettä on siteerattu teoksessa Pekka Suhonen, *Pikku paratiisi: haavetta ja totta seuduista ja paikoista*. Helsinki: Otava 1988, 56.
20. Relph 1976.
21. Hietala 1991, 86.
22. Ilkka Niiniluoto. *Maailma, minä ja kulttuuri*. Helsinki: Otava 1990.
23. Juri Lotman. *Merkkien maailma: kirjoitelmia semiotiikasta*. Helsinki: SN-kirjat 1989.
24. Ari Honka-Hallila. "Välttääkö Uuno taiteen ansat?". Teoksessa Jukka Sihvonen (toim.), *UT - Tutkimusretkiä Uumolandiaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu 1991, 33.
25. Tapani Valkonen, "Alueelliset erot". Teoksessa Tapani Valkonen, Risto Alapuro, Matti Alestalo, Riitta Jallinoja & Ton Sandlund, *Suomalaiset: yhteiskunnan rakenne teollistumisen aikana*. Helsinki: WSOY 1980, 186.
26. Anne Ollila. *Suomalaisen elokuvan naiskuva 1950-luvulla*. Naistutkimusmonisteita 2. Helsinki: Valtion painatuskeskus 1986, 37.
27. Erkki Astala & Tommi Hoikkala. "Kurittomat sukupolvet: suomalaisen elokuvan nuorisokuvasta". *Sinä minä me* 3/1985, 12. Ks. myös Simo Alitalo & Tuike Alitalo. "Regina Linnanheimon silmät: näkökulmia suomalaisen melodraamaan". *Lähikuva* 3/1990, 39.
28. Tässä artikkelissa maaseudun myyttistä yhdistämistä luontoon tai paratiisimaiseen alkukotiin pidetään perusteltuna, koska uscissa vanhoissa (ennen 60-luvun puoliväliä valmistuneissa) elokuvissa kaupungissa kohdattujen vaikeuksien jälkeen palataan juuri maaseudulle. Maaseudun puhtauden ja talonpoikaiskulttuurin eheyden murtavat säröt olivat tosin näkyvissä, mutta usein nämä kriisit kuvattiin nimenomaan kaupungin ja kaupunkilaisten kautta. Tarkemmin tästä näkökulmasta: Sakari Toiviainen. *Suurinta elämässä: elokuvamelodraaman kulta-aika*. Helsinki: Valtion painatuskeskus ja Suomen elokuva-arkisto 1992, 202.
29. Matti Mäkelä, *Suuri muutto 1960-70-lukujen suomalaisen proosan kuvaamana*. Helsinki: Otava 1986, 16.
30. Kari Uusitalo, "Elokuva". Teoksessa Päiviö Tommila, Aimo Reitala ja Veikko Kallio (toim.), *Suomen kulttuurihistoria III*. Helsinki: WSOY 1984, 390.
31. Matti Apunen, "It's alive! It's alive! Juuri kun luulit, että oli taas järkevää mennä elokuvaan...". Teoksessa Matti Apunen (toim.), *Elävän kuvan vuosikirja 1990*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, Suomen elokuvasaatiö ja Valtion painatuskeskus 1990, 19.
32. Anssi Paasi. "The Construction of Socio-Spatial Consciousness: Geographical Perspectives on the History and Contexts of Finnish Nationalism". *Nordisk Samhällsgeografisk Tidskrift*, 15 (1992), 85.
33. Mervi Ilmonen, "Suomalaisuuden myytit kaupungissa". Esitelmä "Kulttuuria kaupunkiin - Kaupunkikulttuuriin"-seminaarissa 12.8.1992. Espoo.
34. Ibid.

ELOKUVA SVENGIN AIKAKAUDELLA

Robert Murphy: Sixties British Cinema. British Film Institute, London 1992. 354 s.

Brittielokuvaa on viime vuosien aikana ruodittu useissakin tutkimuksissa. John Fell julkaisi vuonna 1986 teoksen *Sex, Class and Realism*, joka keskittyi vuosien 1956-63 ns. sosiaaliseen ongelmaelokuvaan (social problem film). Marcia Landy taas analysoi brittielokuvan lajityyppejä vuonna 1991 ilmestyneessä kirjassaan *British Genres. Cinema and Society, 1930-1960* (Princeton University Press), joka on samalla sekä tutkimus brittiläisen elokuvan historiasta että genre-teorian uudelleenarviointi ja kritiikki. Alan tuorein julkaisu on BFI:n vuonna 1992 julkisuuteen päästämä *Sixties British Cinema*, joka on Screenin ja Sight and Soundin palstoilta tutun Robert Murphysn käsialaa.

Brittein saarten elokuvatuotantoon tuntuu aina liittyneen voimakas identiteetin ongelma. Miten elokuvat voisivat perustella ominaislaatunsa ja olemassaolonsa amerikkalaisen maahantuonnin paineissa? Michael Kordan muistelmateoksesta *Lumottua elämää* (suom. 1982) käy hyvin ilmi myös ongelman toinen puoli - eli miten merkittävä taloudellinen ongelma Atlantin takaisen massatuotannon paine on ollut. Koska Yhdysvallat ja Iso-Britannia kuuluvat samaan kielialueeseen, elokuvien katselulle ei ole ollut minkäänlaisia esteitä. Vuositain Hollywoodiin virrannut puntamäärä on ollut erittäin suuri. Eipä siis ihme, että kansallisen elokuvatuotannon aikaansaamisessa on ollut ongelmia. Tilanne on olennaisesti toisenlainen kuin Suomen kaltaisella pienellä kielialueella, jossa kotikielisen elokuvan asema on ollut helposti perusteltavissa.

Brittiläiset elokuvatuottajat yrittivät pysäyttää puntavirran kahdella tavalla, yrittämällä tuottaa mahdollisimman amerikkalaistyypistä studioelokuva, joka kilpailisi samoilla markkinoilla Hollywoodin tuotteiden kanssa sekä yrittämällä keskittyä siihen, mikä koettiin erityisesti brittiläiseksi, kansalliseksi. Edellisen strategian piirissä toimi esimerkiksi Alexander Korda, joka London Films -yhtiönsä kautta yritti avata tien kansainvälisille markkinoille. Jälkimmäistä strategiaa voisi edustaa mm. 50-lopun ja 60-luvun alun free cinema tai sosiaalinen ongelmaelokuva, joka etsi yhteisöllistä merkitystään tuomalla kankaalle ympäröivän yhteiskunnan kipeitä kysymyksiä.

Robert Murphy on ottanut tutkimuksensa kohteeksi 60-luvun, aikakauden, jolloin kansallisen

elokuvatuotannon molemmat strategiat olivat ahkerassa käytössä. Murphys lähtökohta on selkeän ytimekäs: "British films of the 1960s are undervalued." Perinteisestihän elokuvan esteettisessä historiassa 'englantilainen' elokuva on ollut olemassa vain 30-luvun dokumentarismina, 50-luvun Ealing-komediana ja 50-60-lukujen taitteen free cinemana. Taidehistoriointi ei ole antanut tilaa 60-luvun sekalta vaikuttavalle tuotannolle, jossa usein menttiin hyvän maun tuolle puolen. Vuosikymmenen aikana Brittein saarilla tuotettiin yli 400 elokuvaa, joista useimmat olivat halvalla tehtyjä B-elokuvia, kauhua, jännitystä, komediaa... Ensimmäisenä elokuvatutkijana Robert Murphy on seulonut koko tämän materiaalin. Työ on kestänyt useita vuosia, ja tulokset ovat nyt luettavissa.

Vaikka Murphys lähtökohtana onkin toteamus 60-luvun elokuvien kokemasta aliarvostuksesta, hän ei pyri - omien sanojensa mukaan - palauttamaan niille kunniaa (jota niillä ei ole koskaan edes ollut). Hän ei myöskään pyri tekemään 'löytöjä' eli pelastamaan massasta muutamia mestariteoksia. Mestari-teosperinne, jota Ben Brewster vuonna 1981 kutsui nimellä "100 best films approach", ei saa Murphysä tukijakseen. Murphy on yrittänyt kirjoittaa lähinnä kokonaishahmotuksen unohtetun vuosikymmenen elokuvasta ja kutsunut teostaan "oppaaksi", joka pyrkii paljastamaan myös elokuvatuotannon ja -estetiikan sosiaaliset ja taloudelliset ehdot.

Murphy käsittelee kirjassaan paitsi 60-luvun brittielokuvan lajityyppejä (ongelmaelokuva, kauhu, rikoselokuva, komedia) myös 60-luvun elokuvakritiikkiä ja ylipäättään käytyä elokuvakeskustelua (luku 3). Tämä käsittely olisi mielestäni voinut olla perusteellisempaa. Nyt 12 sivun mittainen katsaus jää vain jonkinlaiseksi lähtökohdaksi itse elokuvien tarkastelulle. Kaiken lisäksi pääpaino on aivan 60-luvun alkuvuosissa - ja vielä elokuvalehdistössä (*Films and Filming, Sight and Sound, Film*). Vaikka kritiikki aina edustaakin vain kapeaa ja yhteiskunnalliselta merkitykseltään rajattua näkökulmaa elokuvan reseptioon, se olisi kuitenkin tarjonnut edes lähtökohtia yritykselle ymmärtää, millaista dialogia 60-luvun brittielokuvat kävivät yhteisönsä kanssa. Pelkkä elokuvien katselu ei kerta kaikkiaan riitä historialliseen ymmärrykseen. Voisiko ilman kontekstualisointia edes ymmärtää, miksi 60-luvun elokuvat ovat olleet niin "aliarvostettuja"?

Kritiikin tapaan Murphy nostaa esille myös elokuvateollisuuden rakenteen (luku 5), mutta tälläkin kertaa käsittely on niukkaa. Perusteellisemmän katsauksen kirjoittaja tarjoaa Swinging Londonin elokuvallisiin ilmenemismuotoihin (luvut 6 ja 7): tässä suhteessa Murphy onkin tuonut esille paljon uutta.

Kaiken kaikkiaan Robert Murphys kirja tuntuu jotenkin puolitekoiselta: esipuheessa kirjoittaja julistautuu tuoreen elokuvahistoriallisen tarkastelutavan kannattajaksi, joka ei enää etsi mestariteoksia

ja "tekijöitä", mutta käytännössä lopputulos on kuitenkin aivan muuta. *Sixties British Cinema* ei ole esitys brittielokuvan historiasta, vaan opas 60-luvulla tehtyihin elokuviin. Historiallisen lähdetutkimuksen sijasta kantavaksi voimaksi jää Murphyn katselualttiitus, elokuvaentusiasmi, joka paljastaa unohtetulta aikakaudelta monia katselemisen arvoisia teoksia... Valitettavasti brittiläisen identiteetin ongelma, 60-luvun populaarielokuvan paineet television varjossa, elokuvan sosiaalisessa arvostuksessa tapahtuneet muutokset ja monet muut mielenkiintoiset kysymykset jäävät ratkaisua vaille.

Hannu Salmi

ELOKUVAKIRJOJA RUOTSISTA

Långfilm i Sverige (1) 1910-1919. Fakta om 3472 långfilmer godkända för visning eller censurförbjudna i Sverige 1910-1919. Sammanställd av Bertil Wredlund och Rolf Lindfors. 324 sivua, kuvitettu. Proprius förlag Ab, Simrishamn 1991.

Filmårsboken 1990 av Bertil Wredlund. Samtliga filmer som premiärvisades på biograf och i tv 1990. 187 sivua, kuvitettu. Utgiven av Proprius förlag i samarbete med (Svenska) Filminstitutet, Malmö 1991.

Filmografisen kirjallisuuden julkaisijana Ruotsi on perinteisesti kulkenut enimmäkseen Suomen edellä niin ajallisesti, määrällisesti kuin laadullisestikin. Kansallisen perusteoksen *Svensk filmografin* ensimmäinen osa ilmestyi Ruotsissa jo 1977 ja koko sarja valmistui kaksitoista vuotta myöhemmin. Meillä Suomessa päästiin perustyössä liikkeelle vasta marraskuussa 1981 ja ensimmäisenä valmistunut osa ilmestyi keväällä 1989 ja toinen osa kaksi vuotta myöhemmin. Kolmas osa valmistui keväällä 1992, ja koko sarja valmistunee vasta noin kymmenen vuoden kuluttua.

Svensk filmografi tosin käsittää vain seitsemän osaa, yhteensä 4361 sivua, eikä se jatku 1970-luvun loppua pidemmälle. Suomalaisen teossarjan laajuus puolestaan tulee olemaan 10 osaa, yhteensä 6000 sivua, ja ajallinen jänneväli jatkuu 1990-luvun puoliväliin asti. Tutkijoiden kannalta olisi hyödyllistä, jos *Svensk filmografi* lähivuosina täydentyisi myös 1980-luvun niteellä.

Bertil Wredlundin ja Rolf Lindforsin toteuttama hakuteossarja *Långfilm i Sverige*, joka kattaa Ruot-

sisä tarkastetut pitkät elokuvat vuosikymmenittäin, rupesi puolestaan ilmestymään vuonna 1979. *Svensk filmografin* tapaan senkin toimitustyö alkoi sarjan keskeltä, 1950-luvusta. Aineiston keruu ja toimitustyö on ymmärrettävästi ollut sitä vaikeampaa, mitä kauemmas ajassa on menty taaksepäin. Perusmateriaalina ovat olleet Ruotsin elokuvataarkastamon luettelot, jotka alkavat syyskuusta 1911. Sitä varhaisemmat vuosia 1910 ja 1911 koskevat tiedot ovat peräisin ajankohdan sanomalehti-ilmoituksista ja ovat tietenkin enemmän tai vähemmän sattumanvaraisia. Tähän kirjasarjaan on luvassa vielä 1980-lukuakin käsittelevä nide, parhaassa tapauksessa jo ennen vuoden 1992 loppua.

Suomen kansallisfilmografin toimituskunnalle on *Långfilm i Sverige* -teossarjasta hyötyä ennen kaikkea siksi, että sen avulla voidaan pätevästi selvittää, mitä suomalaisia pitkiä elokuvia on aikojen kuluessa todella myyty Ruotsiin, ja samalla siirtyä näiltäkin osin perin epäluotettavasta perimätiedosta faktapohjalle. Niinpä voimme nyt pitää varmana, että ensimmäinen suomalainen näytelmäelokuva, joka saatiin kaupaksi Ruotsiin, oli Teuvo Puron ja Jussi Snellmanin ohjaama *Anna-Liisa* syyskuussa 1922.

Teossarjansa ensimmäisen osan lähetekirjeessä Rolf Lindfors ja Bertil Wredlund toteavat, että syyskuun 1. päivänä 1911 toimintansa aloittanut Statens Biografbyrå oli "världens första statliga filmcensur", maailman ensimmäinen valtiollinen elokuvatarkastamo. No, miten sen nyt ottaa - Suomessa elokuvien ennakkotarkastustoiminta alkoi Vladimir Markovin johtaman senaatin 15.12. 1910 antaman määräyksen mukaisesti jo helmikuun 1911 alusta, tosin paikallisten poliisiviranomaisten suoritamana kullakin paikkakunnalla erikseen. Koko maata sitoviksi tulivat Helsingissä tehdyt päätökset toukokuusta 1919, samalla kun tarkastaminen siirtyi erityisen Valtion Filmilautakunnan työksi. Sama helmikuun 3. päivänä 1911 aloitettu juokseva tarkastusnumerosarja jatkuu ulkomaisten elokuvien kohdalla yhä edelleenkin - vuoden 1992 päättyessä on 98.000:n raja jo ylittynyt. Kotimaisten elokuvien osalta sen sijaan aloitettiin meillä vuoden 1933 alussa uudelleen ykkösestä.

Långfilm i Sverigen kaltaista hakuteossarjaa on suunniteltu myös meillä Suomessa - tamperelainen Jouko Hanhinen on jo vuosikaudet askarrellut oma-toimisesti projektin parissa. Hanhisen keräämä aineisto olisi jo osittain valmista julkaistavaksi, mutta ainakin toistaiseksi tekijä on valitettavasti joutunut turhaan haikailemaan SEA:n, SES:n ja VAPK:in julkaisualttiuden perään.

Elokuvan vuosikirja on meillä Suomessa ilmestynyt jo vuodesta 1955 lähtien, mutta katkelmallisesti: perinne oli keskeytyksissä vuodet 1963-67 ja uudelleen 1985-87. Uusimuotoinen ja monipuolinen *Elävän kuvan vuosikirja* on ilmestynyt vuodesta

1988 alkaen. Toimittajat ja toimituskunta ovat vuosien varrella vaihtuneet useasti - vetojuhtina ovat olleet mm. Aito Mäkinen, Raimo Silius, Olli Tuomola, Matti Apunen, Erkki Huhtamo ja Martti Lahti.

Ruotsissa on Bertil Wredlund kerännyt tietoja vuotuisista pitkien elokuvien ensi-illoista esityskauden 1.7.1961 alusta lähtien - *Filmårsbokenin* nimen ja painoasun tämä faktatietous sai vuonna 1967. Teossarjan tuorein, 21. nide *Filmårsboken 1990* on kokenut sisällöllisen uudistumisen ja laajentumisen. Kuva-aineistoa on lisätty ja samalla siroteltu eri puolille kirjaa. Uusina osastoina on liitetty mukaan valikoima vuoden 1990 festivaalien palkintoelokuvista sekä elokuvapalkinnoista Ruotsissa, luettelo Ruotsissa vuonna 1990 ilmestyneistä elokuvalehdistä sekä elokuvakirjallisuudesta ynnä

vuoden 1990 vainajat. Varsinainen artikkeliosia puuttuu yhä edelleenkin, ja tässä suhteessa Suomi on Ruotsiin nähden ollut kerrankin edelläkävijä.

Filmårsboken 1990:stä käy ilmi, että vuoden mitaan nähtiin Ruotsin elokuvateattereissa vain kaksi suomalaista elokuvaa, ja niissä kummassakin oli Ruotsin elokuvainstituutti osatuottajana: Aki Kaurismäen elokuvat *Tulitikkutehtaan tyttö* sekä *I Hired a Contract Killer*. Televisiossa nähtiin esityksenä Veikko Itkosen ohjaamat vanhat mustavalkoelokuvat *Leena* (1955) ja *Vaarallista vapautta* (1962), sekä lisäksi Televisiateatterin ja TV-2:n tuottamat *Annan ja Vasilin rakkaus* (1987, Veikko Kerttula) ja *Seitsemän veljestä* (1989, Jouko Turkka).

Kari Uusitalo

Tapahtuu

Intialaiset dokumentit pääosassa Tampereella

Tampereen 23. lyhytelokuvajuhlilla 10.-14. maaliskuuta esitetään Suomen oloissa harvinaisen laaja sarja intialaisia dokumenttelokuvia. Viidessä näytöksessä esitellään maan dokumenttituotantoa 1960-luvulta nykypäivään.

Vaikka Intia on maailman suurin filmintuottaja, sen tuotantoa ei länsimaissa tunneta kovinkaan hyvin. Maan dokumentit ovat ulkomailla arvostetumpia kuin pitkät fiktioelokuvat, mutta niidenkin pääsy laajaan kansainväliseen levitykseen on ollut satunnaista.

Yhteiskunnallinen vaikuttaminen on tärkeä elementti intialaisissa dokumenteissa. Jotkut ohjaajista katsovatkin olevansa ensisijaisesti yhteiskunnallisia vaikuttajia ja vasta toissijaisesti elokuvantekijöitä. Dokumentit eivät pelkästään tuo esille asioita, useimmiten yhteiskunnallisia epäkohtia, vaan niissä otetaan selvästi kantaa.

Tampereella esitettävä sarja täydentää, ja osittain korjaakin, sitä kuvaa, jonka länsimaiset tiedotusvälineet ovat Intiasta luoneet. Aiheina ovat muun muassa uskontojen väliset riidat, kastilaitos, sosiaalinen eriarvoisuus, kodittomien lasten kohtalo sekä syntyvyyden säännöstelyn ongelmat.

Elokuvajuhlien näytösten määrää on lisätty entisestään, ja dokumentteja, animaatioita ja fiktioita esitellään tänä vuonna yli sadassa näytöksessä.

Ensi-iltansa elokuvajuhlilla saa Peter von Baghin pitkä dokumentti "1939", joka nimensä mukaisesti kertoo Suomen tapahtumista vuonna 1939. Uutta suomalaista dokumenttituotantoa edustaa myös Heimo Lappalaisen ja Jouko Aaltosen ohjaama kolmiosainen "Taigan kansalaisia", joka kertoo Siperian itäosissa elävien evenkien arjesta ja elämästä neuvostohallituksen viimeisenä talvena.

Tietokoneanimaatiot tekivät mairinnousun elokuvajuhlien valkokankaalle viime vuonna, ja tänä vuonna

animaatiotarjonta on jo varsin tietokonepitoista. Esillä on Imagina 1993 ja Prix Ars Electronica 1992-festivaalien kilpailusarjojen voittajapätkiä. Perinteisempää animaatiota edustavat kanadalaisen International Rocketship Limited -tuotantoyhtiön ohjaajan Marv Newlandin villit elokuvat.

"Lyhytfilmin pitkä yö", viisituntinen näytös lauantain ja sunnuntain välisenä yönä, on tänä vuonna omistettu eläimille, ja luvassa on varsin hulvatonta menoa eläinystäviemme parissa.

Elokuvajuhlilla esitetään myös muun muassa saksalaista avantgarde-elokuvaa 1920- ja 1990-luvuilta, brasilialaisia minuuttielokuvia ja Amnesty Internationalille tehty ranskalainen pitkä dokumentti, "Contre l'oubli", jossa tunnetut näyttelijät ja ohjaajat vetoavat mielipidevankien puolesta. Ecce homo - katso ihmistä - nimisessä sarjassa pureudutaan kriittisesti kirkon ja yhteiskunnan välisiin suhteisiin. Musiikkivideosarjassa esillä on yhdysvaltalaisen Millicent Sheltonin tuotanto sekä rapvideoiden ja kotimaisten rockvideoiden katselmukset.

Vanhoista tutuista erikoisohjelmista mukana ovat muun muassa Suomen elokuva-arkiston aarteet, jotka ovat mukana elokuvajuhlilla kymmenettä kertaa. ETL:n oppilastöitä esitellään tänä vuonna peräti kolmessa näytöksessä ja mukana on tietenkin "Ylen hyvää tuotantoa" sekä Sparrausringin ja FVL:n uutuuksia.

Kotimaiseen kilpailuun osallistuvien elokuvien pituus on tänä vuonna rajattu 35 minuuttiin ja pituuden vuoksi kilpailun ulkopuolelle on jäänyt useita uusia alle tunnin mittaisia pätkiä. Niitä esitetään kotimaisissa katselmuksissa yhdessä muiden "uusien Suomi-kuvien" kanssa.

Elokuvien lisäksi Tampereella on tarjolla myös semi-naareja tietokoneanimaatiosta ja intialaisesta elokuvamusiikista. Näyttelyistä on varmistunut Anne Lakasen animoitu grafiikka sisältävä EveryDayBlues.

Veijo Hietala:
REMEMBER OR DIE!
- Cinema and Memory

In the present article I discuss the relation between the cinema and various aspects of memory. At first memory is surveyed as a cultural construction and its relation to the theories of narrative is considered. Drawing on poststructuralist theorizing I argue that memory is both a private and a social narrative where various meanings constantly struggle for legitimation.

Also the cinema as institution and film as a narrative form comply with the same general laws. The most important subject effect of film is, as Hugo Münsterberg once observed, its ability to imitate the workings of the spectator's mind and, as I suggest, temporarily replace and become her or his own memory.

In the second part of the article some memory related films are taken under consideration. My argument here is that they reflect the contemporary conception of the ontology of human being and, simultaneously, address the cultural fears of modernity and postmodernity. Thus the noir flashback films of the forties attempt to restore the cause-effect logic, seriously shattered by war, while the postmodern action films (e.g. *Blade Runner*, *Total Recall*) manifest the increasing fears that the technology will one day irreversibly possess and replace our mind and memory.

Kari Salminen:
**IN THE NAME OF EMOTION, WON-
DER AND MYSTERY**
**- The Romantic hero and the eclipse of
enlightenment**

In my paper I survey the romantic features in the contemporary cinema. I concentrate mainly on the individualist-hero, typical of Romanticism, and his three incarnations: adventurer, artist, and monster. These characters belong to larger categories which I call romance, artist romance and Gothic romance.

As my concrete examples I have chosen for example such films as *Last of the Mohicans, 1492: The Conquest of Paradise, Dances with Wolves, Far Away* and *Gothic*.

Many of these films have their roots in the culture of the Romantic era. A more important context, however, than the historical connection is provided

by our own time in which the increasing Romantic sensibility seems to yield credibility to Elaine Showalter's thesis of the analogy between fin de siècle and today's culture.

Romance, artist romance and Gothic romance each in their own way undermine the discourses of reason and enlightenment. Romance escapes the evil present and reality to pastoral nature and mythologized national history while artist romance endorses imagination and sensations, unchained by reason. Gothic romance, in turn, flees from enlightenment to the world of the sublime, the cruel and the distorted.

However, the romantic hero retains his identity through all his three transformations. As a hybrid of the human hero of the novel and the god figure of the myth the hero, in his every manifestation, acts somewhere between knowledge and faith, realism and fantasy. Whether Christopher Columbus, artist or the scientist/monster of the Gothic, in one respect the Romantic hero stays always the same: he sees and acts on behalf of "us", embodying thus the cultural doubts about final truths and defending "the rights of emotion, wonder and mystery".

John Sundholm:
Melodrama as a Neglected Form:
Terminator 2: Judgment Day

In my article I discuss the popular film genres as a social historical category. My objective is twofold: on the one hand I survey the genre theories from a dialectical and historical vantage point and, on the other hand, on the basis of this discussion I concentrate on melodrama as the essential popular genre. In the latter discussion I use the film *Terminator 2: Judgment Day* as a concrete example.

Fredric Jameson's work on the dialectical genre theory and Rune Waldekrantz' book *Så föddes filmen* are most central for my argument. From this self-reflective and dialectical model I derive my theory of the melodrama as the original popular genre. This argument is supported by Waldekrantz' research in the various subgenres of the bourgeois melodrama in theatre: western melodrama, criminal melodrama, romantic melodrama etc.

In conclusion I attempt to reflect critically my own arguments. After all, the method I employ is by necessity a construction which requires the exclusion of other perspectives in order to be effective. This contradiction in my proceedings I try to illustrate by demonstrating how the description of the technological science fiction genre is destined to go through a basically impossible definition to be able to complete its narrative.

**Sakari Toiviainen:
ROMANTICISM AND HAPPY END IN
FRANK BORZAGE'S FAREWELL TO
ARMS**

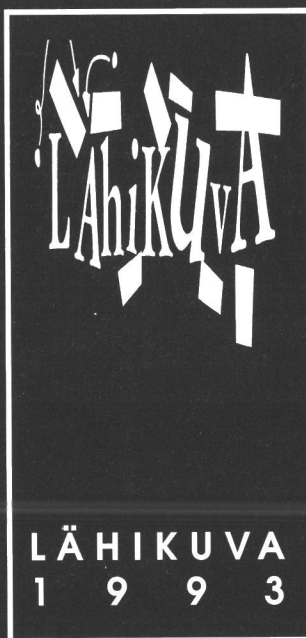
The starting point of my article is an association loosely connected with the theme of Romanticism: two different endings originally made for Frank Borzage's film *Farewell to Arms* (1932) and the necessity of the happy end convention during the contemporary period of transition in Hollywood, with Borzage's auteur image as an "incurable romantic" in the background.

After a brief survey of the mental history and problems of definition of Romanticism I discuss the Romantic heritage in today's popular culture, the relation between Romanticism and fantasy, Borzage's director's image and his manner of adapting Hemingway's text, the two mutually different endings being a culmination in which Eros and Thanatos meet in an ambivalent way. I sketch the history of happy end and the disintegration of the convention into an empty shell, thus concluding that the romantic plot and the end(s) of the film *Farewell to Arms* combine to make visible, in a most interesting manner, the basic polarities of our "suppressive culture"

**Sirpa Tani:
IMAGES OF FINNISH TOWN AND
COUNTRYSIDE: Towards a Geographi-
cal Inter-pretation of Films**

In recent years there has been lively discussion inside cultural geography about the orientation of the scientific field towards the culture defining it. For geographers, interested in researching people/environment relation, art and fiction provide an opportunity to study multiple realities. Movies, for instance, offer interesting material for the analysis of people's relation to locality. In this article I discuss, with the help of examples, the relationship of geography to reality and its various representations.

In art and fiction town and countryside have often been mythically depicted. In the traditional agrarian society countryside and provinciality were represented as a static and safe idyll whose opposite was the town or the city, the symbol of unnatural way of living and dangerous environment. In the postwar period the connotations of town and countryside e.g. in Finnish cinema have changed along with the changes in society: the old dichotomy of good countryside vs. bad town has collapsed. At first, however, the quick urbanization process yielded markedly stereotypical images of town, but subsequently even the town has gradually gained the status of an ordinary living environment. In today's Finnish cinema the country/town opposition does not exist any more, but, rather, Finnishness is often represented in relation to the rest of the world.



D E A D L I N E

1/93	"Elokuva ja maskuliinisuus"	28.02.1993
2/93	"Elokuva ja teknologia"	10.04.1993
3/93	"Urheilunumero"	30.06.1993
4/93	teema toistaiseksi avoin	30.10.1993

Kaikkiin numeroihin otetaan myös artikkeleita teemojen ulkopuolelta. Lisäksi julkaisemme kirja-arvioita, raportteja...

M A I N O S H I N N A T

Takakansi (myydään vain 1/1)		1800,-
Takakannen sisäsivu (3. kansi)	1/1	1500,-
	1/2	800,-
	1/4	450,-
Sisäsivut	1/1	1250,-
	1/2	700,-
	1/4	400,-

Ohjeita kirjoittajille

Lähikuvan tekstit valmistetaan ja taitetaan tietokoneella kirjapainoa varten. Meille on käteväntä, jos saamme jutut jo alusta alkaen levykkeellä. Levykkeiden lisäksi toivomme sinun lähettävän myös käsikirjoitusliuskat jutustasi.

Huom! Älä käytä mitään muotoiluja tekstissä (esim. kursiiivia, sisennyksiä, oikean reunan tasausta etc.), äläkä tavuta. Vältä myös pakotettuja rivinvaihtoja muualla kuin kappa-leiden lopussa. Merkitse kuitenkin haluamasi muotoilut (kursiivit, sisennykset,...) käsi-kirjoitusliuskoihin. Kursiivin voit merkitä myös alleviivauksena.

1) Lähetä juttusi mieluiten IBM-yhteensopi-valla tietokoneella tehtynä "lerpulle" tai "korpulle" tallennettuna **sekä** paperille tulos-tettuna. Myös Macintosh-koneella kirjoitet-tuja tekstejä voi lähettää levykkeellä.

2) Mikäli mahdollista, kirjoita juttusi *Word Perfect* -ohjelmalla. Mikäli sinulla on jokin muu ohjelma käytössäsi, tallenna juttusi le-vykkeelle yleisessä tekstinkäsittelymuo-dossa, ns. ASCII-tiedostona (ohjeet löydät omasta tekstinkäsittelyohjelmastasi).

3) Mikäli sinulla ei ole tietokonetta käytössä-si, lähetä juttusi konekirjoitusliuskoina. Käytä suurinta mahdollista riviväliä.

Kuviot ja taulukot laaditaan erilliselle pape-rille, älä lähetä kopioita vaan originaalit. Tekstiin voit merkitä haluamasi sijoituspaikan kuviolle.

Viitteet ja kirjallisuus sijoitetaan tekstin lop-puun loppuviiteinä.

viittaus artikkeliin kirjassa:

1. D.M. MacKay, "Cerebral Organization and the Conscious Control of Action". Teoksessa J.C. Eccles (ed.), Brain and Conscious Experience. New York: Springer-Verlag 1966, 428.

viittaus uudelleen samaan artikkeliin:

3. MacKay 1966, 425.

viittaus artikkeliin lehdessä:

2. Denise Kervin, "Reality According to Television News: Pictures from El Salvador". Wide Angle. Vol. 7:4 (1985), 62.

Mikäli edellä on juuri viitattu samaan artikkeliin, voit käyttää Ibid. -merkintää:

4. Ibid., 69.

viittaus kirjaan:

5. Stephen Neale, Genre. London: British Film Institute 1980, 48.

Tekstinsisäiset vieraskieliset sitaatit kään-netään aina suomeksi, ellei vieraskielisyy-delle ole jotain erityistä syytä

Kun tekstissä mainitaan ensimmäisen ker-ran jokin elokuva, sen tuotantomaa ja -vuosi mainitaan suluissa välittömästi elokuvan ni-men jälkeen. Jos kyseessä on ulkomainen elokuva, joka on ollut levityksessä Suomes-sa, siitä käytetään suomenkielistä nimeä ja alkuperäisnimi mainitaan sulkeissa. Esi-merkki: Musta sade (Black Rain, USA 1989). Alkuperäiskiellinen nimi mainitaan erikseen myös silloin, kun suomenkielinen nimi on sama. Jos elokuvan nimi on kaksiosainen (Esim. Total Recall - unohda tai kuole), se mainitaan ensimmäisellä kerralla kokonai-suudessaan ja myöhemmin elokuvaan voi-daan viitata nimen ensimmäisellä osalla.

Tekstin sisällä mainittujen elokuvien ja kirjojen nimet alleviivataan.

Tutkimuksen kohteena olevista eloku-vista annetaan mahdollisimman tarkat tuotantotiedot viitteiden yhteyteen.

Arvosteltavista kirjoista annetaan

seuraavat tiedot: kirjoittajan/toimittajan nimi, kirjan nimi, kustantaja, julkaisupaikka ja -vuosi sekä sivumäärä.

Raportoitavista tapahtumista kerrotaan tapahtuman koko nimi, ajankohta ja paikka, missä se järjestettiin.

Artikkeleista laaditaan korkeintaan 200 sanan *tiivistelmä*.

LÄHIKUVA



OTA LÄHIKUVA LIIKKUMAAN KUVAAN

LÄHIKUVA on neljästi
vuodessa ilmestyvä audio-
visuaalisen kulttuurin tutki-
mukseen keskittyvä aikakauslehti.

Lähikuvaa julkaisevat Lähikuva ry, Suomen
Elokuvatutkimuksen Seura, Varsinais-Suo-
men Elokuakeskus, Turun Elokuvakerho ja
Turun yliopiston elokuva- ja televisiotiede.

Tilaukset ja osoitteenmuutokset: Lähikuva, Pl
20, 20111 Turku. Vuosikerran 1993 tilaushin-
nan 85 mk voit myös maksaa suoraan tilillem-
me Postipankki TU 1690 053. Irtonumeroja
myyvät mm. Akateeminen kirjakauppa, Tie-
dekirja ja Turun Kirjakahvila.