

3/1989

# MAHUKUVA





# 3 • 1989

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

## JULKAISIJAT

Suomen Elokuvatutkimuksen Seura  
Turun Elokvakerho  
Varsinais-Suomen Elokvakeskus

## TOIMITUSKUNTA

### Päätoimittaja:

Martti Lahti 921/543 415

### Toimitussihteeri:

Hanna Kangasniemi 921/511 013

Veijo Hietala

Kimmo Laine

Hannu Salmi

Jukka Sihvonon

## ULKOASU

Hanna Kangasniemi ja  
Susanna Keinänen

## TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva

PI 75

20501 TURKU

Irtonumero 17 mk

Vuosikerta 1989 65 mk

Vuosikerta 1990 65 mk

**LÄHIKUVAN** voi tilata maksamalla vuosikerran hinnan tilille TU 3337 42-4.

**Kansi** Eero Urmas

ISSN 0782-3053

## PAINO

Grafia Oy, Turku 1989

## SISÄLTÖ

Esipuhe 3

### Lars Gustaf Andersson ja Erik Hedling

Carl Theodor Dreyerin Papinleski - Elokuva ruotsalaisen elokuvan kultakaudelta 4

### Veijo Hietala

Subjektin paikka klassisessa elokuvateoriassa - Formativiinen teoriaperinne ja mielen kieli 20

### Annette Kuhn

Kuinka puhua 'naiskatsojasta'? 27

**Sakari Toiviainen** haastattelee elokuvahistorioitsija Guido Aristarcoa "Italialaisen elokuvan ihanteellinen perintö..." 30

### H.K Riikonen

Monthage ja Newsreel - tutkimuskohteena James Joyce ja elokuva 36

### Eila Rantonen

'The Troubles': politiikkaa ja kansallisromantiikkaa - katsaus irlantilaiseen elokuvaan 42

Kirjoja 49

# ESIPUHE

## Kansat 'kansassa'

1990-luvun alkaessa käsitteestä 'kansallinen' on tulossa yhä tärkeämpi, koska siihen vedotaan oli kyseessä esimerkiksi Suomen EY-, tutkimus- tai elokuvakasvatustalitiikka. Tämän vuoksi meidän olisi otettava se uudelleen tarkasteltavaksi ja pohdittava, mitä se sulkee sisäänsä ja ulkopuolelleen.

Tavallaan *Lähikuva* aloitti tämän projektin jo numerossa 1/1989, joka tarkasteli suomalaista elokuvaa ja siihen liittyviä erilaisia ideologioita konstruktioita. Nyt käsillä oleva kokonaisuus jatkaa osittain samasta aiheesta, mutta tarkastelupiste on siirtynyt Suomen rajojen ulkopuolelle. Tämän numeron artikkelit ja katsaukset - lukuunottamatta ehkä Guido Aristarcon hieman idealistisia näkemyksiä - pohtivat tai sivuavat kysymystä kansallisuudesta lähtien usein jo melkein itsestään selvänä pidetystä oletuksesta, etteivät elokuvat heijasta yhteiskuntaansa, vaan pikemminkin osallistuvat siihen liittyvien käsitteiden ja käsitysten konstruointiin. Elokuva tulee näin eräänlainen tuotantoon, levitykseen ja vastaanottoon liittyvien diskurssien sekä katsojan kohtauspaikka, jossa "ideologinen neuvottelu" ja "sosiaalisen" jatkuva uudelleenmäärittely tapahtuu.

Kuten erityisesti Annette Kuhnin naiskatsojaa pohtiva essee sekä toisaalta Eila Rantosen irlantilaisen elokuvakulttuurin katsaus osoittavat, kansallisesta elokuvasta puhuttaessa on tärkeää miettiä, miten kansallisen retoriikka homogenisoi käsityksiämme unohtamalla ja työntämällä periferiaan tietty-

jä elokuvakulttuurin muotoja ja niihin liittyviä sosiaalisia muodostumia.

Tällä tarkoitan, että puhuttaessa tai kirjoitettaessa kansallisesta elokuvasta, olisi ehkä mietittävä, millaista ja kuinka homogeenista kansan käsitettä olemme kirjoittamassa. Sen sijaan, että hyväksyisimme yllättävän usein esitetyn ajatuksen kansallisesta elokuvasta eräänlaisena peilinä, meidän olisi esitettävä sille "uusia" kysymyksiä: Kuka on sen 'me' ja kenen luomia nämä representaatiot ovat? Minkälaisen yleisön ne elokuvat olettavat? Millaisia ovat kansan dominoivat representaatiot ja onko niille vastarepresentaatioita?

Suomessa tämä projekti on alkanut vaikuttaa erityisen tärkeältä viimeistään 1980-luvulta lähtien, jolloin meilläkin kansaa ruvettiin hyvin aktiivisesti uudelleenkonstruimaan. Tämän vuoksi on myös varsin ilmeistä, että meidän olisi Suomessakin vastustettava sellaista liian homogeenista ajatusta 'yhdestä kansasta' tai 'yhdestä kansallisesta elokuvasta', joka jättää huomiotta muut sosiaaliset muodostumat, kuten luokka, sukupuoli tai etninen tausta. Ainakin osittain tämä edellyttää myös kansallisen elokuvan tarkastelua laajemmassa kontekstissa, jossa vaikuttavat yksittäisten tekstien lisäksi tuotantoon ja vastaanottoon liittyvät muut sosiaaliset kysymykset. Tällaisesta näkökulmasta voisimme myös suhtautua kriittisemmin retoriikkaan, joka lähtee oletuksesta, että kansallinen on automaattisesti hyvää ja suotavaa.

**Martti Lahti**

Lars Gustaf Andersson ja Erik Hedling

## CARL THEODOR DREYERIN PAPILESKI

### Elokuva ruotsalaisen elokuvan kultakaudelta

**Pier P. Pasolini** sanoi kerran tanskalaisen **Carl Theodor Dreyerin** olevan yksi niistä harvoista elokuvantekijöistä (**F.W. Murnaun**, **Kenji Mizoguchin** ja **Charlie Chaplinin** ohella), jotka ovat vaikuttaneet hänen kuvailmaisunsa kehittymiseen.

Pasolinin ja Mizoguchin lailla Dreyer on kauan ihastuttanut elokuvan ystäviä. Dreyer oli kosmopoliittinen taiteilija, joka loi omaperäisen ja täydellisen kuvaestetiikan. Tarkastelemme tässä Dreyerin ensimmäistä ruotsalaista elokuvaa *Papileski* (Prästänkan, 1920), jota voidaan pitää yhtenä ruotsalaisen kultakauden mielenkiintoisimmista elokuvista. Valinta on osunut elokuvaan, josta on kirjoitettu melko vähän ja jota ei yleensä yhdistetä dreyeriläiseen estetiikkaan. Pyrimme luennassamme yhtäältä näyttämään dreyeriläisten piirteitten olleen jo *Papileskessä* täysin kehittyneitä ja toisaalta osoittamaan C.Th. Dreyerin arvon myös nykyiselle tutkimukselle.

### I ELOKUVA SYNTYY

Vuonna 1920 C.Th. Dreyer toimi ammattimaisena ohjaajana ja elokuvakäsikirjoittajana. Hän oli kirjoittanut Skandinaviska-Russiska Handelshusille ja Nordisk Films Kompagnille yli 40 käsikirjoitusta, joista toteutettiin 23. Näistä on säilynyt ainoastaan kaksi: *Neer med Vaabnene* ja *Pavillionens hemmelighed*, jotka ovat molemmat vuodelta 1914.<sup>1</sup> Nordisk Films Kompagnille Dreyer oli ohjannut kaksi pitkää elokuvaa, *Preasidenten* (1918) ja *Blade af satans bog* (1919).<sup>2</sup> Yhteistyö Nordiskin kanssa katkesi ja Dreyer teki seuraavan elokuvansa *Papilesken* Svensk Filmindustri -yhtiölle. Myöhemmin Dreyer vietti kulkurinelämää pääasiassa manner-

maalla siirtyen tuottajalta toiselle. Nordiskin kanssa Dreyer solmi yksittäisen sopimuksen dokumentti-elokuvakaudellaan 1940-50-luvulla. Svensk Filmindustriin, jonka kanssa hän joutui vaikeuksiin, Dreyer palasi tehdäkseen elokuvan *Två människor* (1944).

On lähes mahdotonta selvittää, miten murros Nordiskin kanssa tapahtui ja yhteys Svensk Filmindustriin syntyi. Lähes kaikki arkistomateriaali on hävinnyt.<sup>3</sup> Tärkeimmät elokuvahistorialliset tekijät ovat kuitenkin seuraavat: ensimmäistä maailmansotaa seuranneen markkinoiden sulkeutumisen ja kilpailijoiden (UFA 1917, SF 1919) perustamisen vuoksi *Ole Olssonin* luomus Nordisk Films Kompagni oli ajautunut konkurssin partaalle. *Lau Lauritzen*, yhtiön menestyksekkäimpiä ohjaajia (tunnettu Majakka ja Perävaunu -elokuvistaan), jätti yhtiön 1920. Vuonna 1919 Svensk Filmindustri oli ostanut Hellerup-studiot Nordiskilta ja 1920 kiinnitettiin sekä *Benjamin Christensen* (valmistelemaan elokuvaa *Hexen* (1922)) että Dreyer.<sup>4</sup>

Dreyerin yhteistyö Olssonin ja toimitusjohtaja **Vilhelm Staerin** kanssa vaikeutui. *Blade af satans bogin* filmaukset 1919 aiheuttivat erityisen vaikeita ristiriitoja: Dreyer tunsu vastenmielisyyttä teollista työskentelyä kohtaan ja Staehr syytti häntä taloudellisesta vastuuttomuudesta.<sup>5</sup> Lopulta Dreyer kuitenkin joutui taipumaan yhtiön tahtoon.

Dagbladetin artikkelissa (7.1.1920) Dreyer ylisti ruotsalaista elokuvaa - erityisesti **Victor Sjöströmiä** - sen taiteellisesta korkeatasoisuudesta. Dreyer-tutkija Martin Drouzy arveleekin kirjoituksen avanneen Dreyerille Svensk Filmindustrin ovet.<sup>6</sup>

Ebbe Neergaard, Dreyer-monografian kirjoittaja ja ohjaajan läheinen ystävä, kirjoittaa teoksessa *50 aar i dansk film*:

Det er aldrig opklaret, hvorfor han forlod N.F. Men man kan meget vel tænke sig, at det var fordi Satans-filmen ikke var ganske i overensstemmelse med firmaets moralske og konventionelle principper, hvad man måske med en dristig antagelse kunne udtrykke sådan: at Satan ikke var satanisk nok, men for tragisk menneskelig, så man ikke sådan lige med det samme kunne hitta rede i, hvem der hvor ond og hvem der hade uret!<sup>7</sup>

Ei siis voida täysin osoittaa, oliko Svensk Filmindustri (edustajinaan mm. Charles Magnusson ja Victor Sjöström) yhteydenottaja ja nuoren tanskalaisen keksijä vai etsiytykö Dreyer itse ruotsalaisen elokuvayhtiön töihin.<sup>8</sup> Kun *Blade af satans bog* sai ensiesityksensä Kööpenhaminassa 24.1.1921, Paladesteatterin Films Nyheder -esitteessä todettiin lyhyesti ruotsalaisten omineen Dreyerin (luultavasti Dreyerin odotettiin jatkavan *Papinlesken* jälkeen edelleen Svensk Filmindustrissa).<sup>9</sup> Dreyeriltä itseltään ei ole jäänyt jäljelle juuri mitään näitä tapahtumia koskevaa. Edellä mainitun ruotsalaista elokuvaa käsittelevän artikkelin, alkuperäiskäsikirjoituksen, kuvausmuistiinpanojen ja kuvausten aikana lähetetyn kirjeen (joka koski voittunutta lyhdynvartta) lisäksi on olemassa ainoastaan vuonna 1939 kirjoitettu ”Selvbiografisk notat”. Teksti oli tarkoitettu Neergaardin kirjan perustaksi ja on seuraavanlainen:

Jag betragtede det som en stor Lykke, da jeg i det følgende Aar knyttedes til svensk Film. Jeg havde netop i disse Aar fordybet mig i de svenske Storfilm, isaer i Sjøstrøms Arbejder, der havde gjort Indtryk paa mig ved deres dybe Alvor, Menneskelighed, Varme og lyriske Tone. Hvad jeg havde vundet af Belaering gennem Studiet af de svenske Film forsøgte jeg at gøre frugtringende i Praestekonen, der blev min naeste film-dog uden at jeg opgav mine egne Erfaringer. I Praestekonen (af Kristofer Janson) gik jeg et Skridt videre i Kravet om Sandheden i Miljøet, idet jeg optog hele Filmen i virkelige Stuer og ved at lade Bonderollerne spille af virkelige Bønder fra Gudbrandsdalen. Jag udførte dengang de almenlydige Saetning, at hvis Miljøet er trovaerdigt, har Folk saa meget lettere ved at tro paa selve Handlingen og altsaa glemme, at det er Film de ser.<sup>10</sup>

Nordiskilta Svensk Filmindustri-yhtiöön siirtyessään Dreyer kirjoitti Kristofer Jansonin novelliin ”Prestekonen”<sup>11</sup> perustuvan käsikirjoituksen, jonka kuvaukset aloitettiin toukokuussa 1920. Kuvaus tapahtui nk. Sandvigin tiloissa, Maihaugenissa Lillehammerin ulkopuolella (eikä Ruotsissa kuten eräät lähteet väittävät<sup>12</sup>). Tämän ulkoilmamuseon kokoelmat oli kerännyt hammaslääkäri A. Sandvig, joka ”med råd och dåd bistod Dreyer vid insceneringen”<sup>13</sup>. Sandvigin lisäksi kuvauksissa avusti konservattori Midttun.

Dreyerin haluttomuus ”käyttää studiota johti luonnollisesti sekä taiteellisesti että elektroteknisesti vaikeisiin valaistusongelmiin”, kuten *Svensk Filmografissa*<sup>14</sup> todetaan. Arvio perustui ilmeisesti ohjelmalehtisen tiedoille:

Det må særskilt framhållas, att samtliga in- och exteriörer inspelats i och vid museet med dess trånga och mörka stugor, dit elektriska ljusledningar tillfälligt dragits från Lillehammer. Tidvis användes en ljusstyrka av ej mindre än 40.000 normalljus- med den påföljd, att den ene efter den andre av de uppträdande bokstavligen blev bländad och måste söka läkarhjälp.<sup>15</sup>

Kuvaukset saatiin päätökseen elokuun lopussa 1920, ja 29.9. Biografbyro kelpuutti elokuvan julkisesti esitettäväksi.<sup>16</sup> Elokuvan ensi-ilta oli 4.10.1920 sekä Tukholmassa (Rivoli ja Record), Göteborgissa (Cosmorama), Karlstadissa (Drott) että Kristianstadissa (Röda Kvarn).<sup>17</sup>

Mukaansa Nordiskilta Dreyer oli saanut kuvaaja **George Scnéevogtin** (1893-1961), joka oli alkuaan **Max Reinhardtin** kouluttama näyttelijä. Schneevogt työskenteli mm. vaimonsa **Lilly von Kaulbachin** elokuvayhtiössä Kaulbachs Kunstfilm. Yhtiön tehdessä vararikon Nordisk kiinnitti Schneevogtin kuvaajaksi 1915. Dreyerin kanssa Schneevogt teki elokuvat *Blade af satans bog* ja myöhemmin *Det var engang* (1922) ja *Du skal aere din hustru* (1925). Myöhemmin Schneevogt toimi ohjaajana ja teki mm. elokuvat *Baldevins bryllup* (1926) ja *Praesten i Vejlbj* (1931).<sup>18</sup>

Nordiskilta tuli myös **Emil Helsingreen** (1865-1932), joka elokuvan *Blade af satans bog* Ranskan vallankumous-kohtauksessa näytteli kansankomisaria. Useilla tanskalaisilla ja norjalaisilla provinsinäyttämöillä näytellyt Helsingreen esitti *Papinleskessä* pappilan renkiä. **Mathilde Nielsen** (1858-1945) oli myös alkujaan teatterista, jossa hän oli usein näytellyt itsellisiä, hieman huvittavia nais-tyyppejä. *Papinleskessä* hän esitti piika Gunvoria. Myöhemmin *Du skal aere din hustru* -elokuvassa Nielsen sai näkyvämmän roolin.

**Hildur Carlberg** (1843-1920), joka esitti rouva Margarete Petersdotteria, aloitti teatteriuransa jo 1859 ja kulki useiden seurueiden matkassa. Vuonna 1910 hän vetäytyi teatterimaailmasta ja 1918 hän oli yksi Höstsol-kodin ensimmäisistä asukkaista. Samana vuonna hän kuitenkin palasi näyttämisen pariin äiti Martana elokuvassa **Ingmarssönerna** (Victor Sjöström, ensi-ilta 1919) ja 1920 Carlberg esitti äiti Vindasia **Mauritz Stillerin** elokuvassa *Fiskeby*. *Papinlesken* kuvausten aikana Carlberg oli vaikeasti sairas, ja hän kuoliin jo 27. elokuuta pian kuvausten loputtua. Tarinan mukaan Carlberg oli luvannut Dreyerille viedä osuutensa loppuun huolimatta huonosta terveydestään.<sup>19</sup> Hänen kuolemansa heti kuvausten päätyttyä huomioitiin monissa arvosteluissa: äkillinen poismeno antoi Svensk Filmografian mukaan elokuvalle metapoettisen luonteen, Carlberghan esittää kertomuksen lopussa kuolevaa naista.<sup>20</sup>

**Greta Almroth** (1888-1981) esitti nuorta papinmorsianta Maria. Teatterinäyttelijä Almroth debytoi Ranftilla. Vuosina 1913-16 hän oli Svenka Bion palkkalistoilla ja 1917 hän esitti pääosaa Sjöströmin

elokuvasa *Tösen från Stormyrtorpet*. Elokuva oli menestys, mikä johti Almrothin "lievennettyyn työttömyyteen", kuten Winqvist/Jungstedt ilmaisevat tilanteen *Svensk Filmskådespelarlexikonissa*: "Så fulländad var hon som Tösen att man sedan hade svårt att finna likvärdiga filmroller åt henne." Myöhemmällä urallaan kohtaamistaan vaikeuksista Almroth syytti sittemmin Dreyeriä.<sup>21</sup>

Almrothin vastaanäyttelijä elokuvassa, norjalainen **Einar Roed** (1897-1931) esitti nuorta pappia, Söfreniä. Vuonna 1919 Roed näytteli Aslakia **Bruniuksen** elokuvassa *Synnöve Solbakken* ja 1920 vastaanainutta Rune Carlstenin elokuvassa *Robinson i skärgården*. Norjalaiset **Lorentz Thyholt** (1870-1931) ja **William Ivarson** (1866-1934) taas tulivat Bergenin teatterista, jossa viimeksimainittu oli johtajana. Ivarson, joka *Papinleskessä* esittää naapuripitäjän pappia, osallistui rovastina elokuvaan *Ingmarssönerna*. Thyholt esittää *Papinleskessä* lukkaria.

Ruotsalainen näyttelijä **Kurt Welin** (1896-1930) esittää lihavaa pappiskokelasta. Welin oli aikaisemmin näytellyt **Carlstenin** elokuvassa *Ett farligt frieri* (1919) ja työskenteli myöhemmin mm. Sjöströmin ja Bruniuksen kanssa.

Laihaa pappiskokelasta näyttelee norjalainen kirjailija **Olav Aukrust** (1883-1929). Talonpoikia esittävät aidot suurtalilliset **Ivar Bleikerstad** ja **Peter Kraabøl** (jotka eräiden kommentaarien mukaan sopivat erinomaisesti miljööseen). Avustajina oli Gudbrandsdalenin talonpoikaisväestöä.

Kirjavan näyttelijäkunnan valintaa voidaan selittää Dreyerin typologia-ihanteella. Sitä Dreyer selvittää mainitsemassamme ruotsalaista elokuvaa käsittelevässä artikkelissaan, jossa hän myös pohtii amerikkalaisen elokuvan edistysaskeleita:

Det største omhu blev anvendt på at gøre hver af filmens mindste detalier troværdig. Men man gik videre endnu. Med skarpt blik udsoegte man til hver rolle netop den *type*, der svarade til fore-stillingen om rollens figur, og det ligegyldigt om rollen var stor eller lille. Småbitte figurer har ofte for evigt indprentet sig i Ens bevidsthed. Hvem husker f. eks. ikke gendarmen i "En nations fødsel"?<sup>22</sup>

Dreyerille tuli myöhemmin, **Robert Bressonin** ja **Sergei Eisensteinin** lailla, tavaksi etsiä näyttelijöitä mitä odottamattomimmista paikoista. *Papinleskeä* pidettiininkin osassa arvioista etnografisena sen amatöörinäyttelijöitten ja autenttisen ympäristön takia.<sup>23</sup>

Elokuvan ensi-ilta oli siis 4.10.1920. Tukholmassa se osui yhteen elokuvateatteri Rivolin, teatterikuningas John Bergendahlin teatteriketjun uusimman lisäyksen avajaisten kanssa.<sup>24</sup> Yhteistä kaikille päivälehtiarvosteluille olikin, että ne arvioivat samalla sekä teatteria että elokuvaa, kuten esimerkiksi nimimerkki z-k-s (Johannes Zakarias Lindberg *Stockholmstidningenistä*):

Den nya filmen ges samtidigt på *Record* och *Rivoli* - den sistnämnda allra nyaste biografen i Stockholm, belägen i det nya huset nr 52 Sveavägen, midt emot Adof (sic!) Fredriks kyrka. Ägare är direktören John A. Bergendahl. Den nyaste biografen, rymmande 800 platser, är uppförd av arkitekten Morssing och företer en mycket smakfullt anordnad salong. Väggar, pelare och balkongframsidor beklädes av marmoritstick, ett arbete utfört efter skisser av artisten Ståhlberg, vilken även utfört takdekorerna i salong och vestibuler. Belysningsarmaturen består av takronor i försilvrat trä och siden. Färgstämningen i salongen har komponerats av fru Morssing. Mot ridån torde kunna anmärkas, att den har prägeln av en originalitet, som förefaller något sökt - med sitt oroliga mönster kontrasterade den mot övrigt lugna interiören.

Ventilationssystemet, konstruerat av ingenjör F. Oscar Nilsson, är den yppersta, varill man på detta område torde ha kommit.

Orkestern består av 12 man med direktör Edouard Chevalier som dirigent - förut fördelaktigt bekant som restaurangmusiker.<sup>25</sup>

Tukholman ensi-illassa esitetystä musiikista ei ole säilynyt todisteita, mutta Tanskan ensi-illassa soitettiin mm. Griegiä, Sibeliusia ja Schubertia.<sup>26</sup>

Elokuvan arvostelut muistuttavat paljon toisiaan. Nimimerkki -une:n (Märta Lindqvist) *Svenska Dagbladetissa* esittämän arvion mukaan parasta elokuvassa on, että "sen pääroolit on annettu näyttelijöille, jotka todella kykenevät esittämään maalaisia kaupunkikulttuurin tunkematta tulkinnan läpi". Eniten kiitosta nimimerkki -une:lta saa Hildur Carlberg:

Ett värtaligare språk än detta gamla skrynkliga gummansikte talar med sina mejslade drag och av liv glittrande svarta ögon kan man inte begära. Den konstnärliga uttrycksfullhet hon förmår ge åt den minsta rörelse- en vridning på huvudet, en gest med handen, en enda blick- äro beundransvärda; hennes Margarete Pedersdotter är en filmgestalt, som icke så lätt går ur minnet.

Nimimerkki -une arvostaa myös muita näyttelijöitä. Ohjaajaa arvostelijat kiittävät siitä, että tämä onnistuu välttämään ruotsalaisohjaajien Skyllan ja Kharybdiksen, sen että tapahtumat pitkästyttäisivät katsojaa ja yksityiskohtia kuvattaisiin liian tarkasti.

Vaikka nimimerkki -une pitääkin kuvausta uskottavana, *Stockholms Dagbladetin* anonyymi arvostelija kuvaa kokonaisvaikutelmaa seuraavasti: "kertakaikkiaan liian paljon teatteria ja museota". Arvostelijan mukaan erityisesti alku sisältää väsyttäviä pitkävetisyyskyksiä ja Einar Rød "muistuttaa Don Juan-Mefistotelesta, eikä herätä minkäänlaista sympatiaa". Myös *Aftonbladetin* R-n (Ragnar Lindqvist) kritisoi vastenmielistä "Mefistofeles-leikkausta" ja toteaa näyttelijän olevan "jotenkin ällöttävä". *Dagens Nyheterin* Marfa & comp. (Elsa Danielson)

suhtautuu hänkin kriittisesti Rødiin “joka ei tunnu päässeen lähemmäksi totuutta siitä, kun hän viime kesänä näytteli Aslakia *Synnøve Solbakkenissa*. Rød on tässäkin pelkkä teatterinäyttelijä ja sitäpäisi hän ei näytä mitenkään pohjoismaalaiselta sopivaksi katsomassaan Mefistoteles-naamiossa.”

Sen sijaan Greta Almroth saa kaikilta hyvät arvostelut. Useat kirjoittajat kiinnittävät lisäksi huomiota sivuosia näytelleisiin Mathilde Nielseniin ja Kurt Weliniin. Schnéevoigtin kuvausta kiittävät myös ne arvostelijat, jotka pitävät elokuvaa muuten liian museaalisena. Ainoastaan yksi arvostelija, tuntematon *Nya Dagligt Allehändan* nimimerkki -n, kiinnittää huomionsa elokuvaelämyksen puhtaasti tekniiseen puoleen:

Att filmen vid premiären dock inte gjorde det starka intryck, vhartill komposition och utförande berättiga, torde få tillskrifvas tekniska omständigheter af ogynnsam art, som dock mycket lätt torde kunna läggas till rätta och som till en del redan idag torde vara ändrade. Sålunda voro vid premiären ljusvidderna icke riktigt dimensionerade, hvartill kom en otydlighet i texterna, som gjorde, att från bakre delen af salongen åtminstone ingen enda af dem kunde uppfattas. Då texten skall ersätta det talade ordet, ger ett framställande af bilder utan text blott ett fragmentariskt intryck, äfven om man läst novellen; så mycket mer om händelseförloppet är alldeles okänt för åskådaren.

Dreyerin teos miellettiin ruotsalaiseksi elokuvaksi. Nimimerkki -une kutsuu *Papinleskeä* “vahvaksi ruotsalaiseksi teokseksi”, ja *Folkets Dagbladet Politikensin* anonyymi kirjoittaja toteaa “suurella ilolla” että “tämä elokuva on huomattavan ylivoimainen verrattuna tällä sesongilla esitettyihin muihin ruotsalaisiin elokuviin”.

Sekä Martin Drouzy että David Bordwell toteavat yhteyden Dreyerin kirjoittaman, ruotsalaista elokuvaa käsittelevän artikkelin ja *Papinlesken* välillä, ja molemmat mainitsevat Sjöströmin. Ebbe Neergardin mukaan Dreyerin elokuvalla olisi ollut jopa vaikutusta Sjöströmiin:

Efter att have set *Praesteenken* benyttede han så vidt muligt aegte typer og i hvert fald aldrig skuespillere, det var sminket “gamle”. Svensk films naturlyriske stil fik herefter et sundt tilskud af den styrke, der ligger i et dokumentarisk fundament.<sup>27</sup>

Neergardin mukaan Dreyer halusi lisätä ruotsalaiseen elokuvaan sen kaipaamaa huumoria:

Når *Praesteenken* ikke fik mer indflydelse, end den gjorde, lå det måske i, at den mandlige hovedrolle, hr. Søfren, var noget svagt besat med Einar Rød. Han var køn og havde charme, men det kneb med drøjden. Han skulle jo have vaeret så overvældigende drengagtig og ubevidst robust, at det alene var i stand til at forklare og und skyldte hans skarnstregere mot den gamle praestekone. Men i visse scener lignede han egentlig mere et

nervøst vrag en den spraelse bondesstudent, han skulle forestille. Hvis en filmsskuespiller ikke har rollens natur i sig, bliver instruktøren ret hjælpeless, og aegthedens på andre områder kan ikke helt opveje manglen. Her opdagede Dreyer for første gang, at det er mentaliteten hos skuespilleren, det kommer an på.<sup>28</sup>

Kaikenkaikkiaan C. Th. Dreyerin *Papinleski* otettiin hyvin vastaan. Lisäksi Svensk Filmindustrilla ilmeisesti oli tarjota nuorelle ohjaajalle sellaiset työskentelyolot, jollaisia hän oli kaivannut työskentellessään Nordiskilla.

## II TUTKIMUSKATSAUS

### Alkuaikojen Dreyer-tutkimus

Dreyerin elämälle ja työlle on omistettu tuhansia sivuja, joista kuitenkin vain harvat ovat käsitelleet *Papinleskeä*. Ensimmäinen Dreyer-monografia, Ebbe Neergardin *En filminstuktors arbejde*, julkaistiin alunperin 1940. Myöhemmin teosta täydennettiin ja se julkaistiin uudelleen nimellä *Ebbe Neergaads bog om Dreyer, i videreført og forøget udgave ved Beate Neergaard og Vibeke Steinthal* (København, 1963). Kirjassa viitataan *Papinlesken* ja ruotsalaisen elokuvan suhteeseen, mutta Neergaard ei kuitenkaan analysoi syvemmin aihetta.

Toinen tanskalainen, ohjaaja Theodor Christensen, on esittelylehtisessään, joka liittyi elokuvan näyttämiseen Tanskan elokuvamuseossa (København, 1953), korostanut dokumentoivaa ympäristöntalennusta, hienoa kuvausta ja intiimiä ilmapiiriä. Christensen tosin kritisoi niitä epäjohdonmukaisuuksia, joita hän väittää löytäneensä henkilökuvauksesta ja juonesta: “*Praesteenkens* spil er aegte, hendes onskapsfuldhet, udsprunget av martyrium, er aegte. Kun hendes omvendelse til medfoelelse og omsorg efterlader os i tvivl”.

Australialaisessa *Film Journalissa* (n:o 10 [June 1958]) julkaistussa esseessä “The Development of Comedie Noire” Garth Buckner kiinnittää huomiota *Papinleskeen*. Buckner ei ole nähnyt elokuvaa, mutta hän nojautuu Neergardin juonireferaattiin ja lyhyeen Dreyerin kanssa käymäänsä kirjeenvaihtoon. Artikkelissaan Buckner luonnehtii “Comedie Noirea” komediaksi, jossa perinteisesti vakavia aiheita, esimerkiksi murhaa, käsitellään satiirisesti ts. nauretaan makaaberille. Comedie Noiren tyypillisiä edustajia ovat esimerkiksi **Alfred Hitchcockin** *The Trouble with Harry* (1956) ja **Robert Hamerin** *Kind Hearts and Coronets* (1949). Bucknerin mukaan juuri Dreyer sovitti lajityypin elokuvaan. Päätelyt ja vertailut ovat keinotekoisia tuntuksia, vaikka mustan komedian aineksia onkin havaittavissa elokuvassa.

C. Th. Dreyer: *Prästäncan*, 1920.  
Kuva Suomen Elokuva-arkisto

## Ranskalaiset

Ranskalaistutkijat hallitsivat 1960-luvun Dreyer-tutkimusta. Jean Béranger käsittelee *Papinleskeä* teoksessaan *La Grande Aventure du Cinéma Suédois* (Paris, 1960). Luvussa, joka käsittelee tanskalaisen osuutta ruotsalaisessa elokuvassa, mainitaan myös *Papinleski* yhtenä parhaimmista ruotsalaisen kultakauden elokuvista. Bérangerin mukaan Dreyerin taidokas kuvaestetiikka tulee erityisen hyvin esille tässä elokuvassa. *Papinleski* on hänen mukaansa myös Dreyerin iloisin ja optimistisin elokuva. Lopuksi Béranger väittää elokuvan pilailevan sävyn ennakoineen sellaisia elokuvia kuin **Jacques Feyderin** *La Kermesse Heroique* (1934).

1960-luvulla ilmestyi kaksi Dreyeriä käsittelevää ranskalaista monografiaa. Claude Perrinin *Carl Th. Dreyer* (Paris, 1969) on auteurteoreettinen tutkimus Dreyerin elokuvista vuodesta 1928 ja elokuvasta *La Passion de Jeanne d'Arc* lähtien. *Papinlesken* hän mainitsee olevan Dreyerin viimeinen humoristinen elokuva. Oman tutkielmamme näkökulmasta on lisäksi erityisen kiinnostavaa Perrinin tapa verrata Dreyerin kuvallista kerrontaa Rembrandtin ja Vermeerin maalauksiin.

Jean Sémolué käsittelee teoksessaan *Dreyer* (Paris, 1963) *Papinleskeä* seikkaperäisemmin kuin Perrin. Muutamia asiavirheitä lukuun ottamatta - Sémolué mm. väittää Söfrenin ja Marin saapuvan papinvaaliin hevosen selässä ja Söfrenin hallusinoivan Marin esille kohtalokkaalla aamiaisella Rouva Margareten luona - tutkimus tarkastelee melko onnistuneesti Dreyerin uraa. Sémoluén mukaan *Papinleski* on eri lajityyppien hienojakoinen sekoitus: koominen ja vakava vaikuttavat yhtä aikaa, makaa-beri farssi muuttuu majesteetiseksi kuvaukseksi. Sémolué korostaa lisäksi *Papinlesken* olevan itsenäinen suurteos, eikä vain elokuvan *Vredens dag* (1943) luonnos.

Esseessään "L'univers de Dreyer" (*La cinéma et sa vérité*, Paris 1969) Amédée Ayfre kirjoittaa eräiden Dreyerin keskeisten teemojen esiintyvän jo hänen varhaisissa elokuvissaan: sukupolvien välinen taistelu, yksinäisyyden kärsimykset ja ihmisten kohtaloiden taustalla vaikuttavat kätketyt voimat.

*Cahiers du Cinéma*n teemanumeroon (nro 207, joulukuu 1968) kirjoittamassaan artikkelissa Sylvie Pierre on eksplisiittisempi. Hänen mukaansa *Papinleski* kertoo valheesta ja sen väistämättömästä häviöstä, syyllisyyden monimutkaisista rakenteista ja vanhurskauden tarjoamasta huolettoman elämän reseptistä. Pierre painottaa myös elokuvan kuvaestetiikkaa, jota hän vertaa 1600-luvun hollantilaisiin maalareihin: ulkokuvat on rakennettu valoiksi, samalla kun sisäkuvuissa käytetään mystistä ja hämärää valaistusta.



## 1970-luku

1970-luvulla ilmestyi kolme Dreyer-monografiaa. Tom Milnen *The Cinema of Carl Dreyer* (New York and London, 1971) on ajalleen tyypillinen auteurteoreettinen työ. *Papinleskeä* Milne käsittelee pitkästi ja kirjoittaa sen olevan Dreyerin ensimmäinen suurelokuva, jossa ohjaaja hylkäsi aiemmin käyttämänsä melodramaattisen tyylin. D. W. Griffithin "raskaan" elokuvan *Intolerance* (1916) vaikutus on saanut väistyä tämän pioneerin iloisemman elokuvan *The Musketeers of Pig Alley* (1912) tieltä. Lisäksi Dreyerin elokuvan taustalla näkyvät ruotsalaiset elokuvaohjaajat, kuten Stiller ja Sjöström. Dreyer osoittaa *Papinleskessä* olevansa sävynvaihdosten mestari: elokuva alkaa farssina ja loppuu surumielisiin sävyihin. Milnen mielestä Hildur Carlberg on pääosassa loistava ja hänen uhrauksensa elokuvan lopussa on kuvattu yksinkertaisesti ja vaatimattomasti. Elokuva käsittelee Milnen mukaan sukupolvien vastakkainasettelua ja yksinäisyyden murhenäytelmää. Lisäksi hän huomauttaa, että Dreyer palasi *Papinlesken* jälkeen tekemään yksitotisia melodraamoja ja että menestyksestä naturalistista tyyliään Dreyer ei käyttänyt uudestaan ennen elokuvaansa *Glomdalsbruden* (1925).

Tanskalaisessa teoksessa *Dreyer: Carl Th. Dreyer - en dansk filmskaber* (København, 1972) Helge Ernst kirjoittaa *Papinleskestä* äärimmäisen lyhyesti. Ernstin mukaan elokuva on "tuoksahtanut Pohjo-



lan kesästä” ja sen huumori antaa elokuvalla erityisen aseman Dreyerin tuotannossa.

Myöskään Mark Nash ei tutki *Papinleskeä* erityisen perusteellisesti teoksessaan *Dreyer* (London 1977), jossa hän esittelee joitakin psykoanalyttis-pohjaisia tulkintoja. Lyhyessä *Papinleskeä* käsittelevässä kappaleessa (joka osittain lainaa Sylvie Pierren *Cahiers du Cinéma* -artikkelia) Nash kirjoittaa rouva Margaretin olevan kirkon primitiivisen ja patriarkaalisen lain uhri. Nash käyttää hyväkseen ranskalaisen Jacques Lacanin esittelemää terminologiaa ja toteaa Söfrenin ”halujen” sosiaalisoituvan; Söfren tulee luonnosta ja avioliiton kautta hänet sijoitetaan ideologiseen rakenteeseen. Lopuksi Nash vertaa *Papinleskeä* myöhempään *Du skall aere din hustru* -elokuvaan.

Tässä yhteydessä on mielenkiintoista viitata Paul Schraderin teokseen *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (Berkeley, Los Angeles, London 1972). Schrader käsittelee vain yhtä Dreyerin elokuvien ulottuvuutta - niiden transsendentaalista tyyliä - eikä hän mainitse *Papinleskeä*. Schraderin mukaan Dreyerin aikaisempia elokuvia leimasi ”Kammerspiel” -traditio: ne olivat intiimejä perhedraamoja, niiden lavastuksissa käytettiin yhtenäisiä sisätiloja ja kaiken kaikkiaan Dreyerin elokuvissa painottui näyttämöllisyys. Schraderin yleistykset eivät kuitenkaan tunnu täysin sopivan *Papinleskeen*.

## Kaksi käännekohtaa

1980-luvun aikana on ilmestynyt kaksi tähän asti vaikuttavinta, Dreyeriä ja hänen tuotantoaan tarkastelevaa tutkimusta: Martin Drouzyn *Carl Th. Dreyer født Nilsson* (København, 1982) ja David Bordwellin (Berkeley, Los Angeles, London, 1981).

Drouzyn kaksiosainen teos on hyvin kirjoitettu ja perustuu Dreyer-kirjallisuuden alalla ainutkertaiseen ja uraauurtavaan arkistotutkimukseen. Drouzy käyttää nk. psyko-biografista metodia: hän tulkitsee elokuvia suhteessa Dreyerin varhaisuoruuden traumaattisiin kokemuksiin. *Papinlesken* tulkinta on kuitenkin monessa suhteessa perinteinen. Drouzyn mukaan elokuvan tematiikka rakentuu lain ja erotiikan, sekä avioliittoinstituution ja todellisen rakkauten vastakkainasetteluille. Söfren ja Mari ovat pelinappuloita, jotka asteittain sovitetaan vallitsevaan järjestelmään.

Drouzyn metodi ei ole ongelmaton. Hän mm. väittää Dreyerin järjestelmällisesti välttäneen henkilöidensä nimeämistä Marieksi, koska nimi liittyy liian läheisesti Dreyerin vihaamaan äitipuoleen Marie Dreyeriin. Äitipuolen nimen ensimmäisiä kirjaimia Dreyer sovittaa vanhojen, usein pahojen naisten hahmoihin, Marguerite (*Vampyr*, 1932), Merete (*Vredens dag*) ja Margarete (*Prästänkän*). Peter Schepelern on pitkäkössä artikkelissaan kritisoinut

Drouzyn metodivalintaa ja osoittanut mm. nimi-symboliikan hataruuden.<sup>29</sup> *Papinleskessään* Söfrenin rakastetun nimi on Mari (Drouzy kutsuu rakastettua Kariksi, kuten myös Neergaard, Beranger, Christensen ja Sémolué). Ruotsalaisissa alkuperäisteksteissä naisen nimi on Mari, kuten myös Jansonin novellissa ja Dreyerin alkuperäiskäsikirjoituksessa, jota meillä on ollut mahdollisuus tutkia. Elokuvaa esittelevän ohjelmalehtisen käyttämää nimeä Kari voidaan ilmeisesti pitää huolimattomuusvirheenä. Nimen vaihdos on myöhemmin jäänyt pysyväksi.<sup>30</sup> Koska Söfrenin rakastettu todella on nimeltään Mari, Drouzyn hypoteesi ei tunnu pitävältä.

Venäläinen formalismi muodostaa David Bordwellin Dreyer-tulkintojen metodisen lähtökohdan.<sup>31</sup> Bordwell kritisoi tapaa supistaa Dreyerin elokuvat vain joihinkin yksinkertaisiin aiheisiin ja pyrkii sen sijaan etsimään yhteisiä lähtökohia ja periaateita, joita Dreyer käyttää tarinaa kertoessaan. Määriteltävää Dreyerin elokuvien taiteellista omaleimaisuutta Bordwell vertaa nitä *klassiseen Hollywood-paradigmaan*, kerrontatyyliin joka kehityttyään Hollywoodissa 1910-luvulta lähtien alkoi hallita maailmanmarkkinoita. Bordwell erittelee useita mielenkiintoisia ominaisuuksia, joista tässä yhteydessä esittelemme vain muutamia.

Bordwellin mukaan Dreyerin elokuvia luonnehti ”the impersonal cause”. Kertomuksia ei vie eteenpäin henkilöiden oma tahto, vaan niitä ohjaavat yksilön kontrollin ulkopuoliset voimat. Useissa tapauksissa nämä voimat sijaitsivat ympäröivässä sosiaalisessa rakenteessa, luonnonvoimissa tai kristillisessä uskonossa. Päätely tuntuu täysin hyväksyttävältä, mutta Bordwellin väite, että Dreyer juuri tässä suhteessa erottuu hallitsevasta klassisesta Hollywood-paradigmasta, tuntuu hataralta. Dreyer ottaa selvästi etäisyyttä perinteiseen elokuvakerrontaan, mutta tuskin ”the impersonal causen” avulla, joka esiintyy usein Hollywood-elokuvassakin. Esimerkkejä ovat mm. Griffithin *Intolerance* ja Erich von Stroheimin *Greed* (1924), joissa elokuville nimen antaneet voimat myös ohjaavat henkilöiden kohtaloita.

Bordwell keskittyy kirjassaan *Papinleskeen* erityisesti analysoidessaan käsitteitä *framing* ja *mise-en-scene* suhteessa Dreyerin tuotantoon. Dreyerin näyttämöllepanoa luonnehti ”kuvaelma” [”tablån”]: symmetrisesti rakennettu, paikallaanoleva tila. Kuvaelmassa henkilöitä rajoittavat usein suorakulmaiset muotit ja he liikkuvat hitaasti, useimmiten vasemmalle tai oikealle, harvemmin diagonaalisesti. Bordwell tarkoittaa, että ihmiset alistetaan jossain määrin arkkitehtuurille. Jotta psykologisesti dramatisoidun tapahtumasarjan kertominen kuitenkin olisi mahdollista, Dreyer käyttää usein apunaan lähikuvaa kasvoista. Dreyerillä kasvojen ekspressiivisyys kompensoi kuvaelman pysähtyneisyyttä.

Tyylitelty kuvaelma vähentää liikkeen tuntua, ja juuri tässä piilee Bordwellin mielestä paljolti Dreye-

rin omaleimaisuus. Elokuvataiteen päämääränään oli tuohon aikaan saavuttaa liikkeen avulla nopeampi ja huomaamattomampi kerronta sekä siten lisätä realismin tuntua. Dreyerin kuvaelmat sen sijaan tyyllittelevät taidokkaasti todellisuutta, ja kuten Bordwell asian ilmaisee, “ne muuntelevat oikeaoppista tapaa tehdä elokuvia”.<sup>32</sup>

Dreyeriä käsittelevää kirjallisuutta on paljon, ja siksi siitä on lähes mahdotonta saada kattavaa yleiskuvaa. Olemme tässä yhteydessä käsitelleet ainoastaan tärkeimpinä pitämiämme kirjoituksia, erityisesti mikäli niillä on relevanssia *Papinlesken kanalta*.

### III LUENTA

#### Avioliitto edessä...

Tarkastelemme seuraavassa *Papinlesken* luennassa elokuvaa periaatteessa kohtaus kohtaukselta. Samalla esittelemme aikaisempaa tutkimusta niiltä osin kuin se tuntuu relevantilta. Tarkastelun kohteena ovat sekä muotoon että aihepiiriin liittyvät aspektit. Jossain määrin keskitymme elokuvan eroottisiin ulottuvuuksiin. Käsityksemme mukaan *Papinleski* on ensisijassa syvän vakavuuden kyllästämä eroottinen komedia, jossa seksuaalisuuden mahdollisuudet ja rajoitukset luovat ratkaisevia merkityksiä. Elokuva voidaan kytkeä lajityyppiin, jota amerikkalainen Stanley Cavell on kutsunut nimellä *comedy of remarriage*: rakastunut pari joutuu eroamaan, mutta lopussa he saavat kuitenkin toisensa.<sup>33</sup>

#### Ensimmäinen näytös: Valinta

Elokuvan aloittaa johdantoteksti, josta selviää *Papinlesken* olevan viisinäytöksinen näytelmä. Lajityyppin määrittely sitoo elokuvan teatteriin, minkä tarkoituksena on korottaa elokuvan taiteellista arvoa. Ranskalaisen teatterista vaikutteita saaneen elokuvayhtiön Film d’Artsin onnistuneesta läpimurrosta (elokuvalla *L’Assassinat du Duc de Guise*, 1908) lähtien elokuvantekijät olivat pyrkineet sitomaan elokuvan porvarillisissa piireissä suosittuun teatteriin. Kytkemällä elokuvaan teatterimaisuutta pyrittiin paikkaamaan elokuvan massamediana ja markkinahuvina saamaa huonoa mainetta. Tätä pyrkimystä korostaa *Papinlesken* taustalla olevan näytelmän rakentaminen norjalaisen kirjailijan Kristofer Jansonin novellin pohjalta, sillä jo olemassaolevan teoksen filmatisointi tai tunnetulta kirjailijalta tilattu käsikirjoitus lisäsivät elokuvan salonkikelpoisuutta. Janson (1841-1917) aloitti uransa talonpoikaiskuvauksilla björnsonilaiseen tyyliin. Hänen myöhempiä tuotantoaan leimaa epäortodoksinen kristillisuus ja edistysoptimismi. Novelli “Prestekonen” sisältyi kokoelmaan *Middelalderliga billeder* vuodelta 1901. Jansonin lisäksi elokuvan tuottaja

Svensk Filmindustri toimi eräänlaisena laatuleimana. Vuonna 1919 perustettu yhtiö oli vakiinnuttanut nopeasti asemansa korkeatasoisten ja laadukkaitten elokuvien tuottajana (kehitys alkoi jo Svenska Bion aikana). Sellaisilla elokuvilla kuin *Breg-Ejvind och hans hustru* (1917) ja *Herr Arnes pengar* (1920) Victor Sjöström ja Mauritz Stiller olivat rakentaneet perustan aikakaudelle, jota myöhemmin kutsuttiin ruotsalaisen elokuvan kultakaudeksi.

Papinlesken johdantotekstissä esitetään ohjaajan nimikirjoitus, Carl Th. Dreyer. Tämä nimi yhdistettiin myöhemmin tiettyyn elokuva- ja kerrontatyyliin, persoonalliseen estetiikkaan. Kertomus alkaa mykkäelokuvan tyyliin seuraavasti:

Sedan urminnes tider brusade och dånade forsen ut över nejden. Åren svunno, släktled följde på släktled, endast forsen - fjällets son - var, är och förblir...

Tätä seuraa kuva koskesta, minkä jälleen ilmes-tyy teksti:

Nu som för tusen år sedan sjunger den med sin djupa bas ut över den äldriga bygden. Och lyssna vi riktigt nog, berättar den oss ett och annat från förflutna dar.

Nimeämätön kertoja esittelee tarinan välittäjän, ikuisesti säilyvän kosken. David Bordwell on huomoinut Dreyerin taipumuksen antaa kertomuksen pulputa ulkoelokuvallisesta lähteestä.<sup>34</sup> Aikaisemmissa elokuvissaam (mm. *Praesidenten*) Dreyer aloitti kertomuksen avaamalla kirjan, *Papinleskesä* taas koskella on vastaava tehtävä. Kosken virta voidaan metaforisesti sitoa kirjan narratiiviseen virtaan. On myös houkuttelevaa tarkastella koskea eräänlaisena itseheijastuksena: esiinvirtaava vesi muistuttaa projektorin läpi juoksevaa filminauhaa.

Kosken kuva kytkee *Papinlesken* tuon ajan ruotsalaisen elokuvan luonnonlyyrisesti värittyneeseen kuvakompositioon: esimerkiksi Mauritz Stillerin *Gösta Berlings saga* (1923) alkaa vastaavalla kuvaasetelmalla.

Johdattelevien tekstien jälkeen kamera liikkuu varovasti pois koskesta ja vangitsee ympäröivän luonnon panoraamakuvaa. Metsänlaidassa näkyy kaksi ihmistä, jotka hyppelivät hilpeästi polkua pitkin, pysähtyvät kielekkeelle ja tähyävät mahtavaa näkymää. Elokuvallinen koodi liittää avoimen maiseman ja kosken villin vaahtoamisen vapauteen, luonnollisuuteen ja iloon.<sup>35</sup>

Irispimennyksellä<sup>36</sup> kuvaan keskitetään kaksi ihmistä, mies ja nainen. Kameran silmä osoittaa olemassaolonsa supistumalla ja laajenemalla, ihmiset rajaava liike on kuin kameran rajauksen paralleeli. Dreyer tuntuu näin muistuttavan katsojaa sekä elokuvasta mediana että sen luonteesta reproduktiiona.<sup>37</sup> Irispimennyksen tehtävänä on myös merkitä ne elokuvan henkilöt, “dramatis personae”, joihin kiinnostuksemme ja myötätuntumme suunnataan. Pa-



noraamakuvan avoimesta tilasta henkilöt vangitaan irispimennykseen. Vapauden ja elämän ilo vaihtuu väliaikaisesti uhkaksi, joka kohdistuu miehen ja naisen viattomiin tunteisiin ja huolettomiin leikkeihin.

Dreyerin alkuaikojen tuotannolle on tyypillistä juuri irispimennyksen käyttö kuvarajauksena. *Papinleskeä* seuranneessa elokuvassa, joka on Saksassa kuvattu *Die Gezeichneten* (1921), tapa on vielä silmiinpistävämpi. Ehkä tässä on nähtävissä usein korostettu D.W. Griffithin vaikutus Dreyerin elokuviin; Rune Waldekrantzin toteaa teoksessaan *Films historia* irispimennyksen olleen yksi Griffithin tuotannon hallitsevia tyylikeinoja.<sup>38</sup>

Soivan kirkonkellon lähikuva katkaisee luonnon maalailun. Kirkonkellot muodostavat vakavassa perinteisyydessään vastakohtan luonnontilassa olevien nuorten huolettomuudelle. Kellojen jälkeen seuraa kirjoitus:

Min röst jag höjer på klockors vis till alla herrars Herres pris.  
Hör, o hör, min tunga ljuder, samlens alla från fjärran, när.  
Pastorsval jag nu påbjuder, herde god oss fattas här.

Kaikentietävä kertoja on nyt ottanut kirkonkellon hahmon. Kello välittää sen, minkä normaalisti ilmaisisi kertoja: seurakunnalle valitaan uusi pappi.<sup>39</sup>

Muutaman otoksen jälkeen kameran onnistuu löytää nuori pari luonnon helmasta. Nuori mies esi-

tellään Söfreniksi, köyhäksi torpparipojaksi, joka on ehdokkaana papin virkaan. Dreyer-monografiasaan Martin Drouzy erehtyy väittäessään, ettei Söfrenillä ole akateemista koulutusta: "en fattig og ikke saerlig belæst mand (—) hvis eneste skolastiske ballast er hans sunde fornøft".<sup>40</sup> Teksti, joka esittelee Söfrenin, kertoo hänen päässeensä hyvien ihmisten avulla yliopistoon opiskelemaan papiksi. Söfrenillä on mukanaan kihlattunsa Mari, joka toivoo sulhasen saavan viran, sillä Marin isä on asettanut viran vihkimisen ehdoksi.

Kerrontarakenteen mielenkiintoisia puolia on päähenkilöiden esitely. Söfrenin luonnostelun jälkeen Einar Rød osoitetaan roolin esittäjäksi. Elokuvan tekijät murtavat tässä aikakauden konventioiden mukaisesti johdannon luoman illuusion fiktiivisistä kertojasta. Tavan voidaan väittää toimivan Brechtin vieraannuttamisefektin lailla: katsojaa muistutetaan jälleen kerran elokuvan fiktiivisyydestä.

Kertomuksen tilan avaa norjalainen sauvakirkko<sup>41</sup>, jossa kameran kauko-otoksina tallentamat koosaarnat esitetään seurakunnalle. Etualalla joki virtaa hiljaa ja ihmiset saapuvat soutuveneillä. Alun villit vesimassat ovat kesyyntyneet harmittomaksi liikenneväyläksi. Vertaus on selvä: kirkko ja sen edustama yhteiskuntajärjestys sijoittavat ihmiset joustamattomaan kulttuuriseen rakenteeseen. Vapauden puutetta symboloi kuvaan ilmestyvä kirkon ulkopuolelle häpeäpaaluun sidottu mies (tosin myös

häpeäpaaluun sidottu saa olla mukana yhteisölle tärkeässä papinvaalissa).

Mari on hermostunut tulevasta kokeesta, mutta Söfren istuu rauhallisena soittaen savikukkoa - edelleen yhteydessä luontoon ja avoiimiin aavoihin. Vasta kaikkien muiden mentyä kirkkoon Söfren nousee ylös ja astelee rinnettä alas kylään. Kirkon ulkopuolella hän tarkastelee rauhallisesti penkillä istuvia kilpailijoitaan.

Koesaarnoja hallitsee farssimainen sävy. Sekä Martin Drouzy että Jean Sémolué ovat verranneet Söfreniä Chapliniin: erilaisin tempuin Söfren ärsyttää kilpailijoitaan ja tekee heidät naurunalaisiksi seurakunnan silmissä.<sup>42</sup> Kilpailijoiden saarnat kylästyttävät seurakuntaa ja saavat suurimman osan kuuntelijoista nukahtamaan. Luonnonlapsi Söfren onnistuu sitä vastoin ylläpitämään seurakunnan kiinnostuksen. Sémolué väittää kohtauksen olevan koko Dreyerin *oevren* hauskipia.<sup>43</sup> Kohtauksen koomisuutta lisää se, että yksitoikkoisinta kandidaattia esittää norjalainen maaseutulyriikko Olav Aukrust, jonka roolihahmo on yleisölleen vieras pöyhkeä kirjanoppinut. Todellisuudessa Aukrust oli kiihkeä kansanomaisen ja perinorjalaisen kulttuurin puolesta-puhuja: mm. kokoelman *Himmelsvarden* (1916) runoissa Aukrust pyrkii puhumaan talonpojille talonpoikien tapaan.

Kohtauksessa Dreyer osoittaa oppineensa erinomaisesti kisällien ilmaisukielen. Teatraalinen jäykkyys, joka hieman leimaa aikaisempia elokuvia *Præsidenten* ja *Blade afsatans bog*, vaihtuu liikkuvaksi montaasiksi ja "elokuvalliseksi" kerronnaksi. Klasisen Hollywoodin kerrontatavan mukaisesti Dreyer sitoo kuvat yhteen katseilla. Katset muodostavat eräänlaisen "sauman", *suturen*<sup>44</sup>. Sauma yhdistää otokset jatkumoksi, jonka avulla katsoja kykenee tunnistamaan olevansa loogisessa tilassa. Tavassaan tähdentää katseiden ja näkemisen merkitystä dramaattisena komponenttina Dreyer muistuttaa Hitchcockia. Katset luovat jännitteitä ja odotuksia sekä psykologista syvyyttä. Dreyerin tavassa käyttää katseita ovat mielenkiintoisia myös toistuvat otokset, joissa tapahtumat näytetään ikkunasta katsovien ihmisten näkökulmasta (esimerkiksi juuri koesaarnakohtauksessa). Tällainen veyeuristinen estetiikka asettaa elokuvan henkilöt katsojan asemaan. Näin elokuva heijastaa jälleen ehtojaan ja luonnettaan medianä.<sup>45</sup>

Koesaarnojen jälkeen molemmat kööpenhaminalais-teologit yrittävät tasoittaa tilannetta järjestämällä juomingit Madame Dyrhusin luokse. Jottei juhla vaikuttaisi liian selvästi korruptiolta, kutusutaan paikalle myös Söfren, joka nauttiikin täysin juomista. Kohtauksessa Dreyerin kuvallinen maalailu johtaa ajatukset hollantilaiseen 1600-luvun maalariin Jan Steeniin, joka oli hilpeiden seurueiden ja talonpoikaisten ryyppyjuhlien taidokas kuvaaja.

Kun valitsijoiden pitäisi tehdä päätöksensä, yksi heistä nousee ja ilmoittaa ehdokkaille: "Enligt lagen



C. Th. Dreyer: *Prästänkan* (1920)  
Kuva: Suomen Elokuva-arkisto

har den avlidne prästens änka rätt att fodra att eftert-rådaren förbinder sig att med henne ingå äktenskap..." Tämä tapa, jonka mukaan papinleski saattoi "kulkea perintönä" avioliitosta toiseen, oli uskonpuhdistuksen jälkeen levinnyt Pohjoismaihin. Sitä voidaan pitää eräänlaisena eläkevakuutuksena papinleskelle, joka jäisi muutoin puolison kuollessa taloudellisesti täysin turvattomaksi. Jansonin novelli perustuikin todellisiin tapahtumiin, sillä Tynes Kaldissa Norjassa eli Christian IV:n aikana eräs Margarete Pedersdotter, joka saattoi hautaan kolme pappispuolisoa ja ehti vielä ennen kuolemaansa avioitua neljännen kanssa.<sup>46</sup>

Kun elokuvan Margarete Pedersdotter 77-vuotiaan Hildur Carlbergin mahtavassa hahmossa astuu sisään, kööpenhaminalaisten joukossa syntyy paniikki ja he ryntäävät suin päin ulos Söfrenin jäädessä lamaan tunteena istumaan. Söfren on nyt ainoa ehdokas. Tilanteesta on tullut omituinen: voidakseen avioitua Marin kanssa Söfrenin on oltava kirk-



koherra, mutta päästäkseen kirkkoherraksi Söfrenin on avioiduttava Margarete-rouvan kanssa.

## Toinen näytös: Kosinta

Papinleski rikkoo lamaanuksen. Hän pyytää Söfreniä tulemaan kanssaan kotiinsa, eikä Söfren tuskissaan kykene kieltäytymään. Mari jää katselemaan epäsuhtaisen parin vaellusta kohti pappilaa. Pappilan portilla Söfren empii. Häikäisevän kirkas valo ympäröi Söfrenin, samalla kun Margarete-rouva jää pimentoon. Vapauteen ja luonnollisuuteen yhdistetty Söfren on valmis astumaan organisoidun yhteiskunnan tärkeimpään linnoitukseen, pappilaan. Valon ja pimeyden dialektiikka saa lisämerkityksen Söfrenin perimmäiset ajatukset kertovasta tekstistä: Margarete-rouvan huhuttiin harjoittavan noituutta. Margaretea ympäröivä pimeys vaikuttaa hämmen-

tävästi myös katsojan suhtautumiseen arvoitukselliseen papinleskeen, elokuvan varsinaiseen päähenkilöön.

Pappilassa Söfren astuu kirjaimellisesti dreyeriläiseen kuvaelmaan, josta tulee elokuvan vallitseva kuvallinen ja kertova muoto. Kuvaelmallisuus vähentää, kuten David Bordwell on todennut, kertomisen liikettä ja sitoo henkilöhahmot symmetriseen universumiin (Söfrenin kohtaamien mullistusten metafora). Pappilassa vallitsee ankara, ihmiset rituaaliseen kaavaan sitova traditio. Tämä tulkinta perustuu henkilöt kuvaelmaan asettavien kehysten (ovenkarmit, ikkunanpuitteet ja seinävaatteet) suorakulmaiseen muotoon, joka kertomuksen tasolla kuvastaa sulkeutuneisuutta, ja joka kertojan tasolla on samanlainen metafilmäinen tekijä kuin aikaisemmin käytetty irispimennys.

Margarete kestittää Söfreniä ruhtinaallisesti. Aterian aikana vanha nainen uskoo Söfrenille murheensa:

I må tro, att min lott icke är behaglig. Det är nu fjärde gången jag får finna mig i att överlämnas som ett husgeråd till vem det vara månne, som kommer och vill ha kallet...

Margarete on Jeannen (*La Passion de Jeanne d'Arc*), Annen ja Herlofs Marten (*Vredens dag*) ja Gertrudin (samannimisessä elokuvassa vuodelta 1964) lailla patriarkaatin uhri.<sup>47</sup> Margareten kysyessä Söfreniltä, onko tämä jo sitoutunut johonkin neitioon, leikkaa Dreyer vermeeriläiseen kehystykseen Marista, joka istuu ikkunan ääressä kuin todistamassa Söfrenin kieltoa. Köyhä Söfren ei uskalla kertoa Margareteille totuutta, koska hän pelkää rouvan korjaavan pois kaiken hyvän ruuan.

Tilanteen groteski eroottisuus tuodaan esille, kun vanheneva papinleski kyntelikkö kädessään tarjoaa Söfrenille yösijaa. Koko kohtausta leimaa vastenmielisyyttä sitä ajatusta kohtaan, että tilannetta seuraava avioliitto saisi seksuaalisen täyttymyksensä. Lyhyen harkinnan jälkeen Söfren vastaa myöntävästi, mutta Margarete tukahduttaa katsojan epäilyksen opastamalla Söfren erilliseen makuukamariin.

Seuraavana aamuna Söfrenin herättää vellikellon ääni; näemme rengin hakkaamassa vasaralla kelloa. Kuva ilmestyy näkyviin *un-masking*-liikkeellä, joka assosioituu elokuvateatterin aukeavaan esirippuun. Margarete tarjoaa silliamaiaisen ja ylellisyyteen totumaton Söfren syö ahneesti. Muutamalla tukevalla ryypyllä Söfren huuhtoo alas rasvaisen sillin ja pian huone muuttuu sumuiseksi. Dreyer antaa subjektiivisella kameralla tilaisuuden osallistua Söfrenin hämärän himmentämään näkökulmaan. Melies'n tyyliin toteutetussa trikkijaksossa<sup>48</sup> (jossa kuvataan Söfrenin ilmeisiä vaikeuksia tarttua ryypylasiin) lasi pilkkaa Söfrenin hapuilevia otteita. Humalasaan Söfren on näkevinään Margareten sijalla ihanan neidon, jolloin hän ei pysty vastustamaan lumo-

usta, vaan pyytää saada jäädä lopullisesti rouvan luokse. Näin tehdessään Söfren ei ole uskonon vain Marille vaan myös Margaretelle, koska Söfrenin näkemä nainen muodostaa itse asiassa juonitteludraaman neljännen henkilön. Kuvittelemansa naisen avulla Söfren pystyy sivuuttamaan seksuaalisuuteen liittyvän ongelman: kriittisellä hetkellä uhka seksuaalisesta yhtymisestä vanhaan naiseen syrjäytyy.

Jälleen oman hahmonsaa saanut Margarete kutsuu sisäänsä palvelusväkensä Steinarin ja Gunvorin todistamaan avioliittolupausta. Söfrenin kohtalo tuntuu sinetöidyltä, mitä painotetaan Söfrenin laskiessa lannistuneella eleellä tuopin kädestään. Hän astuu ulos raikkaaseen ilmaan ja sumu hälvenee. Söfrenin siinä seisossa pimeyden varjot ympäröivät hänet, jolloin hän ymmärtää, mitä on tehnyt. Hieman pökörtäneenä Söfren kulkee tapaamaan Maria. Margarete yllättää heidät, mutta Söfren kokoaa nopeasti itsensä ja esittelee Marin siskonaan. Mari saa tilalta työtä, jolloin hän ja Söfren voivat odottaa yhdessä Margareten kuolemaa. Söfrenin outoa tilannetta värittävät inestiset vivahteet, jotka muistuttavat esimerkiksi **Terrence Malickin** elokuvasta *Days of Heaven* (1978). Söfrenin eroottinen asema on muuttumassa yhä sekavammaksi.

### Kolmas näytös: Häät

Muutaman viikon kuluttua vietetään arvoisan pastorin ja hyveellisen papinlesken Margarete Pedersdotterin häät. Dreyer kuvaa kansatieteellisellä tarkkuudella häämenoja, jollaisia vietettiin Gudbrandsdalenissa lähes 400 vuotta aikaisemmin.<sup>49</sup> Dreyer pyrkii dokumentointiin ja aitouteen, ja hääkohtauksessa hän saakin tilaisuuden esittää tarkan valmistelutyön tulokset.<sup>50</sup> Hääkulkueen kärjessä tulevat soittajat, joiden tehtävänä on suojata morsianta pimeyden voimilta. Muusikkoja seuraa ”foregangsmanden”, morsiamen sukulainen jonka tehtävänä oli ”vaatia” papilta vihkimistä. Vihkimisen toimittavaa pappia odoteltaessa nuoret tanssivat ”gangær”- tai ”riddardans”-tanssin, minkä tarkoituksena oli myös estää pahoja voimia tavoittelemasta morsianta. Tanssissa miehillä ja naisilla oli vaikiintuneet roolit ja toisistaan täysin poikkeavat tehtävät. Dreyer on elokuvassa käyttänyt tanssia rituaalisoitua ja pakotetun avioliittoinstituution metaforana. Itse vihkimisen aikana Söfren poistaa esteen Margarete Pedersdotterin neljänneltä avioliitolta kieltämällä Marin toistamiseen. Pappi ei kuitenkaan voi pujottaa neljättä sormusta morsiamen nimettömään. Lähikuva näyttää kuinka hän sen sijaan joutuu pujottamaan sen keskisormeen, mikä viittää jälleen grotteskiin seksuaalisuuteen.

Vihkimisen jälkeen alkaa juhla, joka viedään läpi määrättyjen sääntöjen mukaisesti. Kanttori on ”Køgemester” ja johtaa ryppyjen kumoamista. Miehet ja naiset istuvat erikseen, sijoitettuna säädyn ja yhteis-

kunnallisen aseman mukaan. Vastanainut pari istuu keskellä ja syö symbolisesti samalta puurovadilta yhteensidotuin lusikoin. Myöhempien aikojen katsojan ajatukset assosioituvat helposti Kaunottaren ja Kulkurin romanttiseen jouluaaton spagettiateriaan.

Seuraavana päivänä Söfren pyrkii osoittamaan Margaretelle, kuka talossa itse asiassa määrää:

För framtiden vill jag råda henne och hennes kumpaner till att icke så mycket sätta näsan i vädret, ty nu är det jag, som är herre i huset.

Margareten oikea käsi Steiner tukahduttaa kuitenkin kovakouraisesti kapinan ahdistelemalla Söfrenin väkivalloin kohti seinäpaneelia - kuvaelman kehystettyyn vankilaan, joka nyt lukitsee Söfrenin sisäänsä. Margarete ojentaa Söfreniä:

För framtiden vill jag råda honom till att mera passa på sina böner och predikningar. Försök inte spela husbonde här, ty det är jag som är herre i huset.

Margarete, pappilan ”patriarkka”, tekee Söfrenin vaarattomaksi. Söfren on toivottomassa eroottisessa suhteessa, ”kastroitu”, ja ironisesti hänen miehisisyysensä riistää Margarete, joka on itse patriarkalisen järjestyksen uhri.

### Neljäs näytös: Ristiriitoja

Söfren yrittää tavata Maria kahdenkesken, mutta hänen laillinen puolisonsa on aina tiellä. Söfrenin suunnitelmat epäonnistuvat, sillä Margarete kieltäytyy sinnikkäästi kuolemasta. Kertomuksessa kuluneesta ajasta ei olla yhtä mieltä. David Bordwellin mukaan kertomus ulottuu muutaman kuukauden ajalle.<sup>51</sup> Meistä Bordwell on kuitenkin liian lempeä rakkautenälkäistä Söfreniä kohtaan. Jansonin novellissa, jota Dreyer suhteellisen tarkasti seuraa, painotetaan: ”To aar var gaaende paa denne maade, og endnu var de lige naer”.<sup>52</sup> Elokuvassa kulunut aika noudattelee novellin aikaa, sillä neljännen näytöksen esittelevä teksti kertoo:

Tiden gick. Vad fru Margarete beträffade, satte hon de ungas tälmod på hårt prov, dels emedan hon icke ville dö, och dels emedan hon var likasom allvetande och allstädes närvarande. Med grämlse märkte Söfren, att tillfällena att träffa Mari i enrum alltjämt läto vänta på sig.

Kärsimättömyydestään huolimatta Söfren ei voinut odottaa Margareten kuolevan muutama kuukausi häiden jälkeen, ja tekstissä mainitut koettelemuksetkin viittaavat pitempään ajanjaksoon.

Koko neljättä näytöstä hallitsee burleski vivahde. Kaikin keinoin Söfren koettaa lähestyä ”sisartaan”. Yhdessä kohtauksessa Söfren näkee Marin menevän aitaan. Söfren istuu seinän viereen ja soittaa

savikukolla houkutukseksi. Sivuttainen kamera-ajo, eräs harvoista elokuvan kameranliikkeistä, paljastaa seinän takana vahtivan Steinarin. Söfrenin yritys epäonnistuu jälleen. Toisessa kohtauksessa Söfren huomaa Marin ulkona kangaspuiden ääressä. Söfren hiipii esiin ja työntää sormensa loimen läpi. Aikaisemmissa esimerkeissä todettiin Dreyerin käyttävän *Papinleskessä* sormia seksuaalisina viittauksina. Kohtaus muistuttaa Isabellan ja kreivi Manuelin ensimmäistä kohtausta elokuvassa *Blade af satans bog*. Valitettavasti kangaspuitten ääressä istuva nainen onkin piika Gunvor eikä Mari. Gunvor tarttuu sormeen ja Söfren jää kiinni muodolliseen “vagina dentataan”.<sup>53</sup> Seksuaalisuuden ohella kudos viittaa elokuvakankaaseen ja kohtaus siihen, ettei kaikki valkoisella kankaalla ole sitä miltä se näyttää.

Söfren ei anna periksi. Koska hän ei päivällä voi tavata Maria, hän aloittaa yölliset retket. Ensimmäisenä yönä Margarete yllättää Söfrenin. *Split-screen*-otos näyttää Söfrenin jalat portailla samaan aikaan, kun lähikuva paljastaa heränneen Margareten. Näin Dreyer ekonomisoi nokkelasti kerrontaansa. *Split-screen*-tekniikkaa ovat käyttäneet ahkerasti illuusion rikkomiseen metaelokuvallisesti suuntautuneet ohjaajat kuten Jean-Luc Godard ja Brian de Palma (mm. *Numero deux*, 1975 ja *Carrie*, 1976). Jäädessään kiinni Söfren selittää halunneensa vain saada sisareltaan jotain lääketta mahakipua vastaan. Mahakipu on heikosti kätketty metonyminen ilmaisu sille, missä “paha” varsinaisesti sijaitsee. Gunvor ja Mari vaihtavat Margareten tahdosta sänkyjä ja muutaman yön kuluttua pahaa aavistamaton Söfren menee ansaan - mikään ei häneltä tunnu onnistuvan.

Seuraavassa kohtauksessa Mari, Margarete ja Söfren istuvat pappilan tuvassa; Mari karstaa, Margarete kehrää ja Söfren selaa kirjojaan. Dreyeriläinen kuvaelma on jälleen yhdistettävissä hollantilaiseen laatukuvamaalaukseen, tällä kertaa “vakaan porvarillisen kodin” kuvaajana tunnettuun Pieter van Hoochiin. Asetelman ristiriitainen tunnelma muistuttaa kohtausta elokuvassa *Vredens dag*. Useiden kriitikoiden, esimerkiksi Theodor Christensenin ja Jean Sémoluén, mukaan *Papinleski* onkin myöhempien elokuvien harjoitelma. Yhteys muuttuu erityisen selväksi viittauksessa noituuteen ja mustaan magiaan, kun Söfren kysyy vaimoltaan: “Vest fru Margarete vad bönderna säga on eder? Jo, att I fick eder förre make genom svartkonster.”

Margareten ja Söfrenin väläinen vuoropuhe jatkuu. Margarete nauraa oletuksille, mutta Söfren ja Mari epäroivät edelleen. Söfrenin kysyessä elämää pidentävistä tipoista, joita Margaretella talonpoikien mukaan on, papinleski nauraa ja pilaillee: “Att det är sanning kan han väl förstå, bara han ser på mig. Jag kan leva minst hundra år till.” Kohtauksessa - Marin ja Söfrenin vaihtaessa hämmentyneitä katseita - Margarete pyörittää rukkia ikäänkuin se olisi elämänpyörä.

Jansonin novellissa kerrotaan talonpoikien juo-

ruilun perustuvan taikauskoon, sillä itse asiassa Margarete tuntee ainoastaan luonnon ja sen voimat. Novelli on tyypillinen esimerkki 1800-luvun loppupuolen darwinismista, jossa tieteen objektiivisuus ja uskonnollinen taikausko asetetaan vastakkain. Dreyer ei kuitenkaan tuo esille Margareten kykyjen varsinaista luonnetta ja jättää siten katsojan epävarmaksi.<sup>54</sup> Vastaava “noitakoodi” esiintyy myös toisessa Svensk Filmindustrin samoihin aikoihin tuotetussa elokuvassa tanskalaisen Benjamin Christensenin ohjaamassa “kovan onnen” elokuvassa *Häxan*.

Keskustelu noituudesta liittyy Söfreniin paholaismaisia piirteitä. Kamera antaa katsojalle mahdollisuuden jakaa Söfrenin katseen, joka kohdistuu pulpetilla olevan kirjan kanteen. Kirja on kansankertomus pirusta “Dieffulen”, ja etusivulla irvistää itse paholainen. Mefistotelinen muutokuva auttaa katsojaa arvaamaan Söfrenin ajatukset: koska Söfren ei kykene odottamaan Margareten kuolemaa, hänen on tehtävä jotain asian edistämiseksi.

Yöllä Söfren ilmestyy kauhistuttavassa asussa Margareten makuukamariin. Valkoiseen kaapuun ja kirjan kantta muistuttavaan naamariin puettuna Söfren haluaa pelästyttää vanhan rouvan. Söfrenin kaapu on varustettu liikkuvilla kojeilla, joita Mari ohjaa rakastettunsa selän takaa. Kohtaus on säädyttömien vihjausten värittämä nukketeatteri. Söfrenin kummittelu, joka symbolisoi yritystä valloittaa takaisin menetetty maskuliinisuus, päätyy nolosti. Margarete huomaa papin tohveleitten pilkistelevän kaavun alta. Naurettuaan aikansa Söfrenille raivostunut papinleski tarttuu keppiin ja ajaa paljastunutta silmäkääntäjää ympäri pappilaa.

## Viides näytös: Paljastus

Elokuvan viimeisen näytöksen alkaessa valaistus on muuttunut kirikkaammaksi. Dreyerillä on tapana käyttää vaalennusta/tummennusta halutessaan osoittaa ajan kuluneen toisiaan seuraavien kohtauksen välillä. Griffith käyttää tarkoitukseen iriskehystystä, joka Rune Waldekranzin mukaan on tarkoitettu jäljittelemään ihmisen silmän liikettä sen reagoidessa valoon.<sup>55</sup> Jännittävässä Victor Sjöströmin elokuvaa *He who gets slapped* (1924) käsittelevässä esseessään Örjan Roth-Lindberg on erityisesti korostanut Sjöströmin tapaa käyttää ylisävytystä, joka sekä sitoo otokset toisiinsa, että “luo merkityksiä ja poeettisuutta”. Lisäksi ylisävytys “synnyttää illuusion, jossa muutoin näkymätön todellisuus - materian huomaamaton transsendenssi ja muistin liikkeet - muuttuu näkyväksi”.<sup>56</sup> Dreyerin tapauksessa hallitseva liitántätapa - vaaleaksi tai tummaksi sävyttäminen - ei tehokeinona poikkeaa suurestikaan teatterin näytösten välisestä esiripun nousuista ja laskuista. Se viittaakin Dreyerin teatteriin suuntautuneeseen estetiikkaan.

Draama etenee kohti käännekohtaansa. Margare-

H. H. Jacobson.



Carl Th. Dreyer

ten mennessä yksin aitanvintille Söfren saa ajatuksen siirtää tikkaat pois:

Söfren tänkte, att nu kunde fru Margarete gärna stanna uppe på loftet en stund. Kanske han under tiden kunde få träffa Mari på tu man hand.

Kyse ei ole suoranaisestä murhayrityksestä, joksi David Bordwell ja Tom Milne ovat tikkaiden siirron tulkinneet<sup>57</sup>. Söfrenin teosta kuitenkin seuraa, että aitan vintillä myöskin oleskeleva Mari alas pyrkiesään astuu tyhjiään ja loukkaantuu. Farssi muuttuu tragediaksi. Kyyhöttäessään tajuttoman Marin viressä Söfren katsoo syyllisenä ylös Margareteen, joka juuri on laskeutumassa alas vintiltä. Söfren varoittaa Margaretea ja ensimmäisen kerran he lähestyvät toisiaan molemminpuolisen kunnioituksen tuntein. Kohtauksessa Dreyer yhdistää heidät toisiinsa katseiden saumalla.

Marin vakavaa tilaa korostetaan vahvoilla ovenpielikehystyksillä. Söfren kantaa Marin pappilaan. Häntä seuraa Margarete, joka ottaa välittömästi huolehtiakseen Marin hyvinvoinnista. Himmeässä otoksessa irsipimennys vangitsee Söfrenin lähikuvaan. Einar Rødin ilmeikkäät kasvot täyttyvät itse-syytelystä. Kuuluisaan dreyeriläiseen tapaan kasvot saavat esitettäväkseen inhimillisen draaman (vertailussa voidaan käyttää Clara Wieth Pontoppidanin esittämää Siria "Pro Finlandia" -jaksossa elokuvassa *Blade af satans bog*).

Söfrenin kasvoista kamera siirtyy Margareten vierellä olevaan Mariin. Mari makaa Margareten vuoteessa ja kuva säteilee lämpöä ja hellyyttä. Painostava kehys murtuu, Mari nähdään katosvuoteen taidokkaasti kaiverrettujen päätyjen läpi, jotka pyöreillä muodoillaan sulkevat hänet sisäänsä. Margarete hoitaa häntä kauan ja hellästi ja lopulta myös Söfren saa luvan astua sisään. Nuorten rakastavaisten jälleen näkeminen liikuttaa Margaretea ja hänen kertoeensa tarinaansa kaikki kolme henkilöä on harmonisesti sijoitettu rikkoutuneeseen päätykehukseen:

Min förste man och jag hade varit trolovade i många år, när han sökte kallet här och fick veta, att han icke kunde få det med mindre han övertog företrädarens änka... Vi lade råd och vi gråto tillsammans. Vi visste, att änkan var skröplig och näppeligen kunde leva länge, så att det var ju en svår frestelse för oss... Ja, Gud förlåte oss... vi byggde hoppet om vår lycka på en annan människans död. Fem år måste vi vänta, men sedan blevo vi så lyckliga som två människor kunna vara. Trettio års lyckliga minnen äro knutna till dessa rum och dessa väggar, och på kyrkogården finnes en grav, som aldrig går ur mina tankar.

Margareten kertomuksen jälkeen Söfren ja Mari tunnustavat tehneensä samoin. Puolikuva Margaretesta näyttää vilpittömän ihmetyksen, jonka paljastus hänessä aiheuttaa. Toivuttuaan Margarete kuitenkin ilmaisee nopeasti säälinsä sanoessaan: "Lapsiraukat, lapsiraukat!"

Kaikki noituuteen ja taikuuteen viittaavat piirteet Margaretesta ovat kuin poispyyhkäistyt. Söfrenin ja Marin vastoinkäymiset eivät olekaan - kuten Christensen, Nash, Milne ja Sylvie Pierre väittävät<sup>58</sup> - Margareten pahansuopaisuuden seurauksia, vaan Söfren, Mari ja Margarete ovat kaikki olosuhteiden orjia. Tässä yhteydessä Bordwellin "the impersonal cause" -päätely tuntuu mielekkäältä. Dreyerille ihminen on ihmisen itsensä luoman järjestyksen ja determinaation uhri.

Kertomuksen lähestyessä loppuaan sen sävy on surumielinen. Henkilöt elävät sopusointuista yhteiselämää pappilassa. Mari saa pian astua Margareten sijalle, minkä osoittaa naisten samanlainen tapa kävellä: Mari ontuu onnettomuuden, Margarete puolestaan korkean iän seurauksena.

Viimeiset päivänsä Margarete viettää ensimmäisen miehensä haudalla, mitä Dreyer kuvaa rauhallisin otoksin. Otokset ovat Tom Milnen mukaan herkimmat Dreyerin koskaan ottamat.<sup>59</sup> Margareten nähdään vähitellen, niinkuin katsojasta helposti tuntuu, jättävän jäähyväisiä tilalle ja sen eläimille. Margarete vetäytyy pappilaan etsiäkseen morsiuskruununsa. Hän tarkastelee morsiuskruunua hartaasti ja suutelee sitä. Sepeleen pyöreästä muodosta voidaan aavistella Margareten elämän saavuttaneen loppunsa. Teksti vahvistaa olettamuksen: "En morgon saknas fru Margarete vid frukostbordet". Söfren ja Mari löytävät hänet vuoteesta. Margarete lepää



rauhallisesti kuvioitujen päätyjen suojassa. Jo aikaisemmassa yhteydessä todettiin avattujen kehysten assosioituvan lämpöön ja hellyyteen, jotka muuten tukehtuvat kuvaelman koviin ja symmetrisiin kehyksiin: kuolema on vapauttanut Margereten ihmisten maailman sorrosta. Pyhittämällä Söfrenin ja Marin onnen ja saamalla heiltä anteeksi Margarete vapautuu elämisen velvoitteesta. Margareten kuolemaa on vaikea olla yhdistämättä Hildur Carlbergin pian elokuvan kuvausten loppumisen jälkeen tapahtuneeseen kuolemaan. Kuten jo aikaisemmin kerroimme, monet arvostelijat panivat elokuvan ensiillan yhteydessä merkille tämän metapoeettisen yhteyden. Syöpää sairastanut Carlberg oli tarinan mukaan luvannut Dreyerille elää kuvausten loppuun.<sup>60</sup>

Etnologi Dreyer loistaa kuvatessaan Margareten hautajaisseremonioita. Kun arkkua siunauksen jälkeen viedään ulos, vainajan läheisin miespuolinen sukulainen kertoo vainajan hyvästit kodille. Arkun kantajat nostavat ja laskevat arkkua kolme kertaa; isä, poika ja pyhä henki todistavat vainajan luopumista kodista. Arkun jäljessä kulkevat sirottelevat pellavansiemeniä ja oven yäpuolelle naulataan hevosenkenkä. Näiden rituaalien tehtävänä on estää kuollutta palaamasta; vainaja ei voi palata kotiinsa ennenkuin hän on poiminut ylös jokaisen pellavansiemenen; rauta puolestaan on yhteydessä korkeampiin voimiin ja suojaa kotia pahoilta hengiltä.<sup>61</sup>

Arvokkaan tilaisuuden aikana Dreyer kohdistaa kameran kirkonkelloon, jonka hahmon kaikkitietäviä kertoja jälleen on ottanut:

Min röst jag höjer på klockors vis till alla herrars Herres pris  
att Guds folk till kyrkan bjuda och till sist som gravsång ljuda.

Tarina sijoittuu kirkollisten seremonioiden väliin, minkä voi jälleen tulkita viittaavan painostukseen, jota kirkko tarinan henkilöihin kohdistaa.

Kun Mari ja Söfren jälleen liikkuvat kankaalla, Margarete elää jälleen huolimatta kaikista varotoimenpiteistä, ei kuitenkaan aaveena vaan Marin hahmossa. Margarete on irtautunut yhteiskunnallisten rakenteiden hirmuvallasta ja hänen osansa on annettu Marille. Tämä muutos tuodaan esille loppukohtauksessa, jossa Mari on puettu aivan papinlesken tavoin.

Viimeisessä otoksessa ristinmuotoinen irispienens kehystää uutta pappisparia, minkä jälkeen kuva tummenee (eikä jäädy kuten Martin Drouzy väittää<sup>62</sup>). Risti on Margareten alistaneen patriarkaatin ja nuorten vastoinkäymisten symboli.

Söfrenin ja Marin sisäänsä sulkeva risti ja alun luonnonkuvaus ovat keskenään vahvasti ristiriidassa, kuten Martin Drouzy on huomauttanut<sup>63</sup>. Vapaus ja luonnollisuus ovat vaihtuneet perinteen pakko-paitaan. Risti täyttää saman symbolisen tehtävän kuin elokuvan *Vredens dag* loppukohtauksen risti; tai kuten muutamassa esimerkissä Dreyerin tuotan-

non ulkopuolelta: John Waynen ulkopuolelle jättävä sulkeutuva ovi John Fordin elokuvassa *The Searchers* (1956), kuollutta Jean-Paul Belmondia ympäröivät uteliaat ihmiset elokuvassa *A Bout de Souffle* (1959) tai Malcolm McDowellia piirittävä tanssiva ihmisjoukko Lindsay Andersonin elokuvassa *O Lucky Man!* (1973).

## Loppusanat

Carl Theodor Dreyerin *Papinleski* edustaa erinomaisesti aikakautensa elokuvataiteen korkeaa tasoa. Usein häikäisevän hieno montaasi, kauniisti tyylitellyt tarkennukset ja Hildur Carlbergin näyttelijäsuoritus sijoittavat elokuvan ajan produktioiden eturiviin. Tämä luenta esitteli vain yhden näkökulman Dreyerin rikkaaseen ilmaisuun.

Kääntänyt: **Minna Tyrkkö**

### Viitteet:

1. **David Bordwell**, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, Los Angeles, London 1981, s. 205.
2. Elokuvan *Blade af satans bog* ensi-ilta oli vasta 24.1.1921.
3. **Ebbe Neergaard**, "Laerling og mester". Teoksessa *50 aar i dansk film*, (toim.) **Svend Kragh-Jacobsen, Erik Balling & Ove Sevel**. København 1956, 64. **Martin Drouzyn** kirjoittajalle 6.11.1985 lähettämä kirje, joka koski arkistotilannetta.
4. Bordwell 1981, 207.
5. *ibid*, 15 -.
6. **Martin Drouzy**, *Carl Th. Dreyer født Nilsson*. København 1982, 67.
7. Neergaard 1956, 64.
8. Ebbe Neergardin mukaan Dreyer oli aktiivinen osapuoli. *ibid.*, 64.
9. *Paladstegers Films Nyheder*, n:o 21, sesonki 1920-21.
10. **Martin Drouzy**, *Kildemateriale til en biografi om Carl Th. Dreyer*. København 1982, 66.
11. **Kristofer Janson**, *Middelalderlige Billeder*. København & Kristiania 1901.
12. Bordwell 1981, 207; **Bengt Idestam-Almquist**, "Från Körkarlen till Hets. En kritikers syn på SF:s produktion", teoksessa *Svensk Filmindustri tjugofem år*. Stockholm 1944, 102.
13. *Papinlesken* ruotsalainen ohjelmalehtinen, s. 11.
14. *Svensk Filmografi*, osa 2, (toim.) **Leif Furhammer**. Stockholm 1982, 81.
15. *Papinlesken* ruotsalainen ohjelmalehtinen, 11.
16. Sensuurikortin kopio (n:o 25.163). Ruotsin Elokuvainstituutin arkisto.
17. Drouzy 1982, 71. Drouzyn mukaan Dreyeriä miellytti elokuvan esittäminen Kristianstadissa, joka sijaitti lähellä ohjaajan äidin kotipitäjää Grantingeä.
18. Henkilötiedot haettu teoksista *Svenskt filmskådespe-larlexikon*, (toim.) **Sven G. Winquist & Torsten Jungstedt**. Stockholm 1973; **Marguerite Engberg**, *Dansk*

*Stumfilm - De Store År. Vol 1 - 2.* København 1977 sekä elokuvan ruotsalaisesta ohjelmalehtisestä.

19. **Ebbe Neergaard**, *Ebbe Neergaards bog om Dreyer i videreført og forøget udgave ved Beate Neergaard og Vibeke Steinthal.* København 1963, 31.

20. *Svensk Filmografi*, osa 2, 81.

21. Professori Rune Waldekrantz on kertonut kirjoittajalle, että Greta Almroth oli eräässä yhteydessä sanonut Waldekrantzille Dreyerin tuhonneen hänen näyttelijän uransa. *Papinlesken* kuvausten aikana Dreyer oli vaativuudellaan murtanut hänen itseluottamuksensa.

22. **Carl Th. Dreyer**, "Svensk film", *Dagbladet* 7.1.1920. Artikkelijulkaisu uudelleen teoksessa *Om Filmen*, København 1959.

23. Esimerkiksi nimimerkki -n, *Nya Dagligt Allehända*, 5.10.1920.

24. *Svensk Filmografi*, osa 2, 81.

25. Kaikki mainitut päivälehtiartvot 5.10.1920.

26. *Paladsteatrets Films Nyheder*, n:o 30, sesonki 1920-21. Lehdessä ei mainittu musiikkia, mutta maininta löytyy Tanskan elokuvamuseon Dreyer-kokoelman kappaleeseen liimatusta lapusta.

27. Neergaard 1963, 31

28. *ibid.*, 31.

29. **Peter Schepelern**, "Biograf-Problemer". Teoksessa *Sekvens: Filmvidenskabelig årbog*. København 1983, 135.

30. Dreyer itse on ilmeisesti hyväksynyt nimen "Mari". Tanskan elokuvamuseossa säilytettävässä käsikirjoituksessa Dreyer kirjoittaa "Mari". Löysimme kuitenkin arkistosta elokuvan esitystä varten tehdyn ohjelmalehtisen luonnoksen. Lehtisen kirjoittaja on oletettavasti pyytänyt itse ohjaajaa lukemaan luonnoksen, koska se on täynnä Dreyerin käsialalla tehtyjä oikaisuja. Tekstissä käytetään erisnimeä "Kari", jota myös Dreyer käyttää kommentaareissaan.

Keskustelimme ongelmasta Martin Drouzyn kanssa, joka kertoi, ettei koskaan ollut nähnyt käytettävän nimeä Mari ja ettei hän kyennyt ratkaisemaan arvoitusta. Pyyntöstämme Tanskan filmimuseon henkilökunta tiedusteli asiaa Dreyer-tuntija Ib Montylta, joka ei myöskään ollut huomannut ristiriitaa.

31. Hieno yleiskatsaus venäläisestä formalismista on **Kristin Thompson**, *From and Material in Ivan the Terrible*. University of Wisconsin, Madison 1977.

32. Bordwell 1981, 41.

33. **Stanley Cavell**, *Pursuits of happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts & London 1981.

34. Bordwell 1981, 34 - 36.

35. Tätä määritelmää on usein käytetty kuvaamaan John Fordin elokuvia. Katso esimerkiksi **Peter Wollen**, *Signs and Meaning in the Cinema*. London 1972.

36. Kuva tai osa kuvasta pimentyy kameran suljinta muistuttavan liikkeen tavoin.

37. Emme usko Dreyerin itsensä liittävän keinoihinsa tällaisia merkityksiä. Tämä tulkinta liittyy moderniin analysointiin. Meta- aspektia seuraavista Hitchcockin elokuvien tulkinnoista katso esimerkiksi **William Rothman**, *Hitchcock - The Murderous Gaze*. Cambridge, Massachusetts & London 1982.

38. **Rune Waldekrantz**, *Filmens Historia*, osa 1. Stockholm 1985, 287.

39. Elokuvanarratologian perusteoksia on **David Bordwell & Kristin Thompson**, *Film Art: An Introduction*. Reading, Menlo Park, London, Amsterdam, Don Mills & Sydney 1979.

40. Drouzy 1982, 68.

41. Kuvan kirkko on kuuluisa Maihaugenin Garmo-kirkko, joka on yksi Norjan vanhimpia kirkkoja, rakennettu osittain jo 1100-luvulla.

42. Drouzy 1982, 68; Jean Sémolué, *Dreyer*. Paris 1962, 25.

43. Sémolué 1962, 25.

44. Stephen Heathin suture-artikkeli teoksessa **Stephen Heath**, *Questions of Cinema*. London 1981.

45. Perusteellinen analyysi elokuvan suhteesta voyeurismin katso **Christian Metz**, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London 1982.

46. *Papinlesken* tanskalainen ohjelmalehtinen.

47. Monet tutkijat ovat viittaneet dreyeriläiseen naisen kärsimys -tematiikkaan. Martin Drouzy väittää monografiassaan aiheen olevan Dreyerin oman elämän kokemusten tulosta. Ohjaajan äiti, ruotsalainen Josefina Nilsson, kuoli toisen aviottoman lapsen vuoksi tehtyyn epäonnistuneeseen aborttiin. Dreyer oli äidin kuollessa kaksivuotias.

48. Waldekrantz 1985, 134 -.

49. Tiedot *Papinlesken* ruotsalaisesta ohjelmalehtisestä.

50. Martin Drouzy tähdentää useissa kohdin Dreyerin keränneen materiaalia ja tehneen tarkkoja tutkimuksia ennen jokaista elokuvaansa.

51. Bordwell 1981, 33.

52. Janson 1901, 93.

53. **Otto Fenichel**, *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*. London, Melbourne & Henley 1982, 79.

54. Dreyer ei ilmeisesti aikonut antaa "noitakoodille" mitään suurempaa sijaa elokuvassa. Viitteessä 30 mainitussa ohjelmaluonnoksessa sen kirjoittaja arvioi noituutta ja sen merkitystä Dreyerin myöhemmissä elokuvissa. Dreyer on yliviivannut kyseiset rivit ja sivun reunassa ohjaaja kommentoi: "Dette forekommer mig vare en meget konstrueret hypotese."

55. Waldekrantz 1985, 287.

56. **Örjan Roth-Lindberg**, "Den bedrägliga bilden", *Chaplin* n:o 1/1985, 36.

57. Bordwell 1981, 38; **Tom Milne**, *The Cinema of Carl Dreyer*. London, New York 1971, 48.

58. **Theodor Christensen**, *Papinlesken ohjelmalehti*. København, 1953; **Mark Nash**, *Dreyer*. London 1977, 46; Milne 1971, 52; **Sylvie Pierre**, "La quatrième alliance de dame Marguerite", *Cahiers de Cinéma*, n:o 207/1968, 67.

59. Milne 1971, 55.

60. Sémolué 1963, 28.

61. *Papinlesken* ruotsalainen ohjelmalehtinen.

62. Drouzy 1982, 71.

63. *ibid.*, 71.

# Nordic Society for Cinema Studies

På förslag av Jan Olsson, Litteraturvetenskapliga institutionen Lunds universitet, och Ib Monty, Det danske Filmmuseum, har *Nordic Society for Cinema Studies* nyligen bildats i Lund. Föreningen är tänkt som en intresseorganisation för nordiska filmforskare, film lärare, filmkritiker, filmskapare och andra som har anknytning till det filmvetenskapliga forskningsområdet i vidaste bemärkelse. Förening är självfallet öppen också för icke-nordiska medlemmar, särskilt sådana som i sin forskning behandlar nordisk film.

Föreningens interimstyrelse har uppsatt följande inledande målsättningar med sin verksamhet:

1) Att sprida information om *Nordic Society for Cinema Studies* bland intresserade och att försöka öka kontakterna mellan forskare i såväl de nordiska länderna som mellan dem som är intresserade av nordisk film i andra länder.

2) Att föreningen skall arrangera ett filmvetenskapligt symposium i Lund i augusti 1991 - förhoppningsvis kommer inbjudningar att medverka med inlägg att skickas ut i början av 1990. På symposiets dagordning kommer val av styrelse för *Nordic Society for Cinema Studies* att ingå.

Vi inbjuder härmed alla intresserade att bli medlemmar i förening. Medlemsavgiften från och med nu fram till symposiet är 50;- (Skr) och kan skickas till kassören: *Nordic Society for Cinema Studies*, c/o Michael Tapper, Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet, Helgonabacken 12, 223 62 Lund, Sverige. Bankgiro: 5646-4258.

Interimstyrelsen har redan initierat en sammanställning av *Recourse Guide for Research in Nordic Cinema* i samarbete med filminstitut och filmmuséer i respektive länder. Naturligtvis vill vi medverka till att förstärka det goda samarbetet mellan filmarkiven och filmforskningen vid nordiska universitet och högskolor. Slutligen hoppas vi kunna starta en publikation där medlemmar kan publicera relevant material - antingen i form av en tidskrift eller en årsbok.

Lund den 7.11.1989

Jan Olsson, Lunds universitet  
ordförande

Erik Hedling, Lunds universitet  
sekreterare

Michael Tapper, Lunds universitet  
kassör

Direktör Ib Monty,  
Det danske Filmmuseum

Revisorer:

Jur.kand. Olof Jakobsson, Malmö

Ekonomichef Claes Olsson, Filminstitutet, Stockholm

Veijo Hietala

# SUBJEKTIN PAIKKA KLASSISESSA ELOKUVANTEORIASSA

## Formatiivinen teoriaperinne ja mielen kieli

Subjektin käsitettä voitaneen pitää ns. poststruktuurilistisen elokuvanteorian vaikutusvaltaisimpana yksittäisenä terminä. Vaikka sitä on käytetty välistä varsin täsmentymättömästi ja sekavastikin, sillä on tavallisesti viitattu katsojan asemaan elokuvan signifiikaatiossa - tai tarkemmin, elokuvan ja katsojan väliseen mutkikkaaseen vuorovaikutusprosessiin. Vaikka subjekti liittyy olennaisesti lacanilaiseen psykoanalyttiseen katsoja- ja ideologiateoriaan, sen merkitys tuskin kuitenkaan vähenee viimeaikaisten kontekstuaalisten, "rotua", sukupuolta ja etnisyyttä korostavien mallien myötä. Jos psykoanalyttiset lähestymistavat korostavatkin katsojan sisäistä maailmaa, tämän psyykkisiä prosesseja ja "perversioita", kontekstuaaliset teoriat suuntaavat huomionsa sosiaalisiin diskursseihin elokuvallisen subjektin - Stephen Heathin termein - sekä konstruoinnissa että prekonstruoinnissa.<sup>1</sup> Näitä paradigmoja ei tulisikaan nähdä vastakkaisina vaan komplementaarisina.

Vaikka klassinen elokuvanteoria keskittyy voimakkaasti sisältö- ja muotokysymyksiin, katsojaa ei sielläkään unohdeta. Subjektin käsitettä ei tosin käytetä, mutta siitä huolimatta klassikkoteoreetikoiden kirjoituksista - usein tosin rivien välistä - löytyy yllättäviä kytkentöjä moderniin teoriaan jopa siihen mittaan, että esimerkiksi Münsterbergia ja Kracaeria voisi kutsua esilacanalaisiksi. Tässä artikkelissa tarkastelen muutamia keskeisiä ns. formatiivisen teoriaperinteen edustajia väljästi "postnäkökulmasta".

Katsojan roolin näennäinen periferisyys elokuvan alkuvuosikymmen ien teoreetikoilla on ymmärrettävissä muutamista yleisistä teoria- ja taidehistoriallisista seikoista käsin, tärkeimpänä epäilemättä elokuvan pitkäaikainen ja sinnikäs pyrkimys taiteen parnassolle. Kun muilla taiteen alueilla lähdettiin

suoraan kohteen kuvauksesta, elokuvan varhaiset teoriat joutuivat alun alkaenkin puolustuskannalle. Onko elokuva ylipäänsä taidetta? Eikö se ole pikemminkin mekaanista reproduktiota, jonka tuottamiseen tarvitaan vain filmiä ja toimiva kamera?<sup>2</sup> Kun 1900-luvun alkuvuosikymmenet vielä korostivat romantiikan perintönä vahvasti taiteilijan itseilmaisuutta, aloitteleva elokuvan teoria kohtasi vakavia haasteita. Yhtäältä oli torjuttava käsitys kuvan mekaanisesta jäljenneluonteesta ja osoitettava sen ei-identtisyys kohteensa kanssa. Toisaalta oli osoitettava, miten elokuva saattoi ilmentää tekijänsä intentioita ja missä suhteessa sen kieltä voi väittää symboliseksi, mikä traditionaalisesti on nähty taiteen ensimmäisenä kriteerinä.

Näin törmättiin heti paradoksiin. Vaikka elokuvantekijöiden hallussa oli nyt väline, jolla ensimmäistä kertaa ihmiskunnan historiassa voitiin - kuten näytti - tallentaa todellisuutta välittömästi ilman inhimillistä interventiota, anti-imitatiivinen ja symbolikieltä korostava estetiikka edellytti näiden perusominaisuuksien kieltämistä. Kuten Dag Nordmark huomauttaa, valokuvalliset mediat olivat itse edesauttaneet tämän tilanteen syntymistä. Kun valokuva 1800-luvun lopulla syrjäytti maalauksen primaarina kuvallis-mimeettisenä välineenä, jälkimmäinen irtaantui realismista kohti antimimeettisiä ihanteita. Elokuva joutui nyt omaa taiteellista identiteettiään etsiessään samojen ihanteiden kanssa vastakkain.<sup>3</sup>

Jos elokuvanteoriassa halutaan James Monacoa<sup>4</sup> mukailleen erottaa deskriptiivisyys (kuvailevuus) ja preskriptiivisyys (ohjeellisuus), varhaisimmat formatiiviset näkemykset voidaan luokitella preskriptiivisiksi. Klassinen elokuvanteoria on tosin yleensäkin varsin ohjeellista, mikä todennäköisimmin

johtuu siitä, että taiteeksi legitimoinnin jälkeenkin tutkimuksen piirissä on vallinnut erimielisyys taide-elokuvan kentän rajaamisesta. Esimerkikiksi taiteen ja viihteen välinen rajalinja on elokuvassa tunnetusti osoittautunut huomattavasti liukuvammaksi kuin muilla foorumeilla, kuten auteur-teoriasta alkaneet Hollywood-elokuvan toistuvat uudelleenarvioinnit ja nykyinen postmoderni kritiikki ovat osoittaneet.

Varhainen elokuvateoria joutui siis "luonnostaan" keskittymään tekijän ja teoksen väliseen suhteeseen, toisin sanoen siihen millä keinoin elokuva muuttuu tekijänsä itseilmaisuksi. Karkeasti jaotellen varhaista formatiivista teorialähtöistä voidaan luonnehtia - Émile Benvenisten termejä soveltaen - diskursiiviseksi, ääninelokuvan myötä syntyneitä realistista perinnettä puolestaan historioivaksi, kertovuutta suosivaksi. Jaottelu viittaa kuitenkin ainoastaan tyyllillisiin kriteereihin, eikä ole aivan ongelmaton, kuten tässäkin artikkelissa käy ilmi. Ohjaajan merkitystä painottavat "formativistitkin" ottivat huomioon myös katsojan, ja realistiteoreetikot nostivat hänet jo primaariksi merkitysten lähteeksi.

## 1. Hahmoteoria ja Münsterbergin psyykinen realismi

Gestalt- eli hahmopsykologia, jonka keskeisimmät saavutukset sijoittuvat havaintopsykologian alueelle, nousi kukoistukseen heti I maailmansodan jälkeen. Dudley Andrew kiteyttää suuntauksen periaatteet seuraavasti.<sup>5</sup> Perimmältään ihmismieli luo havaitsemamme todellisuuden. Moderni fysiikka - gestalt-psykologit väittävät - on osoittanut, että tietyt yleiset muodot ja impulssit organisoivat luonnon tapahtumia, jolloin jokainen yksittäinen tapahtuma saa merkityksensä osana kokonaissysteemiä, hahmoa. Myös aivojemme rakenne edellyttää, että ajatteleamme rakenteina, hahmoina, ts. havainnoimme maailmaa väistämättä universaalisten lakien mukaan. Koska ihminen antaa todellisuudelle hahmon, havaintoprosessimme on periaatteessa analoginen taiteellisen luomisen kanssa.

Tuntuu ilmeiseltä, että hahmoteoria todellisuutta tulkitsevan subjektin roolia alleviivattessaan korostaisi vastaanottajaa myös taideteoksen lopullisena "luojana". Gestalt-teoriasta eniten vaikutteita saaneet elokuvateoreetikot Hugo Münsterberg ja Rudolf Arnheim painottavat kuitenkin ajattelussaan subjektiivisen hahmotuksen eri puolia - Arnheim pikemminkin taiteilijan roolia, Münsterberg erityisesti vastaanottajan osuutta. Münsterbergin, Harvardin saksalaissyntyisen psykologian ja filosofian professorin, urauurtava pioneeriö *Photoplay: A Metapsychological Study* ilmestyi jo vuonna 1916.<sup>6</sup> Teos jakaantuu kahteen pääjaksoon, "kuvanäytelmän" psykologia ja sen estetiikka, joista edellinen on tässä yhteydessä luonnollisesti kiinnostava.

Münsterbergia askarruttaa erityisesti katsomisti-

lanteen paradoksaalisuus. Katsoja tietää näkevänsä vain sarjan liikkumattomia kaksiulotteisia kuvia; silti hän "näkee" syvyyden ja liikkeen, vaikka ei pidäkään niitä todellisina - siis jonkinlainen fetisistinen havainnonkielto.<sup>7</sup> Jälkikuvaailmiö ei teoreetikon mielestä riitä selittämään liikkeen illuusiota: "[T]he essential condition is rather the inner mental activity which unites the separate phases in the idea of connected action."<sup>8</sup> Katsojan mieli lisää aktiivisesti liikkeen liikkumattomaan ja syvyyden latteaan kuvaan, Münsterberg väittää.

Näkemyksensä edellyttää jonkinlaista vajavuutta, puutetta itse elokuvallisessa ilmaisussa. Elokuva tarvitsee katsojaa täydentäjäkseen, katsoja on kirjoitettu puutteena itse tekstiin. Mutta huomionarvoista on ennen muuta se, että elokuvan koherenssi syntyy katsojan tarpeista käsin: Münsterbergin "dialektisen" näkemyksen mukaan myös ihmismieltä rasittaa konstitutionaalinen vajavuus, jota elokuvan reseptiossa syntyvä imaginaaris-illusorinen täyteys kompensoi. Katsojan subjektiviteetti syntyy nimitäin siitä, että elokuvailmaisu on kokonaisuudessaan primaaristi mentaalisten prosessien jäljittely - näkemys, jonka mm. Noel Carroll on äskettäin kyseenalaistanut.<sup>9</sup>

Münsterbergin teoriassa elokuva on välineenä ainutlaatuinen kyetessään syntetisoimaan ulko- ja sisätodellisuuden, jäljittelemään ihmisen kokemusmaailmaa kokonaisvaltaisesti, "ulkomaailman tapahtumat tottelevat tietoisuutemme vaateita".<sup>10</sup> Ajatellaan esimerkiksi lähikuva: kun tarkkailemme ihmistä, kiinnitämme huomiomme kasvoihin, niin myös kamera lähikuvallaan; ampumakohtausta todistaessamme katsomme asetta - kamera ottaa lähikuvan. Todellisuuden havainnoinnissa valikoiva huomion kohdistaminen muuttaa meitä ympäröivän vaikutelmien kaaoksen kosmokseksi.<sup>11</sup> Elokuva objektivoi tämän perimmältään psyykkisen prosessin, katsoja muuttuu subjektiksi, merkitysten läh-teeksi.

Elokuvan narraation kohdalla Münsterbergin teoria muuttuu varsin preskriptiiviseksi; ohjeissa on yleensä nähty teoreetikolle läheisen kantilaisen estetiikan vaikutusta, mutta niitä voidaan tarkastella myös psykoanalyttisin termein. Münsterberg korostaa muotoa: elokuvan kerronnan tulee muodostaa harmoninen kokonaisuus, joka laukaisee katsojassa herättämänsä tunnetilat. Sensuuria ei tarvita, kaikki aiheet soveltuvat, kunhan vain päädytään narratiiviseen sulkeumaan.<sup>12</sup> Esteettistä kokonaisuutta ei tule myöskään häiritä katsojaa puhuttelevilla efekteillä, "dekламаatiolla" ja "propagandalla"; nämä eivät kuulu arvokkaan taiteen piiriin.<sup>13</sup>

Tosiassissa Münsterbergin teoria sanoutuu siis irti ekspressiivisyyttä korostavasta formatiivisuudesta: hänen ihanne-elokuvaansa eivät sovellu diskursiiviset vieraannuttavat elementit, puhdas *histoire* on etusijalla. Vastaavasti yhden juonilinjan ja sulkeuman korostaminen tuo teoreetikon lähelle

Colin MacCaben klassisen realistisen tekstin ihanetta: "kuvanäytelmän" esteettinen arvo perustuu siihen, että se sallii yhden diskurssin sulkeistaa muut ja lausua lopullisen totuuden - ja luoda koherentin subjektiaseman. Samalla narratiivisen sulkeuman ihanne liittyy Münsterbergin katsojateorian senlaatuiseen imaginaarisuuteen, johon Teresa de Lauretis on kiinnittänyt huomiota. Hänen mukaansa katsomissprossin imaginaarinen täyteys ei synny välttämättä vain lacanilaisen peilivaiheen imitoinnista, kuvaan samastumisesta; jakautuneen subjektin puutetta voi kompensoida myös samastuminen kerroksen liikkeen hahmoon, sen narratiiviseen kuvaan.<sup>14</sup>

Vaikka Münsterbergin hahmottelema katsomissprosessi vaikuttaa totaaliselta tekstin ja katsojan fuusiolta - kuvainvirta ja tajunnanvirta samastuvat - elokuva ei lopulta kuitenkaan näytä lopullisesti määrittävän katsojan subjektiviteettia. Teoreetikko tosin puhuu katsojan suorastaan fyysisestä henkilöihin samastumisesta - "the pain which we observe brings contractions in our muscles"<sup>15</sup> - mutta tuo mukaan myös kontekstuaaliset tekijät todetessaan puhtaasti yksilöllisen signifiikaation mahdollisuuden. Samastumisen synnyttämien tunnetilojen ohella katsojassa voi näet syntyä myös omia psykohistoriallisia tuntemuksia, esimerkiksi ironisia reaktioita tai moraalisia vihantuntoja.<sup>16</sup> Tällainen transitiivisen ja intransitiivisen katsoja-teksti -suhteen vuorottelu muistuttaa luonnollisesti niitä näkemyksiä, joihin lacanilainen elokuvanteoriakin on lopulta päätenyt: katsomistapahtuma on sekä imaginaarinen että symbolinen.<sup>17</sup> Tämä ei tosin tee tyhjäksi Münsterbergin teesiä elokuvan ja mielenliikkeiden suhteesta. Jotkut psykologiset teoriat viittavat yhtäaikaisten transitiivisuuden ja intransitiivisuuden mahdollisuuteen myös inhimillisessä ajattelussa (ainakin sellaisissa poikkeavissa tajunnantiloissa kuin meditaatioissa): voimme uppoutua illuusion ja samanaikaisesti tarkkailla rationaalisesti omaa tajunnanvirtaamme.<sup>18</sup>

On varsin kiinnostavaa todeta, että toinen hahmoteorioista vaikutteita saanut tutkija, merkittävä taideoreetikko Rudolf Arnheim päätyi Münsterbergille täysin vastakkaisiin johtopäätöksiin. Alunperin vuonna 1932 ilmestyneessä pikkuteoksessaan<sup>19</sup> hän ei jätä minkäänlaista tilaa katsojan subjektiviiselle eläytymiselle, vaan tuntuu pitävän katsomistapahtumaa täysin mekaanisena. Samalla kun hän korostaa elokuvan tekijän luovaa ja manipulatiivista panosta, hän suo katsojalle ainostaan rekisteröivän, analyyttisen ja fiktiivisen hyvinkin etäytyneen roolin. Tosiasiassa ainakin osa argumentoinnista lienee sunnattu suoraan Münsterbergia vastaan.

Arnheim näkee elokuvan taiteellisen potentiaalinen - ja samalla diskursiivisuuden - syntyvän välineen anti-imitatiivisesta luonteesta ja teknisistä rajoituksista. Hän viittaa elokuvan ja tavanomaisen näköhavainnon moniin eroavuuksiin; ensin mainitusta

puuttuvat mm. koon konstanssi, syvyyssulottuvuus, (mykkäelokuvassa) väri ja muut kuin visuaaliset ärsykkeet.<sup>20</sup> Katsojan todellisuusilluusiota estävät kuitenkin erityisesti kuvan rajaama näkökenttä sekä narraatioissa rikkoutuva spatio-temporaalinen jatku-mo. Esimerkiksi panorointi ei suinkaan jäljittele pään kääntämistä, sillä aktuaalisessa havainnossa koemme luonnollisesti pään ja katseen liikkuviksi suhteessa maisemaan, kun taas panoroinnissa maisema näyttää liikkuvan poikki kankaan. Tästä syystä "it is utterly false (—) to assert that the circumscribed picture on the screen is an image of our circumscribed view in real life. That is poor psychology."<sup>21</sup>

Mikäli syytös "kehnosta psykologiasta" on suunnattu nimen omaan Münsterbergia vastaan, kuten näyttää, Arnheimilta jää huomiotta, että ensin mainitulle koko havaintoprosessi on primaaristi psyykinen tapahtuma, jossa objektin *havaitut* ominaisuudet korostuvat materiaalien ominaisuuksien kustannuksella. Elokuvan teho perustuu juuri siihen, että unohtamme sen "puutteet", esimerkiksi kuvarajauksen ja sen aiheuttaman näkökentän kaventumisen. Kuten esimerkiksi Christian Metz on todennut, elokuvallisen havainnon todellisuusillu-sio perustuu ensisijaisesti valkokankaan hallitsevuuteen ainoana ärsykelähteenä teatterisalin pimeydessä.<sup>22</sup> Tämä selittää juuri panoroinnista syntyvän pään kääntämisen illuusion. Kun paikallaan pysyvät vertailukohteet puuttuvat, on vaikea tietää, kumpi lopulta liikkuu, havaittaja vai havainnon kohde. Vastaavan tilanteen voi jokainen kokea pysähtyneessä junassa: kun viereisen raiteen juna alkaa liikkua, syntyy helposti illuusio "oman junan" liik-keestä.

Arnheimin pragmaattisen näkemyksen mukaan elokuvan kerronta on epärealistista verrattuna aktuaaliseen ajan ja paikan kokemiseemme. Mutta Münsterbergin teoriassa narraatio vastaakin mielen toimintoissa ensisijaisesti mielikuvitusta, ja tämän teesin oikeellisuus on helposti testattavissa: miet-teisiin vajoaminen, päiväunelmointi, mielenkiintoi-nen kirja - tai juuri elokuva - irrottavat meidät helposti spatio-temporaalisesta jatkumosta. *Flash-backit, flash-forwardit* ja ellipsit luonnehtivat myös "mielen kieltä". Epäilemättä Münsterbergin näke-myksissä on huomattavia yhtäläisyyksiä fenomenologiasta ammentaviin nykyisiin reseptiteorioihin<sup>23</sup> - jotka kaikki korostavat mielen aktiviteettia aina "puutteellisen" tekstin täydentäjänä - sekä lacanilai-siin sovelluksiin ja psykopoetiikkaan.

## Montaasiteoreetikot ja ajattelun kieli

Elokuvan ja mielen toimintojen yhtäläisyydet kiinnostivat 1920- ja 1930-luvuilla myös Neuvosto-liiton montaasiteoreetikoita - kuitenkin eri syistä

V. I. Pudovkin  
Kuva: Suomen  
Elokuva-arkisto

kuin Münsterbergia. Kun viimeksi mainittu lähti liikkeelle katsojan psyykestä käsin, neuvostopioneerit keskittyivät elokuvan "kielen" mahdollisuuksiin propagandan välineenä ja katsojan manipuloinnissa. Tarkkaan ottaen kysymys oli täsmälleen samasta asiasta, josta myös lacanilais-althusserilainen ideologiateoria puhuu: katsojan rekrytoinnista ideologiseksi subjektiksi siten, että tämä uskoo itse tuottavansa merkitykset.

Lev Kuleshov, montaasidean isä, oli "koulukunnan" jäsenistä vähiten kiinnostunut katsojan problematiikasta. Tosin hänkin oivalsi katsojan roolin merkitysten täydentäjänä; "amerikkalaisen metodin" vaikutus perustui Kuleshovin mielestä siihen, että otoksessa esitettiin vain se liikkeen osa, jota ilman ei toiminta tietynä elokuvan hetkenä tule ymmärrettyksi.<sup>24</sup> Näin toiminnan kokonaisuus jäi katsojan huoleksi. Mutta muuten Kuleshovin montaasikäsitys jäi varsin mekaaniseksi ja merkitysten automaattisuutta korostavaksi - yllättävää sikäli, että montaasiteorian alkusysäystä merkinneet ns. Kuleshovin koheet<sup>25</sup> kuitenkin osoittivat ohjaajan/leikkaajan lähes rajattomat mahdollisuudet katsojan johdattelussa.

V.I. Pudovkin, vaikka olikin Eisensteinin mukaan "Kuleshovin koulukunnan päästökäs",<sup>26</sup> korosti katsojan merkitystä huomattavasti oppi-isäänsä enemmän. Montaasia selvemmin Pudovkinin ajattelussa korostuu narraation merkitys, ja hänen teoriaansa elokuvakerronnasta katsojan epistemologisen prosessina voi pitää urauurtavana. Tosiasiassa hänen uteliaan katsojan doktriininsa muistuttaa sekä Münsterbergin näkemyksiä että myös sutuuriteoriaa ja joitakin uusia poststrukuralistisia narraation teorioita. Münsterbergin mukaan yhden kohtauksen katsojassa synnyttämän jännityksen tulee laueta myöhemmässä kohtauksessa,<sup>27</sup> ts. elokuvan kerronta perustuu parhaimmillaan katsojan manipulointiin odotuksia synnyttämällä ja niihin vastaamalla.



Pudovkin esittää vastaavan prosessin vielä eksplisiittisemmin:

If the scenarist can effect in even rhythm the transference of interest of the intent spectator, if he can so construct the elements of increasing interest that the question, "What is happening at the other place?" arises and at the same moment the spectator is transferred whether he wishes to go, then the editing thus created can really excite the spectator. One must learn to understand that editing is in actual fact a *compulsory and deliberate guidance of the thoughts and associations of the spectator*.<sup>28</sup>

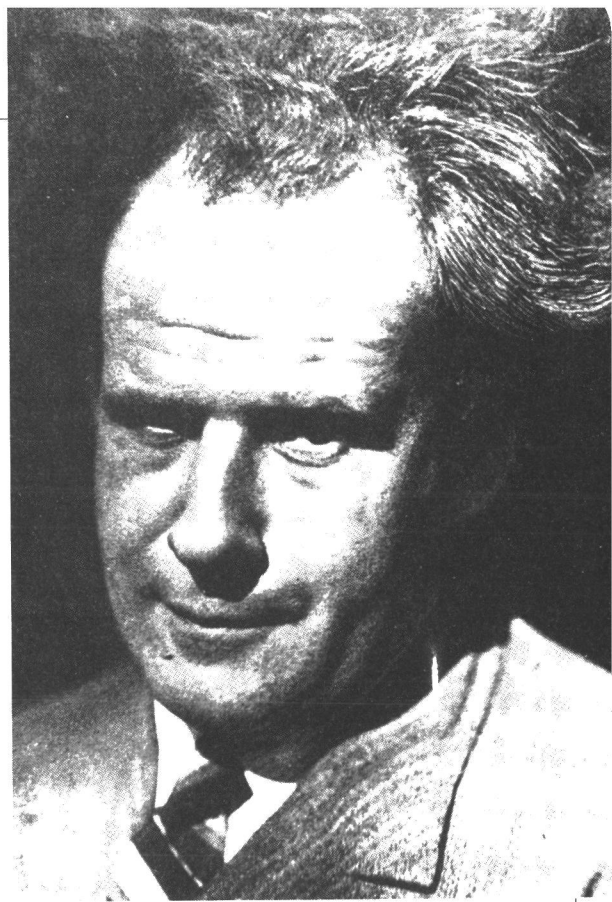
Sekä Münsterbergin että Pudovkinin elokuvakerronnan ideaalia voidaan luonnehtia myös lacanilaisittain puutteen ja täyteen dialektiikkana: kohtaus

I synnyttää katsojassa epistemologisen puutteen, jonka kohtaus 2 suturoi vastaamalla edellisen synnyttämiin kysymyksiin ja laukaisemalla sen tuottamat jännitykset.

Näine idealistisine premissineen Pudovkinin montaasin ja kerronnan teoria ajautuu lopulta varsinkin lähelle amerikkalaistyyppisen jatkuvuusleikkauksen periaatteita, vaikka hän ei niitä omista ohjauksissaan kirjaimellisesti noudattanutkaan. On helppo kuvitella hollywoodilaismogulien pohtineen esimerkiksi speaktaakkeliensa maksimaalisen tehon vaateita juuri Pudovkinin termein, joskin tämän aatteelliset päämäärät luonnollisesti poikkesivat amerikkalaisen elokuvakapitalismin ideologiasta. Epäilemättä Pudovkinin ”pakottava ja harkittu katsojan ajatusten johdattelu” merkitsee *histoireksi* naamioitunutta diskurssia.

Münsterbergin ja Pudovkinin suhteellisen passiivisen katsojan tilalle Sergei Eisenstein toi - käsityksensä mukaan - aktiivisen vastaanottajan, joka osallistuu itse dialektiseen merkitysprosesiin. Tosi-asiassa tässäkin on kuitenkin kysymys samanlaisesta ”pakottavasta” katsojan ajatusten ohjailusta kuin Pudovkinillakin. Vaikka Eisensteinin dynaamisessa teoriassa voidaan erottaa useita vaiheita, hänen käsityksensä ohjaaja - katsoja -suhteesta voidaan kiteyttää seuraavasti. Koska a) ohjaajalla tulee olla kollektiivisesta sosiaalisesta todellisuudesta lähtevä selkeä poliittinen näkemys,<sup>29</sup> b) hänen on elokuvallisessa prosessissa kyettävä - erityisesti kaikenkertymisille antiteeseille perustuvan montaasin avulla - luomaan senkaltainen emotionaalinen-inтеллектуaalinen synteesi, että c) se synnyttää katsojassa taiteilijan alkuperäisen vision (”that same initial general image which originally hovered before the creative artist”)<sup>30</sup> ja tämä käy läpi saman dynaamisen luomisprosessin kuin tekijä: ”The spectator is *compelled* to proceed along the self same creative road that the author traveled in creating the image.”<sup>31</sup> Vaikka Eisenstein heti kiiruhtaakin korostamaan katsojan tasa-arvoista roolia ohjaajan ”co-authorina”, jota ei alisteta tekijän yksilöllisyydelle, vaan joka avautuu ”throughout the process of fusion with the author’s intention”,<sup>32</sup> kysymys on tietysti pahimmanlaatuisesta näennäisdemokratiasta. Toisin kuin usein luullaan, ”vieraannuttaminenkaan” ei eisensteinilaisena versiona jätä katsojalle mahdollisuutta valita positiotaan vapaasti, sillä neuvostoteoreetikko pyrki löytämään samoihin periaatteisiin perustuvat vaikutuskeinot kuin Münsterberg, matkimaan elokuvallisesti ajattelun kieltä.

Eisensteinin katsojakäsitys lienee aluksi saanut vaikutteita hänen näyttelijäntyötä koskevasta teoriostaan, joissa on nähtävissä biomekaniikan oppien vaikutus. Pavlovilta ja behaviorismista virikkeitä ammentanut biomekaniikka painotti roolihenkilön luomista ulkoa sisälle päin, ehdollistamalla, vastakohtana Stanislavskin (alkuaikojen) käsitykselle vastakkaisuuntaisesta roolin työstämisestä. Tässä



Sergei Eisenstein

valossa on ymmärrettävää, että Eisenstein ei niinkään uskonut katsojan samastumiseen kameraan tai fiktion henkilöihin kuin tämän reseptiivisyyteen elokuvan älyllisille ja emotionaalisille ideoille. Ilmeisesti teoreetikko oletti vastaanottajan käyvän läpi montaasin aiheuttaman biomekaanisen ehdollistumisen, jossa tämä elokuvan tunnetiloihin samastumalla ja montaasin synnyttämiä merkityksiä huomioimalla päätyi tarvittaviin - eli ohjaajan tarkoittamiin - älyllisiin johtopäätöksiin. Toisin sanoen elokuvan on löydettävä itse ajatteluprosessille analogiset ilmaisun keinot.

Tutustuminen formalistien teoretisoimaan ”sisäisen puheen” hypoteesiin sekä James Joyceen<sup>33</sup> ja tämän sisäisen monologin 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa lienee merkinnyt ratkaisevaa sysäystä etenkin Eisensteinin intellektuaalisen montaasin teorialle. Samoihin aikoihin hän luopui biomekanistisesta katsojakäsityksestä psykodynaamisemman mallin hyväksi. Eisensteinin omaksumassa muodossa sisäisen puheen hypoteesin kehitti neuvostoliittolainen psykologi Lev Vygotski 1920-luvun lopulla lähinnä Jean Piaget’n ajatusten pohjalta (joskin samantapaisen teorian ”esilooigisesta ajattelusta” oli esittänyt jo aikaisemmin mm. Lucien Levy-Bruhl).<sup>34</sup> Sisäinen puhe nähtiin epäyhtenäistä ajatusten virtaa orgaisoivana periaatteena ja eräänlaisena välittäjänä ajattelun ja ulkoisen puheen välillä. Mutta elokuvan teorian kannalta huomionarvoisimpana nähtiin todennäköisimmin sisäisen puheen



olettettu kuvallisuus: kysymys ei ole puhtaasti foneettisesta kielestä, vaan sisäinen puhe saattaa ope-roida muunkinlaisilla symboleilla, mm. juuri kuvil- ja matemaattisilla kaavioilla. Lacanilaisittain sisäinen puhe voitaisiin ymmärtää myös imaginaaris- ta symbolistavana tajunnan funktiona, näiden kah- den järjestyksen synteesinä.

Elokuvan teoriaan hypoteesin ehätti vuonna 1928 tuomaan formalisti Boris Eikhenbaum, joka kytki sen läheisesti elokuvalliseen metaforaan.<sup>35</sup> Eisen- steinia puolestaan elokuvailmaisun ja ajattelun yhty- mäkohdat olivat askarruttaneet aina montaaiteo- rian syntyvaiheista asti; ensimmäisiä tämän analog- ian konkretisaatioita näyttää olleen "montaasiajat- telun" käsite.<sup>36</sup> Samoihin aikoihin kun Eikhenbaum esitti teesinsä, Eisenstein työskenteli *Lokakuun* parissa ja suunnitteli projekteistaan kunnianhimois- tainta, Marxin *Pääoman* filmaamista, puhtaasti teo- reettisen tekstin "kääntämistä" elokuvan kielelle.

Sisäisen puheen teoriasta Eisenstein näyttää löy- täneen ratkaisun intellektuaalisen montaasin ongel- maan. Vaikka tätä montaasityyppiä usein pidetään vain yhtenä nimikkeenä Eisensteinin hahmottele- massa typologiassa, juuri sillä lienee ollut hänelle keskeinen merkitys katsojan reaktioiden ja johto- päätösten ohjailussa. Kuten Jacques Aumont toteaa, "not only is intellectual montage the 'logical' con- clusion of the 'theoretical' history of montage, it is also, in a practical sense, the direct and equally 'logical' successor to Eisenstein's earlier work, and especially to the montage of attractions".<sup>37</sup> Lähem- min tarkastellen sisäisen puheen hypoteesin hedel- mällisyys intellektuaalisen montaasin teorialle on helppo nähdä.

Eisenstein tähtäsi periaatteessa koko elokuvan- teoriassaan tunteen ja älyn yhdistämiseen: ei ainoas- taan katsojan totaaliseen brechttiläiseen "vieraan- nuttamiseen", ei myöskään tämän uppoutumiseen fiktion maailmaan, vaan emotionaalisten tilojen kautta älyllisiin johtopäätöksiin etenevään dialekti- seen prosessiin. Neuvostoteoreetikko painotti tätä synteesiä monissa yhteyksissä, voimallisimmin kenties kuitenkin Sorbonne-luennossaan vuonna 1930, jolloin sisäisen puheen hypoteesin vaikutteet on jo nähtävissä. Yksin elokuva kykenee - hän väitti - etenemään "kuvasta tunteeseen, tunteesta teesiin" ja palauttamaan älyn sen omiin, "vitaalisiin, kon- kreettisiin ja emotionaalisiin lähteisiin".<sup>38</sup> Pyrkim- ystä voisi luonnehtia psykoanalyysin termein tiedostamattoman prosessin mukaantumiseksi tie- toisiin tai paremmin - imaginaaristen ja symbolisten prosessin fuusioksi. Muistettakoon, että Freudille tiedostamaton oli ensisijaisesti kuvallisen represen- taation aluetta kuten Lacanin imaginaarinenkin.

Hieman paradoksaalisesti katsojaan vaikuttamis- en keinoista alkunsa saanut kiinnostuminen inhimil- lisen ajattelun lainalaisuuksista näyttää ensin johta- neen katsojan syrjäytymiseen Eisensteinin teoriassa ja myöhemmin paluuseen aikaisemmin siteerattui-

hin ohjaajakeskeisiin näkemyksiin. Vuonna 1935 neuvostoelokuvataiteen työntekijöiden kokoukses- sa pitämässään puheessa hän kritisoi voimakkaasti kuivia "intellektuaalisia" elokuvia, peräänkuulutti "ajattelun emotionalisointia" ja muistutti tosiasio- iden ja käsitteiden kuvallisuudesta, samalla kun hän propagoi vahvasti sisäisen puheen merkityksestä elokuvaestetiikan luontaisena perustana.<sup>39</sup> Katso- jaan vaikuttamista hän ei sen sijaan juuri lainkaan pohdi, pikemminkin taiteen kielestä yleensä. Ilmei- sesti tällainen mielen syövereihin kääntyminen ja avoimen propagandavaikuttamisen syrjäytyminen tulkittiin vastustajien keskuudessa lähinnä mystii- kaksi, sillä vuoden 1938 esseessään montaasista Eisenstein näyttää unohtaneen koko sisäisen pu- heen. Pohdinnat näyttelijäntyön psyykkisistä meka- nismeista kuitenkin osoittavat hänen jatkuvan kiin- nostuksensa syvyyopsykologiaan sekä elokuvan ja ajattelun suhteisiin.<sup>40</sup>

Kokonaisuutena tarkastellen formatiivisten teo- reetikoiden katsojakäsitykset näyttävät siis kysee- nalaistavan illusionismin ja anti-illusionismin ra- janvedot. Etenkin Eisensteinin ylivertainen eloku- vafilosofia osoittaa modernin teorian "perinteisen" *histoire/discours* -diktomian haavoittuvuuden. Katsojan subjektiviteetti ja asemointi ei riipu eloku- van muodollisista tekijöistä: avointa diskursiivi- suuttaan korostava teos voi manipuloida katsojaa samalla tavoin kuin klassinen illusionistinen Holly- wood-estetiikkakin, kenties "kavalamminkin", sillä - mikäli Eisensteinin omat hypoteesit pitävät paik- kansa - katsoja *luulee* olevansa älyllisten merkitys- ten lähde, vaikka hänen johtopäätöksensä itse asia- sa tapahtuvat "Toisen", elokuvantekijän "pakotta- van ja harkitun ohjailun" alaisena.

## Viitteet:

1. Näistä Heathin sutuuriteoriaan liittämistä erotteluista ks. **Stephen Heath**, *Questions of Cinema*. Basingstoke: Macmillan 1985 (1981), s. 107.2. Vrt. **Rudolf Arnheim**, *Film as Art*. London: Faber and Faber 1983 (1958), s. 17.
3. **Dag Nordmark**, *Bildspråkets betydelser*. Stockholm: PAN/Norstedts 1976, s. 23.
4. **James Monaco**, *How to Read a Film*. Revised ed. New York: Oxford UP 1981 (1977), s. 310.
5. **J. Dudley Andrew**, *Major Film Theories*. London: Oxford UP 1976, s. 36 et seq.
6. Viittaan tässä artikkelissa vuoden 1970 painokseen *The Film: A Psychological Study*. New York: Dover Publications 1970. Siinä vain teoksen nimeä on muutettu.
7. Elokuvallisesta fetisismistä lähemmin esim. **Christian Metz**, *Psychoanalysis and Cinema*. London: Macmillan 1983 (1982), s. 69 et seq. ja **Gaylyn Studlar**, *In the Realm of Pleasure*. Urbana: University of Illinois Press 1988, s. 36 et seq.
8. Münsterberg 1970, s. 30. Kursivointi alkutekstissä.
9. **Noel Carroll**, "Film/Mind Analogies: The Case of

Hugo Münsterberg”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XLVI: 4 (1988). Carrollin mielestä ihmispsykyen toiminnoista tiedetään liian vähän, jotta moiset analogiat olisivat oikeutettuja. Tähän voisi tietysti huomauttaa, että samoin perustein voitaisiin hylätä nykyiset psykologiset teoriat ja psykoterapiatkin. Vrt. myös **Ian Jarvien** hieman sekavaa mutta kiihköttömämpää Münsterbergin teorian tarkastelua hänen teoksessaan *Philosophy of the Film*. New York: Routledge and Kegan Paul 1987, s. 69 et seq.

10. Münsterberg 1970, s. 38.

11. *Ibid.*, s. 31. Samantapaiseen valikoinnin ekonomiaan myös Pudovkin uskoo elokuvan tehon perustuvan, vaikka hän ei asiaa tarkastelekaan primaaristi katsojan normaalihavainnon analogiana. Ks. **V.I. Pudovkin**, *Film Technique and Film Acting*. Trans. and ed. Ivor Montagu. New York: Grove Press 1978 (1958).

12. *Ibid.*, s. 70 - 71. Münsterberg tosin uhraa teoksensa viimeisen luvun elokuvan moraalisten vaikutusten tarkasteluun, jossa hän tuntuu puhuvan vastoin aikaisemmin esittämiään näkemyksiä. Nyt hän korostaa elokuvan sisällöllistä kasvattavuutta ja korkeatasoisia aiheita, joten puhtaasti formaaliset aspektit tuntuvat unohtuneen. Ks. *ibid.*, s. 95 et seq.

13. *Ibid.*, s. 81.

14. **Teresa de Lauretis**, *Alice Doesn't*. London: Macmillan 1984, s. 144.

15. Münsterberg 1970, s. 53.

16. *Ibid.*, s. 53 - 54.

17. Etääntymisen ja samastumisen ambivalenssia korostaa myös ns. masokistinen estetiikka. Ks. lähemmin Studlar 1988, passim. Studlar käyttää esimerkkinään von Sternbergin Paramountille tekemiä Dietrich-elokuvia, joissa hänen mukaansa ikonisuus on muuttunut itseisarvoksi ja kadottanut referenssisuhteensa. Samantapaista ”masokistista estetiikkaa” mukaillee myös Münsterberg esittäessään, että elokuva ei saa olla liian realistista, sillä muuten kontakti katsojan sisäiseen maailmaan menetetään.

18. Ks. esim. **Susanne Råmonth**, *Multilevel Consciousness in Meditation, Hypnosis, and Directed Daydreaming*. Umeå: University of Umeå 1985, erit. s. 27 et seq. ja 39 et seq. Myös Norman Holland viittaa psykoanalyttisessä terapiassa havaittavaan potilaan egon jakautumiseen ”osallistuvaan” ja ”tarkkailevaan”. **Norman Holland**, *The Dynamics of Literary Response*. New York: Norton 1975 (1968), s. 85.

19. Arnheim 1983.

20. *Ibid.*, s. 17 et seq. **Jarmo Valkola** tarkastelee Arnheimin elokuvaestetiikkaa lähemmin artikkelissaan ”Rudolf Arnheim ja elokuvan vääristämät todellisuudet”. Teoksessa **Raimo Kinisjärvi - Matti Lukkarila - Tarmo Malmberg** (toim.), *Elokvateorian historia*. Helsinki: Like 1989.

21. Arnheim 1983, s. 23.

22. Ks. **Christian Metz**, ”Beträffande verklighetsintrycket inom filmen”. Övers. Johan Öberg. Teoksessa **Jan Olsson** (red.), *Filmteori - filmanalys*. Lund: Studentlitteratur 1981.

23. Näitä tarkastelee elokuvan- ja tv-teorian näkökulmasta koostetusti **Robert Allen** artikkelissaan ”Reader-Oriented Criticism and Television” teoksessa **Robert C. Allen**

(ed.), *Channels of Discourse*. London: Methuen 1987.

24. **Lev Kuleshov**, *Kuleshov on Film*. Trans. and ed. Ronald Levaco. Berkeley: University of California Press 1974, s. 127 et seq.

25. Ks. näistä *ibid.*, s. 159 et seq. ja 183 et seq. Ks. myös Pudovkin 1978, s. 168 et seq. Pudovkin oli mukana Kuleshovin tunnetuimmissa kokeissa.

26. **Sergei Eisenstein**, *Elokvuvan muoto*. Toim. Peter von Bagh. Suom. Antero Tiisanen et al. Helsinki: Love Kustannus Oy 1978, s. 97.

27. Münsterberg 1970, s. 70.

28. Pudovkin 1978, s. 73. Kursivointi minun.

29. Eisenstein 1978, s. 39 - 40, 42 - 43.

30. **Sergei M. Eisenstein**, *The Film Sense*. Trans. and ed. Jay Leyda. London: Faber and Faber 1977 (1943), s. 33.

31. *Ibid.*, s. 34.

32. *Ibid.*, s. 35. Vrt. Béla Balázsin, mm. Pudovkiniin vaikuttaneen unkarilaisteoreetikon näkemystä, jonka mukaan elokuvan jokaiseen kuvaan projisoitu myös ohjaajan persoonallisuus, ”hänen ideologiansa sekä ajankohdan rajoitukset”. **Béla Balázs**, *Theory of the Film*. Trans. Edith Bone. New York: Arno Press and The New York Times 1972 (1952), s. 89-90. Kun katsoja hänen mukaansa samastuu myös kameraan, voidaan päätellä, että vastaanottaja pakostakin joutuu - ainakin tilapäisesti - samastumaan myös ohjaajan ideologiaan. Ks. Balázsin elokuvaeetikasta ja sen vaiheista lähemmin **Matti Lukkarila**, ”Béla Balázs ja elokuvakulttuuri”. Teoksessa Kinisjärvi et al. 1989.

33. Joycen ja Eisensteinin suhteesta ks. **H.K. Riikosen** artikkelia toisaalla tässä numerossa.

34. Esitellessään sisäisen puheen elokuvallisten sovellustensa taustaa Eisenstein ei tosin mainitse sen paremmin Vygotskia kuin muitakaan neuvostoliittolaisia sisäisen puheen teoreetikoita, sen sijaan kylläkin mm. Levy-Bruhlin, Edouard Dujardinin ja tietenkin Joycen. Ks. Eisenstein 1978, 178 - 179 ja 203 et seq. Sisäisen puheen moderniin elokuvanteoriaan toi **Paul Willemen** alun perin *Screenissä* vuonna 1974 julkaistussa artikkelissaan ”Cinematic Discourse: The Problem of Inner Speech”. Painettu uudelleen jonkin verran modifioituna teoksessa **Stephen Heath** and **Patricia Mellencamp** (eds.), *Cinema and Language*. Los Angeles: The American Film Institute 1983.

35. Ks. **Boris M. Ejchenbaum**, ”Probleme der Filmstilistik”. Übers. Wolfgang Beilenhoff. Teoksessa **Franz-Josef Albersmeier** (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1979.

36. Ks. esim. Eisenstein 1978, s. 87.

37. **Jacques Aumont**, *Montage Eisenstein*. Trans. Lee Hildreth et al. Bloomington: Indiana UP 1987, s. 157.

38. Eisenstein teoksessa **Léon Moussinac**, *Sergei Eisenstein*. Trans. D. Sandy Petrey. New York: Crown Publishers 1970.

39. Eisenstein 1978, s. 197 et seq.

40. Eisenstein 1977, s. 13 et seq.

Annette Kuhn

## Kuinka puhua 'naiskatsojasta'?



Tämä teksti on Annette Kuhnin kirjoitus Camera Obscuran valmisteilla olevaan erikoisnumeroon, jossa kartoitetaan eri maiden feminististä elokuvatuotkimustraditiota, merkittävien teoreetikkojen tutkijahistoriota, heidän näkemyksiään keskeisistä teoreettisista kysymyksistä ennen ja nyt, sekä pyritään niiden kautta luomaan lähtökohtia uusille kysymyksenasetteluille. Kuhnin esseessä painottuu 'naiskatsojan' käsitteen ongelmallisuus: hän esittää runsaasti kysymyksiä, mutta vähemmän vastauksia.

Annette Kuhn on ollut 1970-80-lukujen huomattavimpia brittiläisiä feministitutkijoita; hänen teoksensa *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. (London: RKP, 1982) on merkittävä yritys luoda kokonaiskatsaus feministisen elokuvateorian keskeisiin ongelmakysymyksiin. Teoksessaan Kuhn jäsentää strukturalismin, semiotiikan ja psykoanalyysin käsitteistöä sekä hahmottaa senhetkisiä tutkimustraditioita. Hän paitsi käsitteellistää naisten suhdetta valtaelokuvaan, hän myös pohtii sekä feministisen elokuvan että elokuvateorian mahdollisuuksia ja lähtökohtia. Vuonna 1982 Kuhn kirjoitti feministisestä elokuvateoriasta poliittisena interventiona teorioiden, metodologioiden ja kulttuurien kenttään; oheisessa tuoreessa esseessään hän edelleen painottaa tutkimusstrategioiden jatkuvaa uudelleenarviointia ja teorianmuodostuksen kriittikkä - subjektiviteetin, sosiaalistumisen, naiseuden ja vallan kysymykset ovat välttämättä poliittisia.

Annette Kuhn on opettanut Englannissa, Yhdysvalloissa ja Australiassa; nykyisin hän toimii Glasgow'n yliopistossa elokuva- ja televisiotutkimuksen laitoksella. Parhailtaan hän toimittaa kattavaa *Feminist Companion Guide to Cinema* -hakuteosta, jonka on määrä ilmestyä vuonna 1990.

Kiinnostuin feministisestä elokuvateoriasta 1970-luvun alkupuolella; kuitenkin minun on vaikea sanoa milloin käsite 'naiskatsoja' tarkasti ottaen eriytyi mielekseni laajemman tutkimusalueen sisällä itsenäiseksi ja ongelmalliseksi kysymykseksi. Vuonna 1983 Kanadassa eräässä konferenssissa

pitämässäni esitelmässä (julkaistu myöhemmin artikkelina nimellä "Women's genres") esitin, että sekä elokuva- että televisiotutkimuksessa olisi tehtävä ero *katsojan* ja *yleisön* välille. Olin jo aiemmin - Steve Nealen ja muiden ohella - korostanut näiden käsitteiden erottamista, mutta tuo esitelmä oli ensimmäinen todellinen yritys pohtia kysymystä perusteellisemmin.

Yhtäältä argumenttini oli vastine sille mitä olin pitänyt niin minun kuin muidenkin "löyhänä" ajatteluna. Toisaalta se oli reaktio silloin ajankohtaiseen feministis-psykoanalyttisen elokuvateorian kritiikkiin. Psykoanalyttista teoriaahan kritikoitiin epäonnistumisesta puhutella naiseuden (femininity) erityisyyttä katsojapositiona. Yleensä kuitenkin jäi epäselväksi puhuttiinko kritiikissä katsojista vai yleisöstä. Sekä naisyleisö sosiaalisena ryhmänä että naiseus katsojan paikkana tai katsomisen tuotteena ansaitsevat oman tutkimuksensa, mutta niiden käsitteellinen sekoittaminen ei auta niiden ymmärtämistä. Sellainen käsittehirviö kuin '*naiskatsoja*' - niin kätevä kuin se voi ollakin - ehkä kuitenkin vain ylläpitää tuota käsitteellistä sekaannusta, sillä määre 'nais-' viittaa jo sukupuolistettuun sosiaaliseen kategoriaan (yleisö), kun taas käsitteen loppuosa 'katsoja' implikoi tilaa, jossa sukupuolieroa jatkuvasti tuotetaan representaation ja merkityksenmuodostuksen prosesseissa.

Artikkelissani "Women's genres" tavoitteenani oli kehitellä teoreettinen malli, johon sisältyisivät sekä katsojan että yleisön käsitteet - suhteessa toisiinsa. Se osoittautuu ehkä sittenkin mahdottomaksi projektiksi: ainakaan se ei ole helppo tehtävä. Michel Foucault'n ja Antonio Gramscin kehittelemät käsitteet ja mallit antavat kuitenkin mahdollisuuden määritellä yhteiskunnallisuus (notions of the social) vivahteikkaammin kuin ne etnografiset ja sosiologiset teoriat, joihin valtaosa televisio- ja elokuvayleisöjen tutkimusta perustuu.

Yleisesti ottaen Foucault'n näkemys *diskursiivisuudesta* viittaa mahdollisuuteen ylittää yhteiskunnallisten ja psyykkisten prosessien välinen teoreettinen kuilu. Gramscilainen käsite 'neuvottelu' (negotiation), jota Christine Gledhill on äskettäin soveltanut elokuvaan, taas tarjoaa yleisölle (joskaan ei katsojalle) aktiivisen, kulttuurisesti määritellyn roolin merkityksenmuodostuksessa. Gramscilaisessa mallissa on mahdollista rinnastaa muutkin kuin sukupuolisesti määritellyt sosiaaliset kategoriat, esimerkiksi luokkaan tai rotuun perustuvat. Neuvottelu voi olla monen erilaisen mielihyvän lähde: esimerkiksi feministi-mediafiilille elokuva- tai televisiotekstin ns. vastakarvaanlukeminen (reading against the grain) on miellyttävä neuvottelun muoto, joka saa oikeutuksensa ilmeisenä vastalauseena hegemonisille, patriarkaalisille merkityksille. Kuitenkin samaan aikaan *alitajunta*, käsite jota ei voida katsojateorioissa kiertää, tarjoaa valtaisan haasteen foucaultilaiselle ja gramscilaiselle kysymyksenasettelulle, sillä pyrkimyksissä suhteuttaa naisyleisö ja naiskatsojien paikat toisiinsa olisi vaarallista antautua kiusaukseen sulkeistaa alitajunta.

Joissain suhteissa naiskatsojan käsitteen ympärillä käyty keskustelu on käynyt niin hienosyiseksi, että lienee hyödyllistä selvittää joitain perusasioita, vähentää keskustelun abstraktiotasoa ja muistuttaa itseämme koko projektin tarkoituseristä. Näen tässä suhteessa ainakin kolme ongelmakenttää, joita tulisi tarkastella uudelleen:

- 1) subjektiviteetin ja sosiaalisen muovautumisen välinen suhde, sekä naiseuden ja naisellisuuden käsitteellistäminen tässä mallissa
- 2) television erityisyys: miten se eroaa elokuvasta, miten se suhteutuu elokuvaan?
- 3) vallan problematiikka

## Subjektiviteetti, sosiaalistuminen ja naiseus

Eli miten sosiaalistuminen suhteutuu subjektin konstituutioon representaation ja merkityksenmuodostuksen prosesseissa? Pohdittaessa naiskatsoja-problematiikkaa kysymys kuuluu: miten naiseus subjektiviteetin muotona suhteutuu naiseuteen sosiaalisina olentoina?

Mielestäni meidän on mahdollista ottaa lähtökohdaksi argumentti, jonka mukaan subjektin muotoutuminen on yksinomaan sukupuolieroon (sexual difference) liittyvä kysymys. Tällöin emme kuitenkaan otaksu, että subjektiviteettien (psyykkisinä tuotantoina) ja ihmisten (yhteiskunnallisten voimien muotoilemina) välillä olisi jonkinlainen 'aukko', hitaus. Sellaisen eron oletaminen implikoisi, että relaatiot - erityisesti kieli ja representaatio - joiden

kautta subjektiviteetit muotoutuvat, olisivat jollain tapaa erillään yhteiskunnallisesta kontekstista. Tämä taas elvyttäisi hedelmätöntä teksti-konteksti-dualismia.

Protestoin tällaisia dualistisia näkemyksiä vastaan, koska ne kieltävät kaikki kielen yhteiskunnallisten ja psyykkisten vaikutusten väliset suhteet eivätkä ne ota huomioon yksilöiden/subjektien konstituution aktiivista 'sisäisen' ja 'ulkoisen' maailman välistä vuorovaikutusta. En yritä kieltää yhteiskunnallisen aspektin välineellistä, myötävai-kuttavaa roolia, mutta sen sijaan vastustan näkemystä, jonka mukaan ihmiset ovat sosiaalisten voimien varassa rimpuilevia sätkynukkeja. Keskeistä argumenttissani on, että me muotoudumme ja me neuvot-temme itsemme, sekä tietoisesti että alitajuisesti, erilaisten yhteiskunnallisten diskurssien muodosta-massa verkostossa.

Samanaikaisesti väittäisin kuitenkin, ettei subjek-tiviteetti ole pelkästään sukupuolieroon liittyvä kysymys, niin tärkeä puoli kuin se onkin. Mistä subjektiviteetti sitten muodostuu? Ne teoriat jotka painottavat sukupuolieroa, tarjoavat yleensä näke-mystä, jonka mukaan subjektiviteetti muotoutuu alitajuisten prosessien kautta. Mutta kuinka - puhut-taessa nais(ell)isestä subjektiviteetista - tuossa mal-lissa on mahdollista käsitteellistää sellaisia repre-sentaation muotoja kuin 'kokemukset' tai 'muisti'? Ja jos tuo kysymys johtaa meidät kyseenalaistamaan sukupuolieron problematiikkaa, millaiset represen-taation muodot voidaan nähdä osallisina subjektin konstituutiossa? Miten ne ovat osallisina? Kuinka "yhteiskunnalliset voimat" voidaan neuvotella tai representoida kokemuksissa, muistissa tai alitajui-sissa prosesseissa? Mikäli haluamme käyttää teore-tisoinnissa Foucault'n näkemyksiä diskursiivisuu-desta, voimmeko koskaan puhua sosiaalisista voi-mista aivan kuin ne olisivat jo olemassa ennen muotoutumistaan ja välineellisyyttään erityisinä hetkinä?

## Television erityisyys

On vaarallista suoraan ryhtyä soveltamaan televi-siotutkimukseen teorioita ja metodeja, jotka on kehitelty suhteessa elokuvan vastaanottoon. Tämä ei koske vain katseen tai naiseuden spektakelisoin-nin tai tiettyjen katsomismuotojen ohjailmia teksti-katsoja-suhteita pohtivia teorioita, vaan myös useim-pia tekstianalyysin muotoja, mukaan lukien ns. vastakarvaanlukeminen. Televisiolla apparaattina on oma erityisluonteensa, tai paremminkin omat erityisluonteensa. Televisiota koskee sama ongelma kuin naissubjektiviteettiä: se ei ole yksi ja yhtenä-isen asia. Kuinka tahansa lähestytkin televisiota - esimerkiksi paneudut vain levitysaspektiin (valtiol-

linen/kaupallinen, kaapeli/satelliitti, kansallinen/kansainvälinen/paikallinen/alueellinen) tai lajityypillisiin, ohjelmallisiin tai markkinointia koskeviin näkökulmiin - käy selväksi, että on olemassa useita erilaisia televisioita.

Kuinka sitten on mahdollista puhua television katsojasta, saati sitten naiskatsojasta? Millä tavoin on mahdollista lähestyä kysymystä, miten ihmiset vastaanottavat televisiota, kuinka he käyttävät sitä tai mikä rooli televisiolla on subjektiviteettien muotoutumisessa? Mikäli suhtaudumme televisioon satunnaisena ohjelmien tai sarjojen kasaamana, voimme turvautua tuttuihin tekstianalyysin muotoihin. Tuolloin kuitenkin unohdamme sen että televisio ei yleensä halua itseään käytettävän siten (mikä ei tietenkään estä meitä toimimasta niin mikäli haluamme nähdä sen vaivan) vaan että televisio on paljon enemmän kuin yksittäisten ohjelmien summa. Televisio vaatii meitä olemaan monia, ei vain eri aikoina vaan samanaikaisesti, ja naiseus on vain yksi niistä olomuodoista. On siis järjetöntä puhua siten kuin voitaisiin olettaa jo-olemassaoleva television naisyleisö tai edes television konstruoima naiskatsoja.

Mikäli haluamme irrottaa televisioapparaattien kompleksisesta kokonaisuudesta naisten televisionkäytön ja muotoutumisen sen kautta, meidän ei ainoastaan tule huolellisesti miettiä millaisia kysymyksiä esitämme vaan meidän on myös oltava selvillä *miksi* me niitä kysymme. Tämä johdattaakin vallan problematiikkaan.

## Valta

Diskursiivisissa tavoissa lähestyä naisten ja medioiden, elokuvan ja television, välisten suhteiden (käyttö, muovautuminen) tutkimusta korostuu vallan problematiikka. Tässä yhteydessä pari kysymystä nousee erikoisesti esille. Valta näyttäytyy erityisen akuuttina ongelmana pohdittaessa naisten ja medioiden välisiä suhteita interdiskursiivisesti, koska tuolloin törmätään välttämättömyyteen käsitteellistä miehisen vallan, taloudellisen hegemonian, patriarkaatin ja pääoman problematiikka sortumatta apriorismiin. Toisin sanoen ei voida olettaa, että nuo voimat ovat jo olemassa ennen kuin ne toimivat ja myötävaikuttavat tietyissä tilanteissa. Tutkimuksen tehtäväksi tulee näin selvittää kuinka ne toimivat (ja jos ne toimivat, niin missä määrin ne toimivat) noissa tilanteissa, ja myös mikä rooli valtasuhteilla on subjektiviteetin prosesseissa. En välttämättä tai vu Foucault'n melko agnostiseen näkemykseen vallasta, mutta on huomautettava että tässä yhteydessä hegemoniaa ja vallan epäsuhtia, millaisia ne sitten ovatkin, ei tule ottaa annettuina vaan alistaa ne sinänsä tutkimukselle.

Lopuksi, meidän tulisi ehkä kysyä itseltämme *miksi* me teemme feminististä elokuva- tai televisiotutkimusta. Ne kysymykset joita olen esittänyt eivät välttämättä tai yksinomaan liity tiedon hankkimiseen tiedon itsensä vuoksi, eikä niillä ole yksinomaan metodologista tai epistemologista merkitystä. Kysymykseni ovat välttämättä strategiaa ja viime kädessä poliittisia. Nuo kysymykset ovat: mitä ihmiset - naiset erityisesti - tekevät elokuvalla ja televisiolla? Kuinka elokuvat ja televisio muovaavat ihmisiä? Kuinka me voimme vastata noihin kahteen kysymykseen? Keitä ovat 'me'? Ja mitä *käyttöä* on tiedolla, jota me tavoittelemme?

Annette Kuhnin esittely ja artikkelin käännös: **Anu Koivunen**

### Annette Kuhnin valikoitu bibliografia:

*Feminism and Materialism*. Toim. **Annette Kuhn** ja **Ann Marie Wolpe**. London: RKP, 1978.

*Ideology and Cultural Production*. Toim. **Michele Barrett, Philip Corrigan, Annette Kuhn ja Janet Wolff**. London: Croom Helm, 1979.

**Annette Kuhn**: *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. (London: RKP, 1985)

**Annette Kuhn**: *Cinema, Censorship and Sexuality 1909 - 1925*. London: Routledge, 1988.

**Annette Kuhn**: "Women's Genres: Melodrama, Soap Opera, and Theory", *Screen* vol. 25, no.1, 1984, s. 18-28.

**Annette Kuhn**: "The Body and Cinema: Some Problems for Feminism" teoksessa *Grafts. Feminist Cultural Criticism*. Toim. Susan Sheridan. (London: Verso, 1988)

## Sakari Toiviainen haastattelee elokuvahistorioitsija Guido Aristarcoa

# “Italialaisen elokuvan ihanteellinen perintö...”

**Mikä on mielenkiintonne ja tutkimustyönne pääasiallinen kohde tällä hetkellä?**

Kirjoitan kolmatta vuotta uutta elokuvateorioiden historiaa, jonka ensimmäisen kerran kirjoitin vuonna 1951. Työskentelen tällä hetkellä Rooman yliopistossa, jossa minulla on elokuvan historian ja kritiikin professuuri. Pidän seminaareja elokuvan kielen suhteesta muihin ilmaisumuotoihin, kuvataiteeseen, kirjallisuuteen eli kerrontaan, teatteriin. Juuri nyt olemme erityisesti keskittyneet tutkimaan muutoksia, joita elokuva on tuonut 1900-luvun ilmaisu-kieliin.

**Mikä on käsittääksenne elokuvahistorian tila ja sen mahdollisuudet nykyisin - metodit ovat muuttuneet ja täsmentyneet siitä kun Georges Sadoul ja Jean Mitry loivat monumentaaliset yhden miehen teoksensa?**

Nykyään on mahdotonta kirjoittaa maailman elokuvan historiaa yhden miehen voimin tai edes työryhmänä. Nähdäkseni paras tapa kirjoittaa elokuvan historia on muodostaa kansallisia työryhmiä, joita koottaessa otetaan huomioon myös maat, jotka kulluttavat mutta eivät tuota elokuvia. Olisi löydettävä metodologia, joka koostuu elokuvien ja kansallisten elokuvatuotantojen analyysistä käytettävissä olevien eri kriittisten menetelmien avulla. Kaikki metodit tulevat kysymykseen, alkaen kaikkein tavallisimmista, kuten sosiologisesta kritiikistä, ja päätyen strukturalistiseen, semiologiseen ja symbolikritiikkiin. Kaikki nämä kriittiset menetelmät on nähtävä yhtenäisenä kokonaisuutena, antamatta yhdellekään muita enempää painoa kuin muille. Nähdäkseni tämä on metodologian kannalta kaikkein tärkeintä.

Majakovski esitti 20-luvulla huomautuksen, joka on minusta edelleen ajankohtainen: (formalistinen) kritiikki on mitä tärkein, mutta on otettava huomioon myös muut kriittiset menetelmät niin, että eri metodeista muodostuu yhtenäinen metodologinen kokonaisuus.

**Viime aikoina on tehty löytöjä elokuvan pioneeriajalta, ensimmäiseltä vuosikymmeneltä. Onko tutkimuksen teidän mielestänne keskittyvä varhaisvaiheeseen vai mikä on tutkimuksen ensisijainen tehtävä kirjoitettaessa elokuvahistoriaa?**

Luulen, että kaikki pitäisi kirjoittaa uudestaan, monista eri syistä. Yksi syy on se, että kun näemme elokuvat uudelleen pitkän ajan kuluttua niiden valmistumisesta ja voimme tarkastella myös eri maiden historiaa ja yhteiskuntakehitystä uudessa valossa, ymmärrämme paremmin itse elokuvia. Esimerkiksi voimme ottaa Italian neorealismien: jos tarkastelemme sitä tällä hetkellä, meidän on luullakseni nähtävä se enemmän historioitsijan kuin senhetkisen kritiikin silmin. Kaikki olisi siis kirjoitettava uudelleen - heittävästi tietenkään pois sitä aikaisemmin tehtyä!

### Naturalismi, realismi, neorealismi

**Italialaisenkin elokuvan historiassa on löytynyt uusia näkökulmia ja paljastuksia. Italialainen elokuva tuntuu jakautuvan aika selvästi eri kausiin: ensin mykkäkausi, jolloin hallitsevina olivat suuret historialliset speaktaakkelit, sitten 30-luvun “valkoisten puhelien” kausi, 40-lu-**

**vun neorealismi, 50-luvun eriytyvät neorealismien muodot ja 60-luvun uuden aallon elokuva. Onko italialaisessa elokuvahistorian tutkimuksessa löydetty nyt eräänlainen realismin linja, joka ulottuu neorealismia kauemmaksi, mykkäelokuvasta "valkoisten puhelimien" kauden läpi neorealismia kautta uusiin realismin muotoihin? Voidaanko sanoa, että italialaisessa elokuvassa kulkee realismin linja?**

Haluaisin ensin täsmentää edellistä vastaustani. Puhuin siis elokuvahistorioista, jotka pitäisi kirjoittaa uudelleen. En luonnollisestikaan tarkoittanut teoreettisia tai esteettisiä kirjoituksia, jotka ovat edelleen ensiarvoisen tärkeitä: esimerkiksi Sergei Eisensteinin, Bela Balászsin, Jean-Luc Godardin tai Pier Paolo Pasolinin näkemykset olivat aikanaan tärkeitä ja niiden historiallinen merkitys säilyi edelleen, vaikka ne myöhemmin ovatkin muuttuneet. Mutta elokuvan historiaa ei vielä ole kirjoitettu.

En usko, että Italiassa on ollut realistista perinnettä. Jos analysoimme tarkkaan sanan 'realismi', huomaamme, että se mitä italialaisessa mykkäelokuvassa kutsutaan realismiksi, olikin itse asiassa naturalismia. Italialaisessa elokuvassa on ollut erittäin harvoja realistisia teoksia ennen vuotta 1943. Meillä oli naturalistisia elokuvia ja eräänlaisia "realismien ulkopuolella olevia" teoksia. Italiassa tehtiin myös kokeiluja avantgardistisen elokuvan alalla, kuten esimerkiksi **Anton Giulio Bragaglian** *Thais* ja *Perfido incanto* (Tuhoisa lumous). Mutta vaikka Marinettin manifesteissa puhuttiin edistyksestä elokuvasta, todellisuudessa futuristinen liike ei tuottanut Italiassa yhtään futuristista elokuvaa. Italialaiset futuristit tunnustivat elokuvan suuren merkityksen, heillä oli näkemyksensä nopeudesta, autoista jne., mutta yhtään futuristista elokuvaa ei tehty.

Jos siis erotamme toisistaan realismin ja naturalismin, huomaamme, että vasta vuonna 1943 - fasismien vielä vallitessa - esiintyy elokuvakokeiluja, jotka eivät ole ainoastaan naturalistisia, vaan pyrkivät kohti realismia. Tämä uusi pyrkimys on havaittavissa erityisesti kolmessa elokuvassa: **Alessandro Blasettin** *Quattro passi tra le nuvole* (Neljä askelta pilvissä), johon **Cesare Zavattini** teki käsikirjoituksen, **Vittorio de Sican** ohjaama ja Zavattinin käsikirjoittamana *I bambini ci guardano* (Lapset katsovat meitä) sekä **Luchino Viscontin** *Ossessione*. Samana vuonna 1943 ilmestyi myös **Giacomo Pozzi Bellinin** erittäin merkittävä dokumenttielokuva *Il pianto delle zitelle* (Vanhojen piikojen valitus). Ja kuten kaikki tietävät, noina vuosina Italiassa toimi intellektuellien ryhmä, johon ei kuulunut ainoastaan elokuvan edustajia, vaan myös taiteilijoita, kuten Renato Guttuso, ja kirjailijoita kuten Vasco Pratolini, Romano Bilenci sekä Elio Vittorini. Yhdessä elokuvantekijöiden kanssa he ryhtyivät kehittämään

- kahden huomattavan italialaisen kirjailijan tuotannon pohjalta - teoriaa, joka vielä ei ole varsinaista realismia mutta joka lähenee naturalismia. Toinen näistä kirjailijoista on Italian kirjallisuuden historioitsija ja kriitikko Francesco De Sanctis (jota ei pidä sekoittaa ohjaaja Giuseppe De Santisiin!) ja toinen on Giovanni Verga, jonka innoittamana Visconti loi todella realistisen elokuvan kääntäessään Vergan taiteellisen näkemyksen päälle.

On varsin tärkeää selvittää, mitä realismi todella on. En tietenkään voi tässä määritellä sitä kahdella sanalla, mutta on ilmeistä, että realismi etsii ennen kaikkea ilmiöiden olennaista, sisintä olemusta pyhäntymättä koskaan vain niiden pintaan. Elokuva, joka tyytyy tarkastelemaan todellisuutta vain sen ulkonaisten ilmenemismuotojen avulla, ei tietenkään ole realistinen. Toisaalta esimerkiksi jokin Bunn~uelin elokuva voi olla realistinen, sillä mielikuvituksensa, fantasiansa avulla Bun~uel onnistuu luomaan konkreettisen ja tarkan kuvan todellisuudesta. Ja miten voitaisiin väittää, ettei esimerkiksi Cervantesin Don Quijote ole realistinen! Minusta se on 100 %:n realistinen, sillä vaikka siinä kuvattuja henkilöitä ja tapahtumia ei silloin ollut olemassa, se antoi kuvan todellisuudesta, joka olisi saattanut toteutua. Tuulimyllyjä vastaan taistelemisen merkitys realismin tasolla mahdollisuutta muuttaa todellisuutta.

Uskon, että yksi 40- ja 50-lukujen väärinkäsityksistä, virheistä, joita teimme Italiassa, johtui juuri siitä, ettei ymmärretty täsmällistä eroa realismin ja naturalismin välillä, valokuvan ja todellisuuden olemuksen välillä. Luullakseni tästä johtuu suurin osa väärinkäsityksistä italialaisten ja muualta asiaa tarkastelevien välillä, italialaisten itsensä keskuudessa sekä toisaalta väärinkäsityksiä, jotka liittyivät eri ilmiöihin, kuten neorealismiin, uuteen aaltoon, vieraantuneisuuden elokuvaan (**Michelangelo Antonioni** sekä **Constantine Costa-Gavras**, jota pidän yhtenä epärealistisimmista ohjaajista).

**Kysymykseni johtui siitä, että joissain Italian ulkopuolella kirjoitetuissa elokuvan historioissa on pyritty näkemään neorealismien edelläkävijöitä muutamissa 20- ja 30-lukujen elokuvissa, kuten Blasettin kokeilevassa esikoiselokuvassa. Samoin hänen 30-luvun elokuvissaan on nähty merkkejä historiallisesta neorealismista. Blasetti oli epäilemättä oopperunosti, mutta mitä ajattelette hänen asemastaan neorealismien edelläkävijänä?**

Tulen taistelemaan kaikkine voimineni - siis lähinnä kirjoituskoneen avulla! - kaikkia niitä vastaan, jotka päivittäin etsivät neorealismien edelläkävijöitä, sekoittaen neorealismien todelliset piirteet sen väärin piirteisiin! Tietysti jo ennen neorealismia oli syntynyt elokuvia, jotka perustuivat teknisesti ulko-kuville, joissa käytettiin ei-ammattimaisia näyttelijöitä ja puhuttiin murretta. Mutta nämä seikat eivät



Luchino Visconti Kuva: Suomen elokuva-arkisto

ole mitään neorealismien ominaispiirteitä: niitä on etsittävä aivan muualta. Neorealismien todelliset ominaisuudet ovat luonteeltaan tyylillisiä ja rakenteellisia. On aivan totta, että esimerkiksi Blasettin elokuvassa *1860* näyttelijät oli otettu muutamaa lukuunottamatta suoraan kadulta, henkilöhahmot puhuivat murretta ja ennen kaikkea kuvaukset oli tehty ulkotiloissa. Siinä ei kuitenkaan ollut neorealismien olennaista piirrettä, sodanjälkeisissä elokuvissa esiintullutta uutta näkemystä todellisuudesta ja yhteiskunnasta. Myös Rossellinin ensimmäisiä elokuvia, jotka ovat syvästi fasisistisia, on väitetty neorealismien edelläkävijöiksi. Ne eivät ole neorealisticisia, sillä niistä puuttuu neorealismille ominainen uusi tietoisuus, joka syntyy uudesta struktuurista. Vanhat rakenteet eivät kyetse ilmaisemaan kaikkea sitä todellisuudennäköä, joka oli meidän sisimmässämme, ja "huonot opettajat" - tässä vaiheessa minä aina kimmastun...!

Ihme ei siis synnyttänyt uutta italialaista elokuvaa! Sen syntyä valmistelivat mainitsemani kolme elokuvaa ja siihen vaikuttivat muiden alojen intellektuellit. Vuonna 1945 neorealismi ilmiönä ponnahti esiin viiden tai kuuden elokuvan muodossa, joista alkoi ja joihin myös päättyi neorealistenten suuntaus. En usko, että on olemassa enempää kuin viisi tai kuusi aitoa neorealisticista elokuvaa. En ole samaa mieltä niiden - erityisesti ranskalaisten, joilla on taipumus aina "keksiä" kaikenlaista, silloinkin kun ei ole mitään keksittävä - elokuvahistorioitsi-

joiden kanssa, jotka väittävät **Mario Bavaa** yhtä huomattavaksi ohjaajaksi kuin Viscontia. Niin on kirjoitettu ja kirjoitetaan edelleen, mutta Bavasta voidaan sanoa, että hän on kaikkea muuta muttei suuri ohjaaja!

Väärinkäsitykset syntyvät - minun nähdäkseni, mutta minulla ei tietenkään ole totuuden avaimia taskussani - kahdesta seikasta. Ensinnäkään ei osata erottaa toisistaan termejä realismi, neorealismi ja naturalismi, ja toiseksi ei haluta ymmärtää, että neorealismi ei ollut ainoastaan sosiaalinen vaan uusi elokuvallisen kielen ilmiö. Neorealismien merkitys piilee ennen muuta uudessa ilmaisussa, joka mahdollisti tuoda esiin uusia ideoita vastapainoksi kahdenkymmenen vuoden ajan Italiaa hallinneille ajatuksille. Me saatoimme vihdoinkin nähdä omat virheemme ja tarkastella niitä syvällisesti uuden tyylin välityksellä. Neorealismi antoi meille mahdollisuuden sanoa: "Me teimme nämä virheet." Uuden tyylin ensisijainen edustaja oli Viscontin *La terra trema* (Maa järisee), jossa ensimmäisen kerran käytetään murretta ilmaisevana keinona, sillä kaikissa muissa elokuvissa on kyse italiaksi käännettyistä murteista. Tätä on italiaa osamattoman mahdotonta ymmärtää. Neorealismi oli aivan uusi ilmiö, joka kesti vain lyhyen aikaa, ei pelkästään tiukan sensuurin takia, vaan myös italialaisten intellektuellien piirin sisäisistä syistä johtuen. Tilanne muuttui muutamassa vuodessa.

### **Blasetti ei siis edustanut uutta tietoisuutta eikä elokuvan uutta kieltä?**

Voidaan sanoa, että Blasetti oli huomattava elokuvan käsityöläinen: hän hallitsi elokuvallisen ilmaisun keinot. Hän ei kuitenkaan tulkinnut sanottavaansa neorealismien kielelle, lukuunottamatta hänen vuonna 1943 ilmestynyttä elokuvaansa *Quattro passi tra le nuvole*.

### **Ilmenikö neorealismien uusi sisältö ja uusi kieli myös muissa taiteissa? Jos näin oli, niin näkyikö se elokuvassa muita taiteita voimakkaammin?**

Elokuva edusti italialaisen kulttuurin huippua vuosiin 1949 - 1950 asti. Neorealistenten suuntauksen piirissä toimivat elokuvantekijöiden lisäksi myös muiden taiteenalojen intellektuellit. Italiassa ei ole kirjallisuudessa eikä kuvataiteissa niin korkeatasoista neorealismia kuin elokuvassa. Syynä luulisin olevan sen, että elokuva oli silloin - ennen television aikakautta - laajimmalle levinnyt tiedon lähde. Neorealismi tulkitsi vapauden tarpeen, joka vallitsi kaikilla eri kulttuurin aloilla, 20 vuotta kestäneen pimeyden ja sokeuden ajanjakson jälkeen.





Luchino Visconti: *Senso*

Kuva: Suomen elokuva-arkisto

**Olette kirjoittanut kirjan Viscontista ja Tavianeista. Ovatko nämä ohjaajat teidän henkilökohtaisia suosikkejanne, vai edustavatko he laajemmassa mielessä jotain italialaisen elokuvan ihanteellista linjaa? Tiivistykö esimerkiksi Viscontissa jotain neorealismiin ytimestä tai Tavianeissa neorealismiin myöhemmästä tilasta?**

Ensinnäkin olen sitä mieltä, ettei Tavianeja voi sisällyttää neorealismiin, sillä heidän tuotantonsa alkaa silloin, kun neorealismi on jo päättynyt ja loppuunkulutettu. Tavianien elokuvia leimaa kriittinen realismi: niissä ei tyydytä vain toteamaan, että "asiat ovat näin", vaan pyritään myös selvittämään, miksi ne ovat niin. Elokuvien lopussa tuodaan esiin perspektiivi, näkökulma tulevaisuuteen, jonka avulla taistellaan kaikkia muita myyntejä hallitsevaa myyntiä vastaan eli näkemystä vastaan, jonka mukaan "maailma on sellainen kuin se on, mitään ei voida tehdä sen muuttamiseksi". Ajat muuttuvat, ja tuo perspektiivi etäännyy niin kauas, että sitä ei ehkä enää näe.

Mutta ennen Tavianeja sijoittaisin erään toisen italialaisen ohjaajan, joka minun mielestäni on erittäin merkittävä: Michelangelo Antonionin. Näkisin

italialaisen elokuvan ihanteellisen linjan kahden vastakkaisen pisteen välisenä kehityskulkuna. Toisaalta on Visconti, joka edustaa elinvoimaista perinnettä, toisaalta Antonioni, joka ilmaisee itseään aivan erilaisen elokuvakielen kautta. Viscontin ilmaisu pohjana ovat suuret kertojat - ei kielen tasolla, sillä kirjallisuus on yksi asia ja elokuva on toinen, vaan esteettisen ja tyyllillisen käsityksen tasolla. Innoittajina ovat Joyce ja ennen kaikkea Luigi Pirandello, unohtamatta myöskään Flaubertia ja Proustia. Sanoisin, että Antonioni on modernimpi kuin Visconti, mutta Viscontin suuruutta ei voida kiistää, sillä hänen kulttuuriperinteen tuntemuksensa tekee hänen sivistyksestään rajattoman. Italiassa on siis minun näkemykseni mukaan nämä kaksi suurta ohjaajaa, Visconti ja Antonioni, ja heidän väliinsä sijoittuu Tavianien edustama suuntaus, joka tiettyssä mielessä jatkaa Viscontin *Senson* viitoittamaa tietä erilaiseen tilanteeseen sovellettuina. Sitten on vielä yksi ohjaaja, joka ei ole saanut ansaitsemaansa huomiota Italiassakaan, **Marco Ferreri**. Seuraan hänen kehitystään kiinnostuneena sekä hänen tyyllillisen näkemyksensä että modernien elämäkäsitystensä takia.

## Moninainen metodologia

**Olette kirjoittanut ehkä ensimmäisen maailman elokuvateorioiden historian. Voisitteko kertoa jotain niistä 20- ja 30-lukujen filosofeista ja elokuvateoreetikoista, jotka loivat neorealismien teorian ja yleensä kehittivät italialaista elokuvateoriaa?**

Italiassa vallitsi 30-luvulla suuri innostus intellektuellien keskuudessa, jotka olivat kääntyneet elokuvan puoleen. Tämä oli osittain merkittävän saksalaisen teoreetikon Rudolf Arnheimin vaikutusta. Hän asui useita vuosia Italiassa ja kirjoitti vuosina 1930-31 teoksensa *Il cinema come arte* (Elokuva taiteena). Noina vuosina myös monet kirjailijat kuten Massimo Bontempelli kirjoittivat tärkeitä asioita elokuvasta, samoin sen ajan huomattavimpiin kuuluvat filosofimme Benedetto Croce ja Giovanni Gentile. Croce tunnusti vasta suhteellisen myöhään elokuvan taiteellisen arvon, mutta hänen oppilaansa innostuivat aiheesta ennen opettajaansa ja käyttivät crocelaista estetiikkaa osoittaakseen, että tietyillä elokuvilla oli aivan määrätty merkityksensä uuden taidekäsityksen kannalta. He näkivät elokuvan siis pikemminkin uutena käsityksenä taiteesta kuin uutena taiteena. On hyvin mielenkiintoista huomata, millaiset suhteet vallitsivat näiden italialaisten teoreetikoiden ja esimerkiksi huomattavan saksalaisen avantgardetaiteen tuntijan Walter Benjaminin tai toisen taidekäsitystä tutkineen saksalaisen Bertold Brechtin välillä.

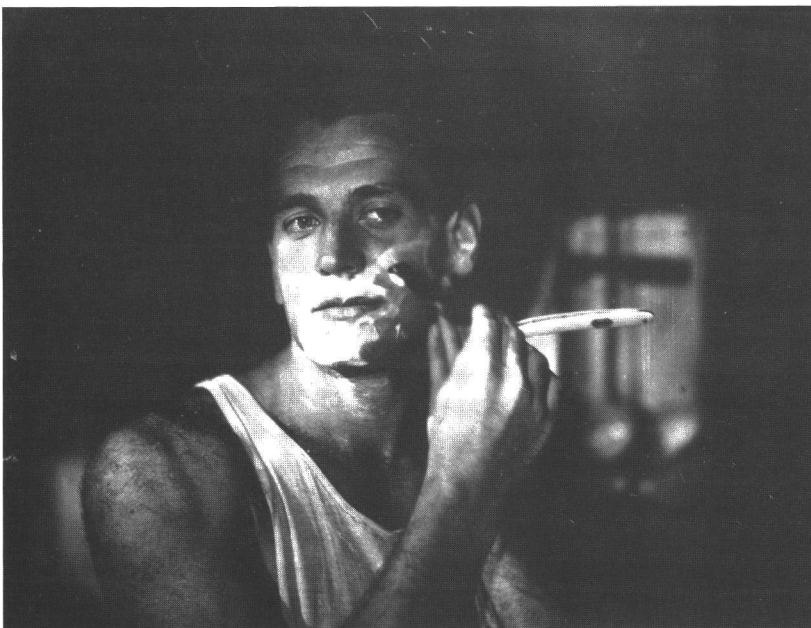
Vuonna 1915 Italiassa ilmestyi tärkeä romaani, jota voisi Umberto Eco mukaisesti nimittää "avo-

meksi teokseksi". Sen kirjoitti Pirandello, ja se ilmestyi alunperin nimellä *Si gira...* ja myöhemmin *I quaderni di Serafino Gubbio*-nimisenä. Pirandello oli elokuvateorioiden edelläkävijä. Hän ymmärsi ensimmäisenä Italiassa, että ei ollut tarkoitus todistaa elokuvaa taiteeksi perinteisiin taidemuotoihin nojautuen vaan että elokuva antaa uuden käsityksen taiteesta. On mielenkiintoista, että toisistaan tietämättä toisaalta Benjamin ja Brecht, toisaalta Arnheim, Pirandello ja Giacomo De Benedetti, yksi huomattavimmista eurooppalaisen tason italialaisista kirjallisuuskriitikoista, tajusivat kaikki ja käsitelivät kysymystä, joka mielestäni on perustavanlaatuinen kaikille, jotka haluavat lähestyä elokuvaa! Kyseessä ei todellakaan ole elokuvan määrittelemisen uudeksi taiteeksi, vaan se että elokuva pyrkii antamaan kokonaan uuden käsityksen taiteesta. Tämä on nähdäkseni yhtä tärkeä ero kuin neorealismien, realismien ja naturalismien välillä vallitseva ero.

**Elokuvateorian klassinen vaihe päättyi 60-luvun alussa Jean Mitryn teokseen *Esthétique et psychologie du cinéma* (vol I 1963 ja vol II 1965). Siitä alkoi uusi kehitysvaihe, jolle oli leimallista semiologinen ja strukturalistinen lähestymistapa ja jossa vaikuttajina olivat Barthes ja Metz ja Italiassa ehkä myös Eco. Miten suhtaudutte tähän elokuvateorian uusimpaan kehitysvaiheeseen?**

Minä teen eron Bathesin ja Metzin välillä. Uskon että strukturalismi, joka ei syntynyt sen paremmin Metzsin kuin Barthesin tai Econkaan kautta, vaan paljon aikaisemmin, on yksi välttämättömistä kriittisistä menetelmistä sekä elokuvan että kaikkien muiden teosten tutkimuksessa. Samolla tavoin uskon semiologian olevan tarpeellisen. Sen sijaan en usko, että semiologia yksinään voisi antaa avaimen elokuvan tai kirjallisen teoksen tulkintaa. Kuuluisa italialainen semiologian tutkija Emilio Garroni, joka on kirjoittanut aiheesta kaksi tärkeää teosta ja opettaa tällä hetkellä Rooman yliopistossa, on viime vuosina myöntänyt, että ehkä semiologian soveltaminen ainoana mahdollisena metodologiana on ollut liioiteltua.

*Luchino Visconti: Ossessione*  
Kuva: Suomen elokuvaarkisto



Mielestäni minkään teoksen analyysia ei voi kuitata pelkällä semiotiikalla tai semiologialla. Strukturalismi, joka vaikutti Italiassa ja muuallakin paljon ennen Barthesia ja Metzsiä (minun mielestäni Barthes on erittäin tärkeä ja Metz vähemmän, tai oikeastaan hyvin vähän, merkittävä), on tärkeää; semiologia on tärkeää; symbolikritiikki on tärkeää; ja myös sosiologinen kritiikki on tärkeää. Kaikki nämä kriittiset menetelmät muodostavat yhdessä elokuvan tai kirjallisen teoksen ainoan oikean tulkitamethodin. Muussa tapauksessa on vaarana kohottaa suurenmoiseksi Bava, Mattoli ja Freda, ja lopulta kaikki ohjaajat ovatkin äärettömän merkittäviä. Tottakai on kiinnostavaa tietää, kuinka monta kertaa sana 'kuolema' tai 'rakkaus' esiintyy jossain tärkeän kirjailijan teoksessa, mutta sen jälkeen haluan tietää, *miksi* sana esiintyy niin ja niin monta kertaa - muuten olen pikemminkin merkonomi kuin kriitikko.

Minusta tuntuu, että kysymyksen takana on käsitys, että minä olen suhtautunut torjuvasti tiettyihin suuntauksiin; todellisuudessa en ole koskaan torjunut mitään uutta metodologiaa tai kriittistä menetelmää.

**Psyko-semiotiikka tai yleensä psykoanalyttisesti suuntautunut elokuvatutkimus siirtää huomion karkeasti ottaen kankaalta katsojaan, tai katsojan ja valkokankaan väliin. Mitä ajattelette tästä?**

Minut pitäisi psykoanalysoida kun en muistanut mainita psykoanalyttistä kritiikkiä! Se on mielestäni kirjallisen teoksen ymmärtämisessä välttämättömiä metodeita. Ilman psykoanalyttistä kritiikkiä en voisi esimerkiksi koskaan täysin ymmärtää Pier Paolo Pasolinia. Myös psykoanalyttinen metodi kuuluu siis eri menetelmien kokonaisuuteen, joka muodostaa täydellisen metodologian.

**Olette kirjoittanut teoksen marxilaisesta kritiikistä. Miten määrittäisitte marxilaisen lähestymistavan ja sen aseman nykyisessä tutkimuksessa?**

Aito marxismi merkitsee minulle jatkuvaa tutkimista ja todentamista. Jos minulta puuttuu Marx, en ole enää olemassa! Juuri Marx on opettanut minulle, ettei taideteosta saa kutsua hyväksi sen sisällön takia.

**Pitäisikö meidän palata Karl Marxiin itseensä, ohi Leninin ja marxismin myöhempien edustajien?**

Olisi hyvä lukea Marxin omia teoksia hänestä kirjoitettujen kirjojen sijasta. Ongelman ydin on siinä, että teosten selittäjät ovat muuttaneet kaiken.

**Oliko italialaisessa 1960-luvun elokuvassa havaittavissa 'uutta aaltoa', kuten esimerkiksi Ranskassa? Silloin ilmestyi paljon esikoisohjauksia, ja Pasolini, Taviani, Bertolucci ja Bellocchio ilmensivät jonkinlaista purkausta...**

Uskon, että Italiassa oli vastaava ilmiö, vaikkei se ollutkaan yhtä syvälinen kuin *Nouvelle Vague*. Myös uudet italialaisohjaajat tulivat suurimmaksi osaksi elokuvakritiikin piiristä.

**Bellocchion, Bertoluccin, Pasolinin ja Tavianien elokuvissa on oma tunnelmansa, joka on sittemmin hävinnyt. Ne edustavat uutta, luovaa uutta kieltä ja uutta tietoisuutta, mutta kantavat toisaalta neorealismien perintöä?**

Tiettyssä mielessä tämä on totta. Kyseiset elokuvat ja niiden ohjaajat haluavat vielä ilmaista itseään muuttaakseen todellisuutta, vaikka näiden elokuvien kieli on kuitenkin täysin toisenlainen. Tavianien ilmaisussa tuntuu selvästi Viscontin ja Rosselin vaikutus, mutta aiheet, joita he käsittelevät, eivät ole enää samoja. Eri sukupolvien välillä vallitsee toki tietynlainen suhde, mutta se ei ole ratkaiseva. 1960-luvulla aloittaneet ohjaajat ovat edellisen sukupolven jälkeläisiä, erilaisia mutta eivät hakoteille joutuneita lapsia.

Tällä hetkellä sen sijaan Tavianien sukupolven ohjaajat ovat todellakin kuin sokeita kissanpoikasia, kuten veljesten elokuvassa *Soversivi* (Kapinalliset). Viimeisten vuosien aikana lähes sata uutta ohjaajaa on aloittanut elokuvauransa, mutta kukaan ei tunne heidän teoksiaan, sillä ne ovat - negatiivisessa mielessä - maanalaisia, piileskeleviä.

**Entä italialaisen elokuvan nykytila? En ole huomannut, että tällä tai edelliselläkään vuosikymmenellä olisi tullut yhtään uutta todella mielenkiintoista esikoisohjausta.**

Se on totta. Viimeisten kymmenen vuoden aikana ei ole tullut mielenkiintoisia esikoisohjauksia. Tämän syytä en osaa kuitenkaan määrittellä - syytä on monia. Sitäpaitsi kriisissä ei ole ainoastaan italialainen elokuva, vaan koko italialainen yhteiskunta. Kriisi on monitahoinen ja koskettaa ennen muuta koulutusta. On erittäin huolestuttavaa havaita, miten uuslukutaidottomuus leviää Italiassa, mutta myös Ranskassa ja Englannissa. Tilastotiedot kertovat, että television ja sarjakuvien aikakaudella yliopiston opiskelijat eivät osaa enää edes lukea ja kirjoittaa. Pitäisikö meidän tämän takia lakkauttaa televisio? Ei, vaan olisi korjattava opetusmenetelmät ja teoriat. Totuus joka tapauksessa on, että oppilaani humanistisessa tiedekunnassa eivät osaa kirjoittaa!

Kääntänyt: Elina Suolahti

H.K.Riikonen

## Monthage ja newsreel

### Tutkimuskohteena James Joyce ja elokuva

Elokuvan ja kirjallisuuden suhteita tarkasteltaessa on Suomessakin eri yhteyksissä pantu merkille tämän vuosisadan romaanin ja draaman uudistajien mielenkiinto elokuvaa kohtaan. Esille ovat tällöin tulleet esimerkiksi Brecht ja Döblin.<sup>1</sup> Näiden kirjailijoiden yhteydessä voidaan täydellä syyllä mainita myös James Joyce (1882-1941), joka samalla voidaan lukea Irlannin elokuvahistorian monien maineikkaiden hahmojen joukkoon. Seuraavassa katsauksessa otan tähänastisen tutkimuksen pohjalta esille niitä eri aihepiirejä, jotka kuuluvat otsikon "James Joyce ja elokuva" piiriin.

#### Elokuvateatterin perustaja

Elokuvan kanssa James Joyce oli joutunut tekemisiin ensimmäisen kerran vuonna 1904, jolloin hän kävi ns. bioskooppi-esityksessä nykyään Jugoslavian alueella sijaitsevassa Polan kaupungissa, jonne hän oli tullut englannin kielen opettajaksi. Veljelleen Irlantiin kirjoittamassaan kirjeessä Joyce kertoi käyneensä katsomassa "sarjaa kuvia" petetystä Gretchenistä. Hän raportoi myös vaimonsa reaktioista ja mainitsi, että tämä oli viimeisessä näytöksessä Lotharion työntäessä Gretchenin jokeen ja rynnätessä pois ääneen huutanut poliisia ottamaan roiston kiinni.<sup>2</sup> Uuden ilmaisuvälineen vaikutusmahdollisuudet olivat puhtaasti taloudellisten tekijöiden ohella syynä siihen, että Joyce vuonna 1909 aloitti uransa Dublinin ensimmäisen elokuvateatterin perustajana ja keskeisenä puuhamihenä. Tämä urajäi tosin lyhyeksi, mutta intensiivisyydessään se veti vertoja Joycen myöhemmille yrityksille edistää oopperalaulaja John Sullivanin uraa eurooppalaisilla oopperanäyttämöillä.

Dublin oli jäänyt huomattavasti jälkeen muista Euroopan kaupungeista elokuvakulttuurin kehityksessä, sillä esimerkiksi Helsingin ensimmäinen kiinteä elokuvateatteri, Gustaf Nordinin Kinematograph International, oli perustettu jo vuosia aikaisemmin. (3) Joyce oli Triestessä, jonne hän oli siirtynyt Polasta toimiakseen edelleenkin kielen opettajana, tutustunut neljään liikemieheen, jotka omistivat kaupungin kaksi elokuvateatteria sekä yhden teatterin Bukarestissa. Joycen liikemiestuttavuuksiin kuului myös Ettore Schmitz, joka sittemmin tuli tunnetuksi kirjailijanimellä Italo Svevo. Mainituille neljälle liikemiehelle elokuvateatterit olivat eräänlainen sivubisnes. Ryhmän johtaja oli huonekalukauppias, joka oli keksinyt uuden vuodesohvatyyppin. Muina jäseninä olivat nahka-alalla toiminut liikemies ja verkauppias sekä polkupyöräliikkeen omistaja, jonka vastuulla oli elokuvateatterien tekninen puoli. Joycen kanssa perustettu yhtiö kantoi vaateliasta nimeä "The International Cinematograph Theatre Volta" huomattavan triesteläisen fyysikon Alessandro Voltan mukaan.

Dublinin elokuvateatteriprojektin yhteydessä Joyce oli kuitenkin heistä kaikkein uutterin. Itse asiassa hän joutui vastaamaan lähes kaikesta mahdollisesta. Hän osti puupenkkejä tavallista kansaa varten ja keittiötuoleja parempaa yleisöä varten. Hän suunnitteli mainosjulisteita ja kirjoitti ilmoitusten tekstin, huolehti turvallisuusmääräysten toteuttamisesta, järjesti tarvittavan musiikin jne.

Joycen triesteläisliikemiesten kanssa perustamassa Volta-teatterissa esitetyt italialaiset elokuvat, jotka käsittelivät varsinkin antiikin ja keskiajan historiaan sekä Italiaan liittyviä aiheita ("Nero", "Beatrice Cencin traaginen tarina", "Venetsia, Adrianmeren helmi") eivät kuitenkaan pitempää aikaa tyydyt-

täneet irlantilaisia katsojia. Jo muutaman kuukauden kuluttua italialaiset sijoittajat joutuivat myymään elokuvateatterin huomattavalla taloudellisella tappiolla. Irlannin katolinen papisto tuskin kuitenkaan oli syyppää siihen, etteivät Joyce ja hänen liikekumppaninsa menestyneet, niin kuin Pentti Saarikosken *Euroopan reuna* teoksen lopussa arvellaan.<sup>4</sup> Ostajana ollut englantilainen firma sai yrityksen lopulta kannattamaan.

Beatrice Cencin hahmo, joka oli aiheena yhdessä Joycen aikana esitetyistä elokuvista, oli kirjailijalle tuttu myös Shelley'n näytelmästä *The Cenci*. Joyce viittaa tähän Beatriceen toisen tunnetun Beatricen, Danten rakastetun ohella proosateoksessaan *Giacomo Joyce*. Beatrice Cenciä käsittelevä elokuva oli aikansa huomattavimpia italialaisia elokuvia; sen oli ohjannut **Mario Caserini** ja pääosaa esitti **Maria Caserini Gasperini**. Teos jatkoi ranskalaisen film d'art suuntauksen perinteitä. Film d'artin tunnetuin teos oli Guisen herttuan murha. Sitä seurasivat Italiassa Beatrice Cencin ohella keisari Neron aikaa käsittelevät teokset *Nerone* (myös Voltan ohjelmistossa) ja Henryk Sienkiewiczin romaaniin perustuva *Quo vadis?*<sup>5</sup>

Asuessaan ensimmäisen maailmansodan aikana Zürichissä Joyce joutui v. 1917 uudestaan tekemisiin elokuvaan liittyvien suunnitelmien kanssa. Sen yhteydessä hänelle mm. tarjottiin erästä melodramaattista skenariota paranneltavaksi. Tästä suunnitelmasta ei kuitenkaan tullut mitään.<sup>6</sup> Samassa yhteydessä Joyce kuitenkin tutustui näyttelijä Claude W. Sykesiin, jonka kanssa hänellä oli sittemmin yhteistyötä teatterin merkeissä.

## Romaani ja elokuva

Joycen elokuvaan liittyvän toiminnan faktat on Richard Ellmann esittänyt elämäkerrassaan. Yksityiskohtaisemmin Joycen monitahoisesta ja suoraan monomaanisesta toiminnasta elokuvateatterin perustamisen yhteydessä samoin kuin teatterin ohjelmistosta ja tuolloisesta esityskäytännöstä on havainnollisesti tehnyt selkoa ruotsalainen elokuvahistorioitsija Gösta Werner artikkelissaan "James Joyce, Manager of the First Cinema of Ireland".<sup>7</sup> Aihepiiri "James Joyce ja elokuva" sisältää kuitenkin myös muita osa-alueita kuin mainitun elokuvateatterin perustamisprojektin. Niitä ovat ennen kaikkea Joycen ja **Sergei Eisensteinin** tapaaminen ja heidän taiteellisten päämääriensä vertailu. Edellä mainitun artikkelin jälkeen Gösta Werner on jatkanut Joycea ja elokuvaa koskevia tutkimuksiaan julkaisemalla kirjasen *James Joyce och Sergej Eisenstein. Två konstnärers möte*.<sup>8</sup>

Mistään täysin uudesta näkökulmasta Wernerin kirjasssa ei ole kysymys. Elokuvakirjallisuudessa on Joycen ja Eisensteinin yhteyksiin kiinnittänyt aikaisemmin huomiota mm. Peter Wollen.<sup>9</sup> Joycea

käsittelevässä tutkimuksessa oli puolestaan Harry Levin jo 1940-luvulla julkaistussa teoksessaan omistanut yhden luvun juuri montaasille. Siinä hän kirjoitti mm.:

"Bloom's mind is /.../ a motion picture, which has been ingeniously cut and carefully edited to emphasize the close-ups and fade-outs of flickering emotion, the angles of observation and the flashbacks of reminiscence. In its intimacy and in its continuity, Ulysses has more in common with the cinema than with other fiction. The movement of Joyce's style, the thought of his characters, is like unreeling film; his method of construction, the arrangement of this raw material, involves the crucial operation of montage."<sup>10</sup> Levinkin mainitsi Joycen yhteydessä Eisensteinin ja muistutti tämän suunnitelleen sisäisen monologin toteuttamista Dreiserin Amerikkalaisen tragedian (toteutumatta jääneen) filmatisoinnin yhteydessä.<sup>11</sup>

Samoin on syytä mainita, että kuuluisan Mimesis-teoksensa, jolla humanistisen tutkimuksen paradigmassa on yhteyksiä Siegfried Kracauerin elokuvateoreettisiin näkemyksiin, viimeisessä luvussa Erich Auerbach oli tarkastellut moderneja teoksia suhteessa elokuvaan. Hänen mielestään niissä oli usein kysymyksessä kirjailijan pyrkimys käyttää romaanin hyväksi elokuvan rakenteellisia mahdollisuuksia. Auerbachista tämä oli kuitenkin väärä suuntaus: ajan ja paikan kehittäminen sellaisena kuin se voidaan saavuttaa elokuvassa, ei ole puhutun tai kirjoitetun sanan mahdollisuuksien rajoissa. Elokuvan olemassaolon ansiosta romaani on tullut selvemmin tietoiseksi niistä rajoituksista, joita sen väline, kieli, sille asettaa ajan ja paikan suhteen. Lopputuloksena Auerbachin mielestä elokuvan draamatekniikalla on nykyään (Auerbachin teos ilmestyi 1946) paljon suurempia mahdollisuuksia ajan ja paikan tiivistämisen suhteen kuin romaanilla.<sup>12</sup>

## "Haamukokemus"

Edellä mainitussa kirjassaan Gösta Werner esittelee lyhyesti Eisensteinin elokuvallisia ratkaisuja mm. vertaamalla *Lokakuuta Pudovkinin* elokuvaan *Pietarin viimeiset päivät*. Eisensteinin dialektiselle montaasille hän näkee vastineen Joycen Odysseuksen sanomalehden toimitukseen sijoitussa Aiolos-jaksossa, jossa ihmisiä jatkuvasti tulee ja menee ja joka on katkaistu tavan takaa sanomalehtiotsikoilla. Yksityiskohtaisemmin Werner selvittää eri lähteiden, ennen kaikkea Hans Richterin muistikuvien ja Eisensteinin omien muistelmien, valossa Joycen ja Eisensteinin tapaamista edellisen asunnossa Pariisissa v. 1932. Tapaaminen, joka aivan ilmeisesti sujui molempinpuolisen kiinnostuksen vallitessa, sai omaa leimaansa siitä, että se tapahtui pimeässä huoneessa ja kirjailijan ollessa tuolloin lähes sokea. Eisensteinin kerrotaankin myöhemmin

luonnehtineen tapausta “haamukokemukseksi”. Tapaamisen aikana keskusteltiin erityisesti sisäistä monologista ja mahdollisuuksista visuaalista sitä. Venäläisellä ohjaajalla oli myös tilaisuus kuulla Joycen lukevan omaa tekstiään. Joyce nimittäin soitti levyllä äänitetyt, itsensä lukeman jakson Finnegans Waken Anna Livia Plurabelle -osasta. (Werner torjuu toisinaan esitetyn väitteen, että kyseessä olisi ollut jakso Odysseuksesta - tosin sekin olisi ollut mahdollista, sillä myös jakso Joycen lukemaa Aiolos-episodia oli levytetty). Joycen lukiessa tekstiä äänilevyllä Eisenstein seurasi tekstiä myös valokuvasuurenuksesta.<sup>13</sup> Tapaamisen aikana kirjailija lahjoitti vieraalleen kappaleen Odysseusromaaniaan. Se on nykyään Moskovan Eisenstein-museossa. Eisensteilla oli hallussaan muitakin Joycen teoksia, ja Werner seurailee lyhyesti myös niiden vaiheita.<sup>14</sup>

## Montaasi ja “Suurkaupungin sinfonia”

Jonkin verran Gösta Werner tarkastelee kirjassaan myös Eisensteinin suunnitelmia ja neuvotteluja amerikkalaisen Theodore Dreiserin romaanin *An American Tragedy* filmaamiseksi sekä Eisensteinin muistelmissaan esittämiä lausuntoja Joycesta ja sisäisestä monologista. Tällöin käy mm. ilmi, että Eisensteininkin oli selvillä Edouard Dujardinista (1861-1949), ranskalaisesta symbolistikirjailijasta, jolle Joyce antoi kunnian sisäisen monologin (monologue intérieur) keksimisestä.<sup>15</sup> Kuitenkin juuri tämä osasto olisi antanut aiheita laajempiinkin selvityksiin, sillä Eisenstein on osoittanut monitoista mielenkiintoa kirjallisia ja filologisia kysymyksiä kohtaan. Werner ei ole lähemmin tarkastellut esimerkiksi Eisensteinin tutkielmaa “Dickens, Griffith ja me”, jossa venäläinen ohjaaja pyrki osoittamaan, miten Griffithin montaasiin oli johtanut tie Dickensin eräistä ratkaisuksista. “On todella ihmeteltävää, miten lähellä Dickens on elokuvataiteen piirteitä niin metodin ja maneerin kuin näkökulman ja esityksen erikoisuuksienkin kannalta,” kirjoittaa Eisenstein.<sup>16</sup>

Aivan ilmeisesti muitakin 1800-luvun realistisia kirjailijoita voitaisiin tarkastella juuri elokuvan edeltäjinä ja kirjailijoina, jotka ovat ennakoineet tavalla tai toisella elokuvallisia ratkaisuja, kuten esim. David Lodge on osoittanut esseessään “Thomas Hardy as a Cinematic Novelist”.<sup>17</sup> Lodge selittää tätä 1800-luvun romaanikirjailijoiden teosten ja elokuvan läheisyyttä sillä, että elokuva ja realistinen romaani ovat metonymisia muotoja (termi metonymia Roman Jakobsonin tarkoittamassa mielessä).<sup>18</sup> Realistinen kirjailija siirtyy metonymisesti juonesta atmosfääriin ja henkilöhahmoista tapahtumapaikkaan ja -aikaan. Jakobsonin mielestä tällainen kirjailija on ihastunut erityisesti synekdokee-tyyppisiin

yksityiskohtiin (osa kokonaisuuden asemesta), mitä taas elokuvassa vastaa lähikuva.<sup>19</sup>

Joycen ja Eisensteinin kohdalla tilanne oli kuitenkin jossain määrin toinen. Jakobsonin metonymia/metafora -jaottelun mukaan Joycen romaanissa on metaforinen rakenne.<sup>20</sup> Lodge on samalla sitä mieltä, että modernistisia tai symbolistisia romaaneja, kuten juuri Joycen Odysseusta, on vaikeampi siirtää elokuvaksi kuin realistisia romaaneja.<sup>21</sup> Tavallaan näin onkin, jos todisteena ajatellaan esimerkiksi **Joseph Strickin** melko keskinkertaista Odysseusfilmatisointia (1967). Sergei Eisenstein puolestaan totesi Sylvia Beachille, jonka kirjakauppa Shakespear & Company Pariisissa toimi Joycen Odysseuksen alkuperäisenä kustantajana, että hänellä oli liiaksi kunnioitusta Odysseuksen tekstiä kohtaan, jotta hän olisi uhrannut sen kuvan tähden.<sup>22</sup> Toisaalta Odysseuksen kaltaiset teokset tietenkin tarjoavat kiintoisia lähtökohtia kokeelliselle elokuvalle, esimerkiksi **Werner Nekesin** *Uliisses* vuodelta 1982.

Vaikka Joyce itse näki Dickensin vanhakantaisena ja itselleen vastakkaisena kirjailijana, Eisenstein tulee silti maininneeksi seikkoja, jotka tuovat Dickensin lähemmäksi Joycen taiteellisia ihanteita ja ratkaisuja. Eisenstein siteeraa Stefan Zweigin esseettä, jossa tämä - lähtien siitä biografisesta seikasta, että Dickens oli toiminut parlamentin pikakirjoittajana - toteaa: “Myöhemmin hän [Dickens] kirjailijana harrasti eräänlaista todellisuuden lyhennekirjoitusta, esitti pieniä merkkejä kuvauksen sijasta, tislasi havaintojen ydinmehun monenkirjavista tosiasioista. Hänen tajunsa näille pienille ulkoisille seikoille oli pelottavan herkkä, hänen katseeltaan ei mikään jäänyt näkemättä, kuten hyvä kameransuljin, hänkin vangitsi liikkeen ja eleen sadasosasekunnin tarkkuudella. Häneltä ei mikään päässyt pakoan. Ja tätä tarkkanäköisyyttä lisäsi vielä katseen merkilinen taitto: esine ei hänen silmissään kuvastunut mittasuhteiltaan luonnollisena kuten peilissä, vaan luonteenomaiset piirteet tulivat esiin liioiteltuina kuten koverassa peilissä.”<sup>23</sup> Nämä toteamukset ovat monessa suhteessa sovellettavissa myös Joyceen.

Eisenstein osoittaa kiinnostusta myös tekstianalyysia kohtaan. Siteerattuaan jaksoa Dickensin *Dombey and Son* -romaanista hän toteaa erästä siinä esiintyvistä lauseista:

“[kyseinen lause] on ‘leikattu sisään’ ikään kuin se olisi juolahtanut kirjoittajan mieleen kesken toisen lauseen. Sen sijaan hän ei ole sijoittanut sitä sinne missä sen paikka johdonmukaisen kuvausjärjestyksen mukaan olisi ollut./.../ Lausekkeen saama paikka ei kuitenkaan ole lainkaan sattumanvarainen. Tällä tarkoituksellisella ‘montaasilla’, kuvauksen johdonmukaisuuden rikkomisella ja siirtämisellä odotetulta paikaltaan on tavoitettu hetkellinen varkein tapahtuva toiminta.”<sup>24</sup>

Eisenstein joutuu tosin toteamaan, että kyseinen kiinnostava kohta oli lopullisesta käsikirjoituksesta



James Joyce

sa suhteessa paikansa myös Joycen romaaniin nähden. Formalismissaan Ruttmannin teos ei Kracauerin mielestä kuitenkaan saavuta tarkoitustaan: "Kuvatut kohteet toimivat pääasiallisesti tiettyjen suhteiden aineksina, niin että niiden sisältö uhkaa kadota." <sup>29</sup> Lisäksi hän pitää Ruttmannin teoksen eräänä piirteensä leikkillisyyden täydellistä puutetta, syytös jota ei ainakaan Joycen Odysseukseen voi kohdistaa. <sup>30</sup>

Gösta Werner ei valitettavasti selvittä lähemmin myöskään niitä yhteisiä alkupe räisiä virikkeitä ja virikkeiden tarjoajia, joita Joycella ja Ei-

jäänyt pois, sillä Dickens saattoi karsia pois sellais-takin, mikä vaati häneltä kovaa työtä. <sup>25</sup>

Dickens oli katsottavissa Joycen edeltäjäksi myös kaupungin kuvaajana samoin kuin siinä Eisensteinin merkille panemassa seikassa, että urbaania Dickensin romaaneissa on myös "vaihtelevien vaikutelmien päätähuimaava tempo." <sup>26</sup> Esitettyään vielä esimerkin Dickensin Nicholas Nicklebystä Eisensteinin kysyy: "Eikö tässä ennakoidakin 'suurkaupungin sinfoniaa'?" <sup>27</sup> Hän siis viittaa samalla **Walter Ruttmannin** ohjaamaan ja **Karl Freundin** kuvaamaan elokuvaan *Berliini, suurkaupungin sinfonia* (1927), teokseen jota Joycekin piti mielessään poh-tiessaan Odysseukselleen sopivaa ohjaajaa.

Ruttmannin Berliini-elokuvasta on Siegfried Kracauer esittänyt teoksissaan *From Caligari to Hitler* ja *Theory of Film* luonnehdintoja, jotka osittain tulevat lähelle Joycen Odysseuksesta esitettyjä käsityksiä ja myös Erich Auerbachin Proustia, Virginia Woolfia ja Joycea koskevia näkemyksiä (näihin näkemyksiin Kracauer muutamaaan kertaan suoraan viittaa). Kun Ruttmann Kracauerin mielestä yrittää "suorittaa tämän tehtävän [nimitittäin kokonaisuuden tavoittamisen] vangitsemalla samanai-kaisia ilmiöitä, jotka tiettyjen niiden välillä vallitsevien analogioiden ja kontrastien ansiosta muodostavat tajuttavissa olevia malleja" <sup>28</sup> pitää tämä mones-

steinillä oli ja joista Peter Wollen on em. kirjassa ohimennen puhunut. Eisensteinia kiinnostaneet antropologit James Frazer, *The Golden Bough* -teoksen kirjoittaja, ja ranskalainen Claude Levy-Brühl (*Finnegans Waken Levi Brillo*) olivat myös Joycella tuttuja ajattelijoita ja tutkijoita. Eisenstein puolestaan oli nähtävästi osallistunut keskusteluryhmään, johon kuuluivat myös A.S. Luria ja Lev Vygotski ja jonka keskusteluissa oli esillä mm. Levy-Brühlin pohtima esilöoginen ajattelu ja ajatus ns. sisäisestä puheesta. <sup>31</sup>

Joycen ja Eisensteinin yhteisistä kiinnostuksen kohteista voidaan vielä mainita Giordano Bruno, vuonna 1600 Roomassa kerettiläisenä poltettu filosofi. 1800-luvun jälkipuoliskolla hänestä oli tullut antiklerikaalisten piirien symbolinen hahmo ja hänen patsaansa paljastus oli herättänyt suurta polemiikka. Giordano Brunosta tuli tärkeä symbolinen hahmo Joycella; Eisenstein puolestaan suunnitteli hänestä elokuvaa. <sup>32</sup>

## Suunnitelma Odysseuksen filmaamiseksi

Gösta Werner tarkastelee jonkin verran myös Joycen elinaikana tehtyjä suunnitelmia Odysseuk-



sen filmaamiseksi. <sup>33</sup> Kirjailijan itsensä esittämien vaatimusten mukaan vain kaksi ohjaajaa saattoi tulla kysymykseen: henkilökohtaisesti tapaamansa Sergei Eisensteinin ohella hän mainitsi Walter Ruttmannin, elokuvan *Berliini, suurkaupungin sinfonia* ohjaajan. Kummaltakin Joycen romaani jäi ohjaamatta. Toisaalta Joycella oli pitemmällekin meneviä vaatimuksia Odysseus-elokuvan suhteen kuin Wernerin esityksestä käy ilmi. Leopold Bloomin rooliin oli nimittäin ehdotettu Charles Laughtonia, näyttelijää joka oli tullut tunnetuksi mm. kuningas Henrik VIII:n roolistaan Alexander Kordan elokuvassa *The Private Life of Henry VIII* vuodelta 1933 (kuten muistetaan, tämä roolisuoritus tulee James Bondin mieleen hänen katsellessaan kivirapuja suuhunsa ahnehtivaa herra Du Pontia romaanin Kultasormi alkujaksossa). Eräässä kirjeessään Joyce kuitenkin mainitsi, että Laughton oli ”liian arjalainen” esittääkseen juutalaista Bloomia. <sup>34</sup> Sen sijaan hän asetti etusijalle George Arlissin, joka oli esittänyt Englannin juutalaissyntyistä pääministeriä Benjamin Disraeliä Louis Parkerin näytelmään pohjautuvassa elokuvassa (1929), jonka vaikutus perustui paljolti Arlissin Oscarin palkinnon saaneeseen roolisuoritukseen (elokuvana tosin kuuluisammaksi tuli sittemmin Thorold Dickinsonin *The Prime Minister*, jossa Disraeliä esitti John Gielgud. <sup>35</sup>

Samassa yhteydessä Joyce esiintyi - harvinaistakyllä - elokuvakriitikkona:

“I saw an Irish film in London, Lily of Killarney based on the opera. /.../ The action takes place in 1828. Well, the characters smoke cigarettes, telephone (in the heart of the Irish countryside), sing Father O’Flynn (composed 60 years later by Villiers Stanford) the tenor sings the baritone role, the policemen are dressed after the style of the new Irish guards. Rubbish!” <sup>36</sup>

Joycen kritiikki perustuu voimakkaasti sille todenmukaisuuden vaatimukselle, joka hallitsee hänen Dublinilaisia -novellikokoelmaansa ja Odysseus-romaaniaan.

Joycen elinaikana tehty suunnitelma Odysseuksen filmaamiseksi jäi sikseen ja itse asiassa vasta 1967 valmistui ensimmäinen Joycen Odysseukseen pohjautuva elokuva Joseph Strickin ohjaamana. Kun Strickin ohjausta esitettiin Suomessa 1968, Hufvudstadsbladetin arvostelija Mauritz Edström arveli, että Strick oli heikoimmillaan kuvatessaan Bloomia ilotalossa (ns. Kirke-episodi). Siinä esille tulevat morbidit fantasiat ja unet muistuttivat arvostelijan mielestä liiaksi Strickin Genet-filmatisointia (Strickin tuotantoon kuului myös Genet’n Parvekkeen filmatisointi). Joycen teosten filmatisoinneista kaikkein kuuluisimmaksi on tullut kuitenkin John Hustonin ohjaus novellista Kuolleet (elokuva on Suomessa esitetty nimellä Muistot). Se on myös herättänyt runsaasti keskustelua Joyce-tutkijoiden keskuudessa. Tätä merkittävää teosta en tässä yhteydessä voi lähemmin käsitellä. <sup>37</sup>

## ‘Verbivocovisual’

Aivan em. kirjasensa lopussa Gösta Werner mainitsee siitä, että Finnegans Wakessa on kaikenlaisissa vääntyneissä muodoissa lukuisia viittauksia tunnettuihin henkilöihin, mutta tuskin suoraan Eisensteiniin ja hänen teostensa nimiin, vaikka esimerkiksi Sergo- ja Serge -muotoisia nimiä esiintyykin. <sup>38</sup> Mutta toisaalta viittauksia elokuvaan ja sen tekniikkaan sekä yleensä sähköisiin viestimiin sekä niiden yhteydessä esiin tulevaan terminologiaan on Finnegans Wakessa huomattavasti enemmän kuin Wernerin esseestä käy ilmi. Nämä lukuisat viittaukset tuntuvat jo itsessään osoittavan Joycen jatkuvaa kiinnostusta uusista ilmaisukanavia kohtaan. Finnegans Waken sanastosta löytyy mm. montaasi (muodossa ‘monthage’); newsreel (uutiskatsaus) esiintyy muodossa ‘allnights newseryreel’, jolloin se samalla assosioituu myös lastenloruihin (nursery rhymes), reel (kela) esiintyy palindromina ‘leer’ ja välillä se assosioituu sanaan ‘real’: ‘away the reel world’. Elokuvaterminologiaa teoksessa edustavat myös sanat ‘moving pictures’, ‘shadow shows’ ja ‘closeup’ ja ‘footage’. Slapstick on vääntynyt muotoon ‘swapstick’. Mukana ovat myös ‘soundpicture’ ja ‘cinemen’ samoin kuin joukko viittauksia elokuvien ja näyttelijöiden nimiin. Televisiokin on



pantu merkille ('teilweisoned').<sup>39</sup> Kaikkea tätä kuvaa kokoavasti ja sattuvasti Joycen kehittämä yhdysnana 'verbivocovisual'.<sup>40</sup>

## Viitteet

1. Ks. esim. **Peter von Bagh**, *Taikayö*. Helsinki: Love Kirjat, 1981, s. 73-82 (essee Bertolt Brecht: kirjailija elokuvantekijänä); **Outi Valle**, "Teatterirealismista elokuvan realismiksi? Ajatuksia brechtiläisestä elokuvasta". *Kirjallisuuden ja elokuvan suhteista*. Toimittanut **Pirjo Vaittinen**. Turun yliopisto. Kirjallisuuden ja musiikkitehteen laitos. Sarja A, n:o 10, 1984, s. 34-45; **Pekka Vartiainen**, "Vieras maa vieraassa maassa. Metakomentaari Alfred Döblinin Suomi-kuvasta Puolassa syksyllä 1924." *Synteesi 1-2/1989*, s. 92-102.
2. *Letters of James Joyce II*, edited by **Richard Ellmann**. London: Faber & Faber, 1966, s. 75.
3. Vrt. **Kari Uusitalo**, *Eläväksi syntyneet kuvat. Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896-1930*. Helsinki: Otava 1972, s. 19-26.
4. **Pentti Saarikoski**, *Euroopan reuna*. Helsinki: Otava 1982, s. 176.
5. **Gösta Werner**, "James Joyce, Manager of the First Cinema of Ireland". *Nordic Rejoycings*. s.1. 1982, s. 129-130; Kari Uusitalo, mts. 43.
6. **Richard Ellmann**, *James Joyce*. New and Revised Edition. New York, Oxford, Toronto: Oxford University Press, 1982, s. 412.
7. **Gösta Werner**, "James Joyce, Manager of the First Cinema of Ireland". *Nordic Rejoycings*. s.1. 1982, s. 125-136; id., *James Joyce, chef för Irlands första biograf*. - Tema: *Joyce*. Redaktör Jonas Ellerström. Lund: Ellerströms, 1986, s. 23-38.
8. **Gösta Werner**, *James Joyce och Sergej Eisenstein. Två konstnärers möte*. Lund: James Joyce Society of Sweden and Finland, 1988. Kirjaseen loppukaneetista käy ilmi, että kyseessä on osa suunnitteilla olevasta laajemmasta Joycea ja elokuvaa käsittelevästä tutkimuksesta.
9. **Peter Wollen**, *Merkityksen ongelma elokuvassa*. Suom. Tarmo Malmberg. Helsinki: Gaudeamus, 1977, s. 29-33.
10. **Harry Levin**, *James Joyce. A Critical Introduction*. Second Edition. London: Faber & Faber, 1960 (1942), s.82.
11. *Ibid.*, s. 96-97.
12. **Erich Auerbach**, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Achte Auflage. Bern und Stuttgart: Francke Verlag 1988 (1946/1949), s. 507.
13. Werner, James Joyce och Sergej Eisenstein, s. 13-24.
14. *Ibid.*, s. 33-36.
15. *Ibid.*, s. 26-32.
16. **Sergei Eisenstein**, *Elokuvan muoto*. Useita suomentajia. Helsinki: Love Kustannus Oy., s. 318.
17. **David Lodge**, *Working with Structuralism. Essays and reviews on nineteenth- and twentieth-century literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981, essee "Thomas Hardy as a Cinematic Novelist".
18. *Ibid.*, s. 10-11.
19. *Ibid.*, s. 95.
20. *Ibid.*, s. 11.
21. *Ibid.*, s. 96.
22. **Sylvia Beach**, *Shakespeare and Company*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1980, s. 109. - Eisenstein on puolestaan muistelmissaan **Sergei M. Eisenstein**, *Immoral Memories. An Autobiography*. Translated by Herbert Marshall. Boston: Houghton Mifflin Company, 1983, s. 191-192.) luonnehtinut Sylvia Beachia ja tämän kirjakauppaa; Shakespeare & Companyssä hän myös tutustui säveltäjä George Antheiliin, joka niin ikään tulee esille Joycen henkilöhistorian yhteydessä.
23. Odysseia-aiheen tulkinnoista ja filmaamismahdollisuuksista antaa mielenkiintoisen kuvan **Alberto Moravia** romaanissaan *Il disprezzo* (suom. Keskipäivän aave), ks. lähemmin **H.K. Riikonen**, *Odysseuksen tiet romaaniin. Odysseia-aiheesta 1900-luvun romaanikirjallisuudessa*. Oulun yliopisto, Kirjallisuuden laitos, Julkaisuja 11, 1986, s. 91-113.
24. Sergei Eisenstein, Elokuvan muoto, s. 321.
25. *Ibid.*, s. 322-323.
26. *Ibid.*, s. 323.
27. *Ibid.*, s. 327.
28. *Ibid.*, s. 328.
29. **Siegfried Kracauer**, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1979 (1960), s. 65.
30. *Ibid.*, s. 207. - Kracauerin Ruttmannista antamaan kuvaan on Suomessa kiinnittänyt huomiota myös Jerker A. Eriksson; ks. **Jerker A. Eriksson**, *Epäilyksen varjo. Elokuva-arvosteluja ja -esseitä vuosilta 1951-1981*. Toimittanut **Matti Salo**. Suomentanut Risto Hannula. Suomen elokuva-arkisto, Julkaisusarja A 1. Helsinki: Valtion painatuskeskus 1981, s. 101-104.
31. **Stephen Heath**, *Questions of Cinema*. London: Macmillan, 1981, s.208-212 (esseessä "Language, Sight and Sound").
32. Eisenstein, *Immoral Memories*, s. 252-256.
33. Gösta Werner, James Joyce och Sergej Eisenstein, s. 25.
34. *Letters of James Joyce III*, edited by **Richard Ellmann**. London: Faber & Faber 1966, s. 379-380.
35. **Jeffrey Richards**, *Visions of Yesterday*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973, s. 142-144.
36. Letters of James Joyce III, s. 379-380 ( kirje oli alunperin kirjoitettu italiaksi).
37. Ks. esim. Hustonin elokuvan arvostelut. *James Joycen Quarterlyn* numerossa 25/4 (Summer 1988), s. 521-533 ja **Clive Hartin** teos *Joyce, Huston, and the Making of The Dead*. London: Colin Smythe 1989.
38. Gösta Werner, James Joyce och Sergej Eisenstein, s. 38.
39. Vrt. T.S.Eliotin toteamus vuonna 1942: "there are words which are ugly because of foreignness or ill-breeding (e.g. television)". *Selected Prose of T.S.Eliot*. Edited with an Introduction by **Frank Kermode**. London: Faber & Faber, 1975, s. 113.
40. Elokuvaan ja televisioon liittyvästä aineistosta Finnegans Wakessa. **William York Tindall**, *A Reader's Guide to Finnegans Wake*. London: Thames & Hudson, 1969, s. 17, 286 ja passim.

Eila Rantonen

## 'THE TROUBLES': POLITIIKKAA JA KANSALLISROMANTIIKKAA - katsaus irlantilaiseen elokuvaan

Onko olemassa vastaavuutta sille, mitä tarkoitetaan "irlantilaisuudella" tai yleensäkin "kansanluonteella"? Muiden muassa Pierre Bourdieu on kyseenalastaan käsitteen "kansankulttuuri", joka on hänen mielestään toiminut pelkkänä vallanpitäjien luomana myytinä ja kontrollin välineenä. Myyttinen Irlanti on koostunut Irlannin oman kansallisromantiikan lisäksi myös amerikkalaisten nostalgisesta Irlanti-kuvasta sekä brittien käsityksistä, mitä on irlantilainen kansanluonne. Irlantilaiset ovat kauan edustaneet eräänlaista kelttiläistä Dr. Jekyll ja Mr. Hyde -persoonallisuutta. Jo viktoriaanisessa kansanmytologiassa vallitsi käsitys irlantilaisista taikauksoisina, epärehellisinä ja väkivaltaisina. Elokuvan myötä tämä essentialistinen kansanmytologia on saanut entistä laajemman yleisön.

Koska Irlannissa on ollut vain vähän omaa elokuvateollisuutta, kansainväliselle yleisölle irlantilaisuus on tullut tutuksi lähinnä amerikkalaisen ja brittiläisen elokuvan kautta. Näiden Irlanti-representaatioita selittävät sekä historialliset että elokuvalliset konventiot. Pohjois-Irlannin konflikti ("the Troubles") on elokuvissa usein palautettu irlantilaiseen kansanluonteeseen. Brittien tapana on ollut selittää Pohjois-Irlannin poliittisia levottomuuksia irrationaaliseksi kollektiiviseksi väkivallaksi, joka on verrattavissa hallitsemattomaan luonnonvoimaan.<sup>1</sup> Tämänkaltaiset tulkinnat ovat kuitenkin sulkeneet pois Pohjois-Irlannin selkkauksen historialliset, yhteiskunnalliset ja poliittiset taustat. Paradoksaalisesti se, miten irlantilaiset itse ovat kuvanneet irlantilaisuutta ja nationalismia, on jäänyt lukuisten amerikkalaisten ja brittiläisten Irlanti-tulkintojen varjoon, vaikka maan elokuvahistoria alkaa jo 1900-luvun alusta.<sup>2</sup>

### Mykkäelokuva ja nationalismi

Irlanti on ollut elokuvatuotannon alalla kehitysmä, vaikka 'elollisia valokuvia' esitettiin Dublinissa jo vuosisadan vaihteessa. 1910-luvulta lähtien alkoi dokumentti-elokuvien ohella irlantilaiseen kirjallisuuteen ja historiaan perustuvien mykkäelokuvien tuotanto. Elokuvien tehtävänä oli vahvistaa kansallista tietoisuutta. Maassa toimivista elokuva-yhtiöistä tärkeimmät olivat amerikkalainen Kalem (1910-14) sekä The Film Company of Ireland (1916-20).

Ennen itsenäistymistä tehtyjen mykkäelokuvien radikaali nationalismi suunnattiin erityisesti amerikkaniirlantilaisille, joiden tuki on ollut kansallisuusliikkeelle keskeistä aina 1860-luvulta asti. Elokuvien Amerikka tarjosi yleensä pakopaikkaa sorrosta ja köyhyydestä, kuten kanadalaisirlantilaisen **Sydney Olcottin** elokuvassa *The Lad From Old Ireland* (1910). Usein elokuvia esitettiinkin vain Yhdysvalloissa, koska brittiauktoriteetit joko sensuroivat nationalistisia aiheita käsittelevät elokuvat tai kielsivät niiden esittämisen Irlannissa. *Ireland the Oppressed* -elokuvan (1913) nationalismista hermostuneina britit uhkasivat karkottaa Olcottin maasta. Olcott tuki kansallisuusliikettä myös käytännössä jakamalla kuvauksissa käytettyjä aseita nationalistien juhlaparaatin käyttöön. Irlantilaisohjaaja **Walter McNamara**n historiallinenokuva *Ireland a Nation* käsitteli muun muassa brittiläisen armeijan raakuuksia sekä Terence MacSwineyn ja Michael Fitzgeraldin nälkälakkoa v. 1920. Britit sensuroivat elokuvasta muun muassa kapinanjohtaja Emmetin teloituksen sekä Irlannin lipun heiluttamisen. Lopulta *Ireland a Nation* kiellettiin kokonaan hänen

majesteettiaan loukkaavana.

Film Company of Ireland -yhtiön (FCOI, 1916-20) ensimmäiset elokuvat tuhoutuivat pääsiäiskapinassa. Tuotannon käynnistyttyä yhtiö tuotti enimmäkseen komedioita. FCOI:n kaupallinen menestys oli nälkävuosia kuvaava *Knocknagow* (1917, ohj. **Fred O'Donovan**), joka on luettu Irlannin ensimmäiseksi eepiseksi elokuvaksi. Bostonissa elokuva keräsi enemmän katsojia kuin samaan aikaan esitety D.W. Griffithin *Kansakunnan synty*. Englannissa elokuvassa nähtiin vaarallista irlantilaispropaganda.

Suosittu historiallinen elokuva oli myös *Willy Reilly and his Colleen Bawn* (1920), joka käsittelee protestanttien ja katolisten maanomistajien jännitteitä 1740-luvulla, jolloin luotiin antikataliset rangaistuslait. Elokuvassa esitetään aikakautensa yleisestä linjasta poiketen myönteinen näkemys katolisten ja protestanttien rinnakkaiselosta. *Willy Reilly and his Colleen Bawn* tehtiin avointen sotilaallisten selkkausten keskellä. Myöhemmin sen ohjaaja, IRA:n jäseneksi epäilty **John MacDonagh**, pakeni Skotlantiin välttääkseen pidätyksen. Kireän tilanteen aikana IRA puuttui muutenkin elokuvapolitiikkaan: aseistetut sotilaat pakottivat elokuvateattereissa vaihtamaan esitettävien elokuvien tilalle IRA:n kampanjaelokuvia. Ensimmäisen maailmansodan aikana Dublinissa esitetty brittiarmeijan värväävä propagandaelokuva aiheutti järjestäytyneen vastarinnan: kansallisuusliikkeet Daughters of Erin ja The Fianna Fail sabotoivat näytäntöjä.

Irlannissa esitetyistä elokuvista 90 prosenttia oli amerikkalaisia. Kalem ja FCOI -elokuvayhtiöt tuottivat vaihtoehtoja klassisille Paddy-karikatyreille, savipiippujen polttamiselle ja olutkattiloille. Äärimmäinen esimerkki amerikkalaisesta 20-luvun irlantilaisaiheisesta elokuvasta on *Smiling Irish Eyes* (1929). The Irish Statesman -lehden murska-arvostelussa irvailtiin elokuvan karikatyyreistä koostuvaa "irlantilaisuutta":

"There was a prolonged interval during which I wished passionately Tom Moore had never lived. Enter Colleen herself; she plays with the pigs. O, yes, she plays with the pigs for quite a long time."<sup>3</sup>

Amerikkalaisen **Frank Borzagen** ohjaamassa *Song O' My Heart* (1930) elokuvassa vältettiin tietoisesti kliseitä: "There are to be no colleens, shillelaghs, squireens or begorras..."<sup>4</sup>

## Itsenäisen Eiren elokuvatuotanto

Irlantiin ei perustettu kansallista elokuvateollisuutta vuoden 1922 itsenäisyysjulistuksen jälkeenkään, vaikka elokuvantekijät eivät enää olleet vastakkain brittiauktoriteettien kanssa. Kevin Rockettin mukaan elokuvien tekoa vaikeutti rahoitusongelmien ohella kansallisuusliikkeen rajoittunut näke-

mys kansankulttuurista: elokuvia vastustettiin pelkästään jo katoliselta pohjalta. Vastaperustetun vapaavaltion hallitus, joka oli keskittynyt järjestyksen säilyttämiseen, ei ollut kiinnostunut elokuvien rahoituksesta. Vapaavaltion parlamentin ensimmäisiä lakeja olikin elokuvasensuuriasetus 1923. Yleensä elokuvissa kuvattiin Irlannin itsenäistymisvaiheita, mutta vältettiin itsenäistymisen poliittisten seurausten käsittelyä.<sup>5</sup>

Edellisen vuosikymmenen nationalismista erkanemisesta kertoo myös se, että ohjaajat, jotka olivat poliittisesti aktiivisia pääsiäiskapinan aikana, kuten **Whitten** ja MacDonagh, keskittyivät 20-luvulla komedioihin. Irlantilainen elokuvatuotanto jäi kausittaiseksi, koska mitään organisoituja tapoja oppia elokuvantekoa ei Irlannissa ollut. Irish Amateur Film Societyn tuottamaa tunninmittaista amatöörielokuvaa *By Accident* (1930, ohj. **J.N.G. Davidson**) hurrattiin elokuvafestivaaleilla irlantilaisen elokuvataiteen haasteena Hollywoodille. Tämän tyyppinen liioittelu on ollut tyyppillistä keskusteluissa irlantilaisesta elokuvasta. Elokuvassa käytetään tosin kiinnostavasti kaksoiskuvia, takumia sekä epälineaarista kerrontaa päähenkilön psyyken kuvauksessa.<sup>6</sup>

Iirin kielen aseman tukemiseksi Irlannissa alettiinkin soveltaa vuoden 1923 sensuuriasetusta elokuvaan kielilakina. Amerikkalaisten ja brittiläisten äänielokuvien valta-asema nähtiin (mm. The Gaelic League) ideologisesti arveluttavana. Amerikkalaisen elokuvan pelättiin myös suoltavan katoliseen maahan vieraita ideoita. 1924 lähtien Irlannissa kiellettiin 3000 elokuvaa ja 8000 sensuroitiin. Erityisesti brittiaiheet, kuten kuninkaalliset häät, joutuivat esityskieltoon. Hitchcockin elokuvaversio Sean O'Caseyn näytelmästä *Juno and the Paycock*, joka kritisoi katolismia ja nationalismia, poltettiin Limerickissä julkisesti.<sup>7</sup>

*The Dawn* (1936) on luettu ensimmäiseksi kokonaan Irlannissa tuotetuksi äänielokuvaksi. Elokuvan Rousseauksi kutsuttu **Tom Cooper** luo *The Dawn*-elokuvassa idyllisen kuvan sissisodasta IRA:n ja Black and Tans' -unionistien kesken Irlannin kauniilla metsäaukioilla ja rosoisilla kalliorinteillä. Cooper sekä ajan toinen merkittävä irlantilaisohjaaja **Denis Johnston** saivat vaikutteita 20-luvun neuvostoliittolaisesta elokuvasta, kuten **Pudovkinilta** ja **Eisensteinilta**. Mykkäelokuvassaan *Guests of the Nation* (1936) Johnston on soveltanut Eisensteinin montaaitekniikkaa. Montaasin keinoin, kuten kasvojen lähikuvien sekä leikkausten avulla, korostuvat esimerkiksi IRA:n yhtenäisyys, toverihenki ja määrätietoisuus.<sup>8</sup>

Epäpoliittisuudessaan irlantilaiset dokumentit poikkesivat brittien 30-luvun yhteiskuntahistoriallisista dokumenteista. Irlantilaisissa dokumenteissa yleensäkin on ollut tendenssinä kuvata maaseudun pastoraali-idylliä eräänlaisen ahistoriallisen etnisyyden valossa.<sup>9</sup> Silti dokumenteista voidaan myös lukea

virallisia kansallisromanttisia ja poliittisia diskursseja. 1930-luvun kuuluisin dokumentti **Robert Flahertyn** *Man of Aran* (Aran-saaren mies, 1934) tuotettiin Englannissa. Tästä kalastajien elämästä kertovasta 'poettisesta dokumentista' tuli kansallisen mediatapahtuma, jonka katsoivat muiden muassa presidentti Eamon de Valera ja W.B. Yeats. *Man of Aran* on kuvaus 'jalosta villistä', saarelaisesta, joka taivuttaa työllään luonnon tahtoonsa. Elokuvan asketismin sekä perhekeskeisyyden ihanne siirtyi ajan poliittiseen retoriikkaan. Se sopi askeettiseen kristillisyyshanteeseen, joka oli myös kelttiläisen renessanssin sekä nationalismin ideologia.<sup>10</sup> *Man of Aranin* suosion johdosta Irlannin hallitus päätti rahoittaa elokuvastudiota, irlantilaista Hollywoodia. Elokuvateollisuuden oli määrä käynnistyä ulkomaisten tuottajien käytössä. Lopulta yksityinen Ardmoren studio perustettiin valtion tuella 1958. Ardmoren oli tarkoitus luoda kansallisteatterin voimilans. Abbeyn-koulukunta, joka keskittyisi historiallisten draamojen ja romaanien filmatisointeihin. Ulkomaalaisten filmatessa Ardmoren studioilla irlantilaiset itse eivät kuitenkaan saaneet kokemusta elokuvanteosta, mitä he protestoivat lakkoilemalla.<sup>11</sup> Yhtiön omistussuhteet ja johto vaihtuivat rahoituskriisien tähden alinomaa. Lopulta amerikkalainen MTM Enterprises osti vuonna 1986 Ardmoren, jonka jälkeen siitä tuli pääasiassa vuokrastudio.<sup>12</sup>

## Irlantilainen nykyelokuva

Irlantilaisen elokuvan perinne jakautuu pääasiassa Länsi-Irlannin maaseudun romantisoituihin sekä urbaaneihin Dublinin ja Belfastin kuvauksiin. Nationalistinen diskurssi, johon liittyi konservatiivinen katolinen ideologia, hallitsi Irlannissa aina 60-luvulle asti. IRA:n uuden rajakampanjan aikana vuosina 1956-62 IRA kääntyi vanhoja organisaatioitaan vastaan. Tämä merkitsi myös IRA:lle Pohjois-Irlannin ulkopuolisen kannatuksen menettämistä. Irlannissa haluttiin taloudellista nykyaikaistamista ja rauhanomaista ratkaisua Pohjois-Irlannin konfliktiin. Tämä heijastui myös Ardmoressa tehtyihin elokuviin, joissa alettiin kuvata jännitettä irlantilaisen yhteiskunnan modernisoitumisen ja nationalismien kesken. 1960- ja 1970-luvulla irlantilaiset elokuvat muuttuivat myös aiempaa yhteiskuntakriittisemmiksi. Perheen hajoaminen ja työväenluokan kokemus tulivat ensimmäistä kertaa kuvauskoh-

teeksi. Nationalismia, siirtolaisuutta sekä katolisuutta alettiin tuolloin käsitellä myös satiirin keinoin.

70-luvun lopun ja 80-luvun kokeellista irlantilaista elokuvaa on nimitetty uudeksi aalloksi. Yleensä 1970-luvun elokuvat perustuvat kuitenkin vielä realistiseen estetiikkaan, jonka perinne on hallinnut pitkään myös irlantilaisessa kirjallisuudessa. Kokeellisen irlantilaisen elokuvan ensimmäisiin edustajiin on luettu **John Ardenin** ja **Bob Quinnin** ohjaama iirinkielinen *Caoineadh Airt Uí Laoire* (Lament for Art O'Leary, 1974). Legendaarisen Art O'Learyn elämään perustuva elokuva koostuu Connemaran amatööridraamaryhmän harjoituksista sekä dokumenttihaastatteluista, jotka käsittelevät ajankohtaista poliittista tilannetta. Elokuvan kerrota kyseenalaistaa historiallisen totuuden realiteettia: menneisyys ja nykyaika sekoittuvat, kun samat näyttelijät esittävät 1700- ja 1900-lukua.<sup>13</sup>

Pohjois-Irlannin konflikti on lyönyt kuitenkin leimansa Irlannissa kaikkeen, luontokäsitykseenkin. Yleensä elokuvassa maisema on näky ilman koodeja, 'toinen'. Luke Gibbons on kuitenkin nähnyt irlantilaisen elokuvan ja kirjallisuuden maisemakuvausten poikkeavan tästä traditiosta. Niissä ei esitetä paljasta luontoa, vaan ihmisen jäljet, kieli ja historia ovat maisemassa läsnä sosiaalisena alueena. Irlantilainen maisema usein politisoidaan historian lävitse: esimerkiksi kelttiläiset ristit ja luostarien rauniot toimivat kulttuuriteksteinä, poliittisena historiana.<sup>14</sup>

Pastoraaligenren mukaisesti Länsi-Irlantia on usein kuvattu koskemattomana paratiisina, jossa työ ja köyhyys on eliminoitu eikä taloudellisia jakoja ole olemassa. Pastoraaligenren uutta tulkintaa edustaa muun muassa **Peter Ormrodin** ohjaama *Eat the Peach* (1986), joka kuvaa työttömiä nuoria rakentamassa kuolemanmuuria talojensa takapihalle keskelle turvesuota. Päähenkilö Vinnie, joka on perinteinen epäkäytännöllinen keltti, saa idean muurin rakentamisesta katseltuaan Elvis Presleyn *Roustabout*-elokuvaa. Uusien kaupallisten imperiumien vaikutusvaltaa syrjäisilläkin alueilla kuvaa avausjakso, jossa japanilainen omistaja sulkee paikallisen tehtaan. Maaseudulle tunkevaa amerikkalaista kulttuuriteollisuutta kuvaa kantrimusiikin suosio sekä viittaukset villiin länteen. Nykyaikainen teknologia näkyy maaseudun kulttuurituotteiden muuttumisessa: sikalastin on korvannut ghettoaster, maitotonkkien sijalla ovat öljykanttiinit. Jopa irlantilaisnaisen stereotyyppi, madonnakasvoinen kuohuva-temperamenttinen punahiuksinen Colleen, on vaihtunut lännenelokuvan naistyyppiin, saluunatyttö Nualaan.<sup>15</sup>

Bob Quinnin *Budawanny*-elokuvan (1986) aiheena on katolisen papin ja hänen taloudenhoitajansa rakkaussuhde pienellä maaseutupaikkakunnalla. Elokuvassa on omaperäisesti yhdistelty realismia, melodraamaa sekä mykkäelokuvan keinoja. Väreis-

sä esitetty realismi toimii kerronnallisena kontrollina mykkien jaksojen mustavalkoiselle melodraamalle.<sup>16</sup> Maaseudun taikauskoa, väkivaltaa ja repressiota käsittelevät *Exposure* (ohj. **Kieran Hickey**, 1978) sekä legendanomainen *The Kinkisha* (ohj. **Tommy McArdle**, 1978), joissa kuvattu maaseudun miesyhteisö kertoo myös maskuliinisuuden rakenteista.<sup>17</sup>

**Joe Comerfordin** ohjaama dublinilaisista työläisnuorista kertova *Down the Corner* (1978) käsittelee ensimmäistä kertaa irlantilaista työväenluokkaa. Comerfordin *Reefer and the Model* (Reefer ja malli, 1988) on balladinomainen kertomus, joka kuvaa irlantilaisia marginaaliryhmiä. Reefer, entinen IRA-sotilas perustaa entisen prostituoidun ja narkomaanin kanssa yhteisön, eräänlaisen 'epäpöhän' perheen, joka asettuu yhteiskunnan ulkopuolelle, Reeferin troolarille. Elokuvasa on yhdistelty republikanismin teemoja modernin yhteiskunnan rikollisuuteen, vastakulttuureihin ja seksuaalisiin vähemmistöihin. Myös **Cathal Black** käsittelee alakulttuureja elokuvassa *Pigs* (1984), jossa Dublinin keskustan slummit ("inner-city") on estetisoitu mustilla sävyillä film noirin tapaan. Comerfordin *Traveller* (1982) on tulkittu Pohjois-Irlannin tilanteen allegoriaksi. Elokuvan tapahtumat kerrotaan mustalaisnaisen Angelan kautta, joka itsenäistyy aviomiehestään ja väkivaltaisesta isästään.<sup>18</sup>

## Brittiläisen realismin dekonstruktio

**Thaddeus O'Sullivan** dekonstruoi elokuvakeronnan konventioita elokuvissaan *A Pint of Plain* (1975) sekä *On a Paving Stone Mounted* (1978), joiden aiheena on irlantilaisien siirtolaisten elämä Lontoossa. *A Pint of Plain* -elokuva voidaan lukea myös brittiläisen realismin kritiikkinä. Siinä esimerkiksi englantilaisten kansallisesineistö: pubit, puhelinkopit, teeastiat nähdään irlantilaisien siirtolaisten näkökulmasta. *On a Paving Stone Mounted* -elokuvasa emigrantin kokemusta kuvataan vuokratalossa, irlanninamerikkalaisten turismin kautta sekä irlantilaisista kansanmusiikkia soittavissa klubeissa. Muistoista tulee fiktiota ja fiktiosta muistoja 'koto-na Irlannissa'. Katsoja joutuu luomaan merkityksiä odottamattomista, epäassosiativisista kameraliikkeistä ja leikkauksista, draaman ja dokumentin sekoituksista sekä muuttuvista äänitasoista.<sup>19</sup>

British Film Institute rahoitti **Pat Murphyn** ja **John Daviesin** ohjaaman elokuvan *Maeve* (1981), joka tutkii republikanismin sekä feminismin poliittisia kertomuksia. *Maeve* kertoo Englannissa asuvan irlantilaisnaisen vierailusta Belfastiin, jossa hän muistelee kokemuksiaan sisällissodasta sekä pohtii identiteettiään siirtolaisena. Yhteiskunnalliset ja poliittiset aiheet on sijoitettu tarkkaan historialli-

seen ja territoriaaliseen kontekstiin, jossa maisemaa ei ole redusoitu romanttisiksi sarjakuviksi, päähenkilöiden psyykkisiksi matkoiksi. Raunioineen arpeutunut maaseutu kantaa historian myyttejä ja legendoja. Kameran liikkeet korvaavat henkilöhahmojen keskeisyyden ja samalla katsojan huomio kiinnittyy elokuvaan prosessina. Belfastin muistot esitetään lähinnä Maeven isän kertomuksina, ironiana historian maskuliinisista narraatioista.<sup>20</sup>

Naisen historiallista representaatiota Pat Murphy käsittelee perinteisemmän kerronnan keinoin elokuvassa *Anne Devlin* (1984). Pat Murphy kertoo tiedostaneensa ongelman historian feministisistä ylitulkinnoista ja halunneensa ennemmin tehdä Anne Devlinista poliittisen kuin feministisen elokuvan. Elokuvatuottajat väittivät, ettei Anne Devlinille tai Maevelle löydy yleisöä. Murphyn mukaan feministit eivät halua kuitenkaan pelkästään tehdä elokuvia, vaan luoda myös uusia yleisöjä.<sup>21</sup>

## Myyttinen sota

John Ford loi elokuvaan oman Irlanti-mytologiansa, jonka koodit ovat olleet mallina myöhemmille Irlannin kuvauksille. Fordin irlantilaisaiheita ovat kollektiivinen väkivalta, perhesiteiden keskeisyys sekä solidaarisuuden rituaalit, kuten elokuvissa *Informer* (Ilmiantaja, 1935) ja *The Quiet Man* (Vaitelias mies, 1952), joita on nimitetty Hollywoodin pontikaksi (irl. poitiin). Amerikkalaisessa elokuvassa romantismia motivoi usein yhteisöstä pako, yksilöllisyyden etsintä. Sen sijaan irlantilaisessa kirjallisuudessa ja elokuvassa keskeisenä teemana on ulkopuolisen hyväksyminen yhteisöön. Tätä perinnettä jatkaa myös *The Quiet Man*, jossa päähenkilö palaa juurilleen irlantilaiseen maalaiskylään.<sup>22</sup>

Hollywood-elokuvien dynaamisessa rakenteessa väkivalta integroituu ongelmien ratkaisukeinoksi, jolloin sen tehtävänä on identiteetin vakiinnuttaminen sekä edistyneen ideologian vahvistaminen.<sup>23</sup> Nämä implikaatiot ovat myös Fordin *The Quiet Man* -elokuvasa, jossa päähenkilö edistyy tavoitteissaan väkivallalla, vaikka haluaisi luopua siitä. Väkivalta kannustaa sosiaalista koheesiota: tappelu yhdistää miehen ja vaimon, kokoaa yhteisön. Hollywoodin väkivallan representaatioita voidaan pitää esteettisenä eikä niinkään eettisenä ratkaisuna. Brittiläisessä elokuvassa väkivalta usein merkitsee joko regressiota, itseidentiteetin puutetta tai fatalismia. Sen sijaan, että väkivalta olisi ongelmien ratkaisun mekanismi, se itsessään edustaa ongelmaa ja vaaraa, joka narratiivin on ratkaistava.<sup>24</sup>

John Hill on vertaillut amerikkalaisen ja brittiläisen elokuvan väkivallan kuvauksen strategioita erityisesti irlantilaisessa kontekstissa. Brittiläinen *Odd Man Out* (Neljän tuulen talo, 1947) on ollut mallina monille Pohjois-Irlannin tilanteen myöhemmille

kuvauksille. Elokuvan päähenkilö, entinen IRA-aktivisti Johnny, esitetään passiivisena sankarina, joka on joutunut erilleen yhteisöstä luovuttuaan väkivallasta. Kiroton uhrin roolia vahvistaa elokuvan klassisen tragedian rakenne, jossa ennaltamäärätyn tuomion tuntu luodaan muun muassa film noirin keinoilla, pitkillä enteellisillä varjoilla ja klaustrofobisilla kompositioilla. Poliisi surmaa lopulta Johnnyn sekä hänen rakastettunsa Kathleenin ja joukon IRA-sotilaita. Brittiläisessä elokuvassa, jonka on katsottu rakentuvan status quon säilyttämisen varaan, turvataan yhteiskunnallinen järjestys lainedustajilla, kuten rikoselokuvassa. Poliisin käyttäminen kerronnallisena ratkaisuna osoittaa sisällissotaa käyville osapuolille heidän paikkansa. Valtion väkivallankäyttö näyttää tällöin oikeutetulta. Irish Press -lehden arvostelussa ihmeteltiin, miksei elokuvassa ole mitään viitteitä sodan syihin.<sup>25</sup>

Myös irlantilaisen Sean O'Caseyn näytelmät, joissa kritisoidaan työväenluokan väkivaltaista patriotismia, ovat sopineet brittiläiseen tulkintaan sisällissodasta. Fordin Hollywood-ohjauksessa *The Plough and the Stars* (Vallankumouksen pyörteissä, 1936) O'Caseyn näytelmän arvot kääntyvät kuitenkin päinvastaiseksi. Näytelmän traaginen pessimismi vaihtuu poliittiseen optimismiin, kun päähenkilö jatkaa sitoutumistaan IRA:aan. Perhe-elämä esitetään sankarillisen elämän vastakohtana: fanaatikkoja eivät olekaan kapinalliset, vaan aviovaimo, joka monotonisesti vaatii miestänsä jäämään kotiin. Brittiläisen **Basil Deardenin** ohjaama *The Gentle Gunman* (1939) kuvaa politiikkaa ja väkivaltaa sukupolvelta toiselle siirtyvänä pelinä. Sodan teologista vertauskuvallisuutta edustaa muun muassa nuoren IRA-sotilaan marttyyrikuolema kädet ristinnaulitun asennossa. Vaikka elokuva kannattaa pasifismia, se silti nojaa pasifismia puolustavan entisen IRA-sotilaan Terencen kovuuteen juonen kehittyessä. Elokuvassa väkivalta ja seksuaalisuus stimuloivat toisiaan, mikä ilmaistaan esimerkiksi aseeseen liitetyillä fallisilla vihjeillä.

IRA:n sotilaan stereotyyppejä ovat olleet luomassa myös amerikkalaiset *Shake Hands With the Devil* (1959) ja *A Terrible Beauty* (1960). Molemmissa elokuvissa väkivaltaa vastustava IRA:n sotilas on asetettu vastakkain tunteettoman IRA:n tappajan kanssa, joka kuvataan autoritäärisenä natsityyppinä sekä impotenttina sadistina. Seksuaalisuuteen liittyvät ristiriidat kärjistyvät päähenkilöiden suhtautumisessa prostituoituihin. John Hillin mukaan näin voidaan karkeasti tulkita, että Pohjois-Irlannin sotatila johtuu IRA-sotilaiden seksuaalisista patoutumista. Väkivallan ja seksuaalisuuden samastaminen on nähtykin ongelmallisena, koska se samalla marginalisoi poliittiset taustat.<sup>26</sup>

Brittiläisen elokuvan ja tiedotusvälineiden taipumuksena on ollut kuvata Pohjois-Irlannin konfliktia kontekstistaan irrotettuna väkivaltana. IRA:ta käsittelevät dokumentit ovat jatkuvasti sensuurin koh-



*The Quiet Man: John Ford*

teena.<sup>27</sup> Tämä vahvistaa hallitsevaa näkemystä sisällissodasta irrationaalisenä vielä nykyelokuvassakin. *Hennessy*-elokuvan (1975) on nähty eroavan brittelokuvan tendenssimaisista Pohjois-Irlannin tulkinnoista. Tämä poliittinen trilleri kiellettiin Englannissa, koska se esittää Belfastin brittiläiset joukot turmeltuneina siviilien murhaajina ja IRA:n terroristin sympaattisena. *Hennessy*-elokuvassa on amerikkalaiselle elokuvalle tyypillinen kostostruktuuri. Kerronnallisina efekteinä ovat muun muassa zoomien tunkeutuva käyttö, äkkinäiset kuvakulmat, shokkileikkaukset, kirkkaat ja synteettiset värit sekä kova musiikki. Pohjois-Irlannin tapahtumien on katsottu redusoituvan elokuvassa kuitenkin vain yksilön kostoksi. Belfastin kuvat ovat vain kulttuurin tuttuja viitteitä sisällissodasta eivätkä vakiinnuta kerrontaa, henkilöihahmoja tai poliittista kysymystä. 'The Troubles' jää pelkäksi sivunäyttämöksi spehtaakkelin yhteiskunnassa, kuten Tom Naim kiteyttää.<sup>28</sup>

Polemiikkia aiheuttanut *The Long Good Friday* (ohj. **John MacKenzie**, 1979) on tulkittu brittiläi-



Kuva: Suomen elokuva-arkisto

sen imperiumin tuhon poliittiseksi allegoriaksi. Vaikka IRA tällä kertaa kuvataan voittajaksi, elokuva myös toistaa myyttiä selittämättömän väkivaltaisista ja demonisista irlantilaisista. Elokuvassa on kaksi vastakkaisista etiikkaa: gangsterismi on asetettu vastakkain toisen osapuolen poliittisen väkivallan kanssa.

Myös irlantilaisten ohjaajien viimeisimmät elokuvat kertaavat brittiläisiä ja amerikkalaisia tulkintoja Pohjois-Irlannin konfliktista. **Neil Jordanin** kirjoittama ja ohjaama *Angel* (1982) kuvaa väkivaltaa universaalina pahuutena, psykyen atavismina. Alitajuista pahaa ja kaikkien syyllisyyttä korostettaessa käy helposti niin, että elokuva tyhjenee poliittisista sisällöstä. Kun poliittiset taustat on suljettu pois, paramilitaarien väkivalta voidaan ymmärtää vain rikollisuutena. Elokuvassa toistuu jälleen poliisin osuus loppuratkaisussa, jolloin väkivallan kuvaus ei enää jääkään metaforiselle tasolle.<sup>29</sup>

Myös **Pat O'Connorin** ohjaama *Cal* (1984) ja **Mike Hodgesin** trilleri *A Prayer for the Dying* (1988) toistavat IRA:n kuvauksen stereotyyppiä.

IRA:n johtajat on jälleen kärjistetty stereotyyppiseksi, seksuaalisesti estoisiksi fanaatikoiksi. *Cal*-elokuvan väkivallan oikeutusta epäilevän päähenkilön alistumista sekä kykenemättömyyttä tekoihin on tulkittu masokismin ilmaisuksi. Elokuva-ilmaisuksa aktiivisuus ja sadismi on usein psykologisesti rinnastettu toisiinsa. Elokuvan kerronnallisissa ratkaisuissa viitataan masokistisen kärsimyksen kautta tapahtuvaan parannukseen.<sup>30</sup> Tässä Pohjois-Irlannin konfliktin teologisessa tulkinnassa väkivalta palautuu perisyntin kiroukseen. Jälleen kerran RUC, brittiläinen poliisi, palauttaa järjestyksen.

*A Prayer for the Dying* -elokuvassa teologinen rakenne kiteytyy päähenkilön kuolemassa, kun tämä pudotessaan kirkon katolta takertuu krusifiksiin. On vaikea ymmärtää, miksi *A Prayer for the Dying* vedettiin Lontoon elokuvafestivaaleilta sen jälkeen, kun IRA oli pommittanut Enniskillenin Muistopäivän paraatijuhlaa.<sup>31</sup> Vaikka elokuvan päähenkilö, entinen IRA-sotilas, esitetään sympaattisena, elokuvassa annetaan selvästi ymmärtää, että Pohjois-Irlannin konflikti johtuu IRA:n psykopaateista.

Irlantilaisen elokuvan haasteena on nähty kansainvälisten elokuvien tekeminen, joissa maan historiallisiin, yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin taustoihin olisi paneuduttu syvällisemmin kuin tähän mennessä.<sup>32</sup> Vaikka irlantilaisohjaajat ovat kyseenalaistaneet romanttisia kansankuvia, niin heidän elokuvissaan kuitenkin usein heijastuvat amerikkalaisen ja brittiläisen valtaelokuvan ideologiset kulttuurikoodit. Monet myönteistäkin kritiikkiä saaneet irlantilaiset elokuvat, kuten *Angel* ja *Cal*, ovat usein vain vahvistaneet vanhoja stereotyyppiä. Siten ne ovat lähinnä mystifioineet Pohjois-Irlannin konfliktia, vaikka aiheen kerrontatavassa olisi pyritty realistiseen vaikutelmaan.<sup>33</sup> Elokuvan klassisen realismin ongelmana on yleensäkin henkilösuhteiden, subjektiivisten tunteiden etualalle asettaminen, jolloin yhteiskunnalliset rakenteet jäävät helposti näkymättömiksi. Irlantilaisen elokuvan 'uusi aalto' on kuitenkin rikkonut Irlannissa pitkään vaikuttanutta realismin ja pastoraaligenren perinteitä sekä luonut vaihtoehtoisia asetelmia, vastarepresentaatioita, Irlannin kuvauksiin.

Irlannin valtio on vasta 1980-luvulla alkanut minimibudjeteilla avustaa kansallista elokuvatuotantoa. Irlannin elokuvasäätiö The Irish Film Board perustettiin 1980 tukemaan kansallista elokuvateollisuutta. Kuitenkin jo 1987 se joutui hallituksen säästöohjelman kohteeksi.<sup>34</sup> Lakkauttamispäätös aiheuttaa sen, että irlantilaisaiheiset elokuvat tehdään tulevaisuudessa minimaalisen irlantilaisinvestoinnin avulla. Tämä todennäköisesti merkitsee myös sitä, että ulkomaiset representaatiot hallitsevat jatkossakin kuvaa, minkä kansainvälinen yleisö luo Irlannista.

## Viitteet:

1. **Luke Gibbons**, "Romanticism in Ruins: developments in recent Irish cinema". *The Irish Review*, no. 2/1987, s. 61.
2. **Kevin Rockettin**, **Luke Gibbonsin** sekä **John Hillin** tutkimuksessa *Cinema and Ireland* (Routledge: London 1987) tarkastellaan, miten Hollywoodin sekä brittielokuvan Irlanti-mytologia sekä Irlannin omat kansalliset ja poliittiset ideologiat ovat vaikuttaneet kansallisen elokuvan vaiheisiin. Kirja on samalla ensimmäinen kattava analyysi vähän tutkitusta irlantilaisesta elokuvasta. Irlantilaisesta elokuvateollisuudesta ja elokuvahistoriasta ovat kirjoittaneet myös mm. **Liam O'Leary**, **Proinsias O Conluain**, **Martin Dolan** sekä **Louis Marcus**. Äskettäin on myös ilmestynyt **Brian McIlroy**n kirja *Irish Cinema* (Anna Livia: Dun Laoghaire 1988).
3. *Cinema and Ireland* 1987, 53-54, 69. Sit. **Mary Manningham**, *Irish Statesman*, vol. 13, no. 25 (22 Feb 1930), 497.
4. *ibid.*, 55. Sit. *Irish Statesman*, vol 13, no. 2 (14 September 1929), 34.
5. *ibid.*, 39-40, 42. **George Dewhurstin** ohjaamaa *Irish Destinyä* (1925) on pidetty laadukkaimpana itsenäisyys-sotaa kuvaavana elokuvana.
6. *ibid.*, 45.
7. *ibid.*, 52-53.
8. *ibid.*, 61. Ks. myös **Kevin Rockett**, "Irish Cinema. Notes on some nationalist fictions." *Screen*, vol 20, no. 3/4 (Winter 1979/80), 120.
9. *ibid.*, 72.
10. *ibid.*, 203.
11. Rockett 1979/80, 121.
12. *Cinema and Ireland* 1987, 103. Ks. myös **Kevin Rockett**, "Film Culture in Ireland". *Screen Education*, no. 27 (Summer 1978), 23-33. Ardmoren the National Film Studios of Ireland -yhtiön (NFSI) johdossa oli jonkin aikaa John Boorman, joka oli myöntämässä Neil Jordanin esikoiselokuvalle Angelille elokuväsäätiön kokonaisbudjettia vastaavaa summaa. Tästä seurasi elokuvantekijöiden boikottiuhka, ja kiista vaikutti pitkään irlantilaisessa elokuvatuotannossa. Irlantiin perustettiin myös elokuväsäätiö sekä elokuva-arkisto.
13. Rockett 1979/80, 128.
14. Gibbons 1987, 60-61; Ks. myös *Cinema and Ireland* 1987, 206.
15. *Cinema and Ireland* 1987, 242-243. Myös Gibbons 1987, 63.
16. Mm. Bob Quinnin ohjaama *Poitin* (käsikirj. **Colm Bairéad** 1978) deromantisoi kuvaa Länsi-Irlannista maaseutuidyllinä.
17. Samaa tematiikkaa käsittelevät myös **Cathal Blackin** ohjaama elokuva *Wheels* (1976) sekä **Robert Wynne-Simmons**in *The Outcasts* (1982).
18. Myös pohjoisirlantilaisia lapsia ja nuoria kuvaavat elokuvat -esim. **Fergus Tighen** ohjaama *Clash of the Ash* (1987) ja Belfastiin sijoittuva *The End of the World Man* (1985), joka voitti Berliinin lastenelokuvafestivaalien pääpalkinnon 1985 - ovat saaneet kansainvälistä huomiota
19. *Cinema and Ireland* 1987, 140-141.
20. **Claire Johnston**, 'Maeve'. *Screen*, vol 22, no. 4 (1981), 54-71. Ks. myös *Cinema and Ireland* 1987, 246-47.
21. "Interview - film and feminism." *Irish Feminist Review* 1984, 78.
22. Gibbons 1987, 61.
23. *Cinema and Ireland* 1987, 151. **John Hill** viittaa **Andrew Tudorin** tutkimukseen *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film*. George Allen and Unwin: London 1974, 213-214.
24. *ibid.*, 151-52.
25. *ibid.*, 152-153.
26. *ibid.*, 167.
27. Ks. esim. **Liz Curtiz**, "British Broadcasting and Ireland". *Screen*, vol 27, no. 2 (March - April 1986), 47-51.
28. *Cinema and Ireland* 1987, 172, 174. Sit. **Tom Nairn**, *The Break-Up of Britain*. New Left Books: London 1981, 222-224.
29. *ibid.*, 180-181.
30. *ibid.*, 183-84.
31. *Cinema and Ireland* 1987, 263-4.
32. Irlantilaisen elokuvakulttuurin sekä kansallisen identiteetin suhteesta on kirjoittanut mm. **Stephen McIntyre**, "National Film Cultures - Politics and Periferies." *Screen*, vol 26, no. 1 (1985), 66-78.
33. *Cinema and Ireland* 1987, 184.
34. *ibid.*, 258.



## Sensationer från en bakgård Jan Olssonin arkeologinen tutkimus Frans Lundbergista

Jan Olsson, dosentti ja elokuvatuutkija Lundista on kirjallaan *Sensationer från en bakgård* (Symposion 1989) täyttänyt joitakin mustia aukkoja ruotsalaisessa ja tanskalaisessa elokuvahistoriassa. Kirja käsittelee **Frans Lundbergin** uraa elokuvateatterinomistajana ja elokuvatuottajana Malmössä ja Kööpenhaminassa. Kirjan keskipisteessä ovat Lundbergin tuottamat elokuvat, jotka sijoittuvat alan historioitsijoiden usein välttämään ajanjaksoon. Varsinaisia filmografioita lukuunottamatta Frans Lundberg onkin ollut lähes tuntematon nimi alan kirjallisuudessa.

Sytä tähän on ollut monia: yksikään Lundbergin pitkiä elokuvista ei ole säilynyt; itse elokuvat ovat lähinnä symptomaattisesti mielenkiintoisia (“epäilyttäviä melodraamoja”); lisäksi tutkijat ovat olleet epävarmoja siitä, voiko Lundbergia pitää ruotsalaisena vai tanskalaisena, hän nimittäin omisti elokuvateattereita molemmin puolin Öresundia ja käytti enimmäkseen tanskalaisia näyttelijöitä. Toinen vaikuttava tekijä siihen, ettei “Lundbergoramaa” ole syntynyt, on Lundbergin elokuvien “väärä” ajoitus elokuvahistoriassa: vuosina 1910-12 elokuvia tehtiin enimmäkseen (ja peittelemättä) bisnesmielessä, ne olivat halpaa markkinahuvia. Lundberg myös lopetti elokuvien tekemisen juuri ennen Svensk Bionin läpimurtoa, **Victor Sjöströmiä** ja **Mauritz Stilleriä**. Juuri nämä nimethän ovat niitä monoliitteja, joista sittemmin tuli ruotsalaisen mykkäelokuvan tavaramerkit.

Frans Lundberg ei kuitenkaan ollut kuka tahansa. Elokuvateatterinomistajana hän kuuluu sekä Tanskassa että Ruotsissa todellisiin pioneereihin. Ensimmäisen teatterinsa hän hankki jo vuonna 1905 Kööpenhaminasta ja toisen vuonna 1908 Malmöstä. Vuosina 1911-12 hänestä tuli ruotsalaisen elokuvatuotannon johtava hahmo. Tuottajauransa aikana (1910-12) hän ehti tuottaa 24 kokoillan elokuvaa. Näistä suurin osa saavutti myös huomattavan kansainvälisen levityksen. Melkein kaikki elokuvat esitettiin Saksassa ja suuri osa myös Englannissa. Lisäksi Lundbergin elokuvia ostettiin mm. Ranskaan, Italiaan, Venäjälle ja jopa Yhdysvaltoihin. Voidaankin väittää, että Lundbergin aikakausi oli tavallaan ruotsalaisen “populaarielokuvan” varhainen “kultakausi”.

Jan Olssonin kirja Frans Lundbergista kuuluu oikeastaan isompaan tutkimusprojektiin “förskingrade bilder - studier i tidig svensk stumfilm”, jonka juuret ulottuvat Bengt Idestam-Ahlqvistin (“Robin Hood”) tutkimuksiin Sjöströmistä ja Stilleristä. Siir-

ryttäessä projektin kolmanteen vaiheeseen ja *Svensk filmografin* julkaisemiseen, Olsson alkoi yhdessä Gunnar Lundinin kanssa inventoida vanhoja elokuva-arvosteluja Lundin yliopiston kirjastossa. Tuosta paikasta muodostuikin pieni kultakaivos, sillä sieltä löytyi suuri joukko elokuvien sekundaarimateriaalia kuten elokuvajulisteita, ohjelmalehtisiä sekä muuta aineistoa, josta kenelläkään ei ollut aavistusta.

Käydessään läpi löydöksiään, Olsson huomasi ruotsalaisessa elokuvahistorian kartoituksessa joitakin olennaisia aukkoja kuten ensimmäiset äänielokuvat - ja Frans Lundberg. Tutkimus äänielokuvan alkuvaiheista johti teokseen *Från film ljud till ljudfilm* (Proprius 1986), joka käsittelee ensimmäisiä ruotsalaisia fonografi-elokuvia ja niiden seuraajia, biofoni- ja kinetofoni-elokuvia. Toinen löytö puolestaan johti kirjaan *Sensationer från en bakgård*.

Olssonin molemmat teokset tarkentavat kuvaa ruotsalaisen mykkäelokuvan historiasta. Hänen mukaansa elokuvatuutkimus, jota historian osalta yleensä on harjoitettu, seuraa jonkinlaista “nurinkurista logiikkaa”. Lähtökohtana on ollut se, mikä on ollut suurta ja siitä on sitten lähdetty ikään kuin taaksepäin, kohti pienempää. Olsson mainitsee Lundberg-kirjassaan, että joka luulee *Ingeborg Holmin* (Victor Sjöströmin läpimurtoelokuva vuodelta 1913) antavan oikean kuvan ruotsalaisesta elokuvasta vuonna 1913, on pahasti väärässä. Olsson ei kuitenkaan halua mennä niin pitkälle, että väittäisi Frans Lundbergin valinnan tutkimuksensa kohteeksi olleen tietoisesti poleeminen teko ja jo sinällään jonkinlainen tutkimuspoliittinen kannanotto. Kirjasta kuitenkin löytyy myös monia metodologisia alleviivauksia. Tutkija myöntää, että elokuvatuutkimus on ollut liiaksi kiinnostunut pelkistä tekijöistä, auteureista, jos kohta tähdentää myös, että ruotsalaiset elokuvatuutkijat ovat olleet asiasta tietoisia. Esimerkkinä hän viittaa **Charles Magnussonin** rooliin Sjöströmin ja Stillerin promoottorina.

Frans Lundberg on myös sikäli mielenkiintoinen kohde, että hän toimi elokuvatuottajana aikana, jolloin elokuva (esteettisessä ja kerronnallisessa mielessä) oli vasta lapsenkengissään. Sen sijaan tekijöillä oli kyllä tarkka kuva siitä, mitä yleisö tahtoi. Ajanjakso oli myös kuumeista ja vilkasta liiketoimintaa, moni pieni yrittäjä pärjäsi Lundbergin tavoin ainakin taloudellisesti hyvin. Melkein kaikki olivatkin suhteellisen epätietoisia siitä rakennemuutoksesta (!), joka vähitellen tapahtui: 1913 Kööpenhaminassa alkoi jo vallita kaaos, kun lukuisia uusia yhtiöitä oli perustettu vallinneen korkeasuhdanteen houkuttelemina. Niinpä vajaan vuoden kuluttua kaikki oli jo aivan toisin. Nordisk Films Kompagnin osakeanti näytti 60%:n voittoa vielä vuonna 1913, mutta jotta menestys olisi voinut jatkua, olisi pitänyt osata ennakoita nopeammin tuleva muutos, uuden taide-elokuvan ja amerikkalaisen elokuvan tunkeu-

tuminen markkinoille. Mutta kun tuotteet muuttivat oli Lundberg jo vetäytynyt elokuva-alalta ja jättänyt nuo hämärit melodraamansa.

Olssonin tutkimus Frans Lundbergin elokuvista on yksi askel kohti vivahteikkaampaa elokuvahistoriaa ja siten jo sinänsä merkki kauan odotetusta konkreettisemmasta elokuvahistorian kirjoituksesta. Olsson ei sijoita Lundbergia ainoastaan "elokuvalliseen" yhteyteen, hän kartoittaa myös ajankohdan taloudellisia ja materiaalisia realiteetteja, Lundbergin muita kauppvoja, elokuvateatterien omistamista yleensä, kiistoja sensuuriviranomaisten kanssa jne. Voidaan sanoa, että kirja edustaa kypsempää elokuvahistoriallista tutkimusta, jossa pohditaan myös sitä, miten yhtä ajanjaksoa ja siihen liittyvää "valtaelokuvaa" kartoitetaan.

Lundberg-kirja ei ole kovin lukija-ystävällinen: siihen on ahdettu paljon faktatietoa ja lähdekriittisiä viitteitä, mutta toisaalta kirja antaa tarkoin todistettua tietoa ja laajan kulttuurihistoriallisen selvityksen yhdestä ajanjaksosta. Olsson itse näkee tutkimuksensa lähdekirjana, dokumenttina epookista ja elokuvamiehestä, jonka elokuvat olivat kenties vain marginaalisesti kiinnostavia. Yksi kirjan mielenkiintoisimpia näkökulmia on se, miten laajempia johtopäätöksiä voidaan vetää turvautumalla pelkkään toisenkäden aineistoon. Kirjassa tätä materiaalia on dokumentoitu erittäin ansiokkaasti runsaalla kuvituksella. Osittain tämä on pakon sanelema ratkaisu, koska yksikään elokuvista ei ole säilynyt. Niinpä elokuvista tehdyt huomiot ja niiden perustelut on täytynyt tukea yksittäisiin still-kuviin ja ohjelmalehtiin sekä ilmoituksiin. Kun kuvitusta on vielä maustettu kuvilla julisteista, sopimusteksteistä, kirjeenvaihdosta jne., laajenee samalla lukijankin perspektiivi ja tutkimusaihe konkretisoituu jopa siinä määrin, että itse ensikäden aines eli Lundbergin elokuvat melkein unohtuvat kokonaan.

On itsestään selvää, että tällainen tutkimus vaatii monien arkistojen penkomista eikä ainoastaan elokuva-arkistojen, vaan myös muiden kuten kaupunki-, poliisi- ja sensuuriarkistojen. Olssonille sensuuriarkistot ovatkin olleet hyvin tärkeitä, koska elokuvien tekijät lähettivät usein itse selvityksiä elokuviensa tapahtumista tarkastamoille. Lisäksi sensorit kirjoittivat omia referaatteja yksittäisistä elokuvista. Sensuurikortit ja elokuvailmoitukset muodostavatkin Olssonin tärkeimmät lähteet elokuva-juonien ja -tapahtumien selvittämiseksi.

Olssonin mukaan on olemassa suuri joukko sekundaarimateriaalia, jonka elokuvantutkijan ja -historioitsijan ovat melkein täysin laiminlyöneet. Primaarimateriaali - elokuvat - on useimmiten katsottu niin paljon merkityksellisemmäksi, että muista lähteistä on tullut mielenkiinnottomia tai ainoastaan täydennysmateriaalia ja lisäyksiä. Mutta Lundbergin tapauksessa sekundaarimateriaali onkin muuttanut primaariksi ja suorastaan välttämättömäksi, koska tämän elokuvat ovat kadonneet. Toisaalta välttämä-

tömyys on johtanut uusiin oivalluksiin, jotka ovat avanneet uusia teitä. Olsson on mm. keksinyt oman, erinomaisen arkistotutkimusten metodin, josta hän on kehittänyt aforismin "den planerade slumpen", suunniteltu sattuma: "Arkistotutkimusta on oikeastaan halveksittu aivan liikaa; siihen liittyy luova dimensio, jota ei voi olla korostamatta. Kannattaa aina etsiä joka paikasta, ei ainoastaan alan arkistoista, vaan käydä läpi myös esimerkiksi verotietoja. Ideana on, että kiinnostamalla systemaattisesti joistakin lähteistä, esim. päivälehdistä ja sensuuriarkistoista - seuraa suunniteltua sattumaa. Päivälehdistä löytyy ainutlaatuisia materiaalia kuten reportaaseja elokuvien tekemisestä, ilmoituksia suunnitelluista kuvauksista, tietoja sopimuksista ym."

Olsson kertoo käyneensä systemaattisesti läpi mm. tanskalaisia ja ruotsalaisia sanomalehtiä sekä osaltaan myös kansainvälisiä elokuva-alan lehtiä. Käytännössä vaikein työ on ollut oikeiden nimien löytäminen ulkomaisista aikakauslehdistä; esimerkiksi elokuva *Röda hanen* on Englannissa saanut nimekseen *The Incendiary*. Tätä työtä ei suinkaan helpottanut, että englantilaisten johtavien elokuva-alan lehtien numerojulkaisut käsittivät noin sata sivua, tai että jotkut elokuva-arkistot eivät olleet erityisen yhteistyöhaluisia. Olsson pitää viimeksi mainittua ymmärrettävänä; "joku tulee kaukaisesta pohjolasta tutkiakseen jonkun ruotsalaisen elokuvia, joista kukaan ei tiedä mitään". Olsson laskee, että kirjan takana on noin 5 - 6 vuoden urakka, vaikka hänellä onkin ollut apulaisenaan Bo Berglund.

Frans Lundbergista ja hänen persoonastaan Olsson voi esittää enimmäkseen vain arvailuja. Lundberg oli elokuviensa tuottaja ja yksityinen rahoittaja, mutta hänellä oli tuskin merkittävämpää vaikutusta elokuvien tekoon. Hän oli Olssonin mukaan kuitenkin sikäli hyvä bisnesmies, että hän pystyi tunkeutumaan kansainvälisillekin markkinoille. Lisäksi hän ymmärsi palkata oikeat henkilöt ja tiesi milloin lopettaa. Ne henkilöt, jotka todennäköisesti vastasivat Lundberg-elokuvien todellisesta hahmosta, ovat kaikenkaltava käsikirjoittaja **Axel Breidahl**, keksijä ja valokuvaaja **Ernst Dittmer** sekä näyttelijättäret **Agnes Nycop-Christensen** ja **Ida Nielsen**. Nielsenistä tuli myöhemmin - Lundbergin vetäytyttyä elokuva-alalta -elokuvantekijä entisen Lundberg-elokuvien levittäjän **Roland Glombeckin** kumppanina.

Mutta Olsson ei halua redusoida Lundbergin roolia pelkästään tukkukauppiaksi tai rahoittajaksi. Lundberg oli elokuvateatterinomistajana edelläkävijä, ja tähän aikaanhan elokuva oli liian epäilyttävä asia, jotta joku olisi ollut kiinnostunut siitä ainoastaan taloudellisista syistä. Lisäksi Lundberg kävi löpi tuolle ajalle tyypillisen kehityksen - saman, jonka esimerkiksi Nordisk Film Kompagni oli läpikäynyt: aloitettiin elokuvateatterinomistajana ja siirryttiin sitten pikkuhiljaa tekemään omia elokuvia. Lund-

berg oli siis jo teatterinomistajana huomannut, mitä elokuva oli ja mitä se voisi olla. Kööpenhaminastahan kehittyi silloin yksi maailman keskeisimmistä elokuvametropoleista. Koska Lundbergillä oli suora näköyhteys Kööpenhaminan tapahtumiin, hän varmasti tiesi, mitä pitää tehdä.

Frans Lundbergin ensimmäinen elokuva *Värmländningarna* oli harmiton ruotsalainen kansannäytelmä, joka tehtiin amatöörinäyttelijöiden voimin. Hänen seuraava pitkä elokuvansa oli jotain aivan muuta, *Massösens offer*, kyseenalainen melodraama, jossa näytteli tanskalaisia ammattilaisia ja joka käsitteli nuoren ylioppilaan joutumista syntiseen elämään, huorien ja koronkiskurien kynsiin. Mutta kuten asiaan kuuluu, ylioppilaan pelastaa viime hetkessä hänen äitinsä, "demimonden" valepukuun (!) pukeutuneena. *Värmländningarna*, jota Suomessa esitettiin ainutlaatuisena, vakavana ja kalliina ääniversiona, ei saavuttanut samaa taloudellista menestystä kuin sen pikantimpi seuraaja. Tästä syystä *Massösens offer* oli Lundbergille looginen valinta.

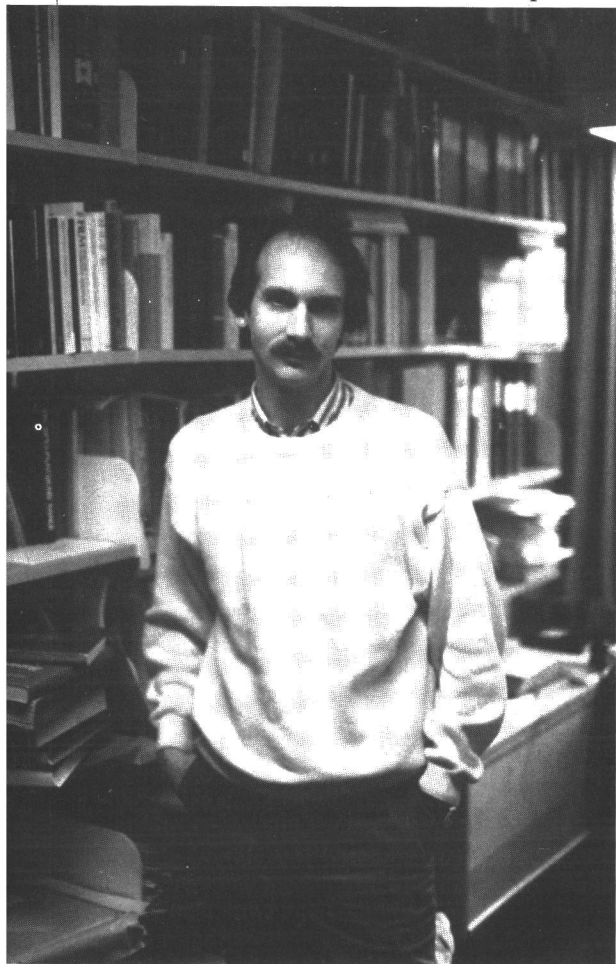
Ironisesti juuri tämän elokuvan Suomen poliisinsensuuri kielsi ja myöhemmin se kiellettiin kokonaan myös Ruotsissa maan sensuuriviraston alettua toimintansa 1.12.1911. Sensuuriviraston perusta-

minen merkitsi Lundbergin lähes totaalista vetäytymistä ruotsalaisilta markkinoilta ja sen seurauksena Saksasta ja osittain myös Englannista muodostui Lundbergin tärkeimmät markkinointialueet. Suurin osa hänen elokuvistaan joutui jonkinlaisen sensuurin kynsiin: enemmistöä niistä leikattiin - joitakin niin pahasti, että käytännössä niitä ei esitetty lainkaan Ruotsissa - lähes kaikki kiellettiin lapsilta ja neljä elokuvaa kiellettiin kokonaan. Esimerkiksi *Kärlekens offer* (1912) leikattiin 903 metristä 511 metriin. Olsson arveleekin, että elokuvagensuuri vaikutti merkittävästi Lundbergin tuottajaauran loppumiseen.

Frans Lundberg ei koskaan siirtynyt vaatimattomista melodraamoista taide-elokuviiin. Askel, joka olisi ollut välttämätön uran jatkamisen kannalta ja askel, jonka kaikki pelastuneet yhtiöt ottivat, sillä vuonna 1913 kuvaan tulevat kunnianhimoiset ja arvokkaat elokuvat Osittain tämä muutos johtuu elokuvagensuurista; elokuvateollisuus alkaa tuolloin tietoisesti sijoittaa rahan porvarilliseen integroitumiseen - elokuvaahan kritisoitiin ankarasti ja sitä pidettiin nuorison viettelijänä. Koko tämä rakennemuutos ei näy yksinomaan elokuvissa vaan myös teattereiden arkkitehtuurissa. Nyt ruvetaan rakentamaan teatteripalatsia, jotka luovat arkkitehtoniset kehykset elokuvalle porvarilliseen ajatusmaailmaan tähtävänä taiteena. Uutta yleisöä etsittiin tietoisesti ja haluttiin saavuttaa elokuvalla taiteellinen arvo.

Myös Victor Sjöström, joka edustaa nykyään elokuvahistoriassa puhtaasti ruotsalaista mykkää taide-elokuvaa, aloitti uransa tekemällä "tanskalaisia" elokuvia, ja hänen ensimmäinen ohjaustyönsä *Trädgårdsmästaren* kohtasi saman kohtalon kuin monet Lundberg-elokuvat. Olsson panee merkille myös ruotsalaisen sensuurin silloisen ja nykyisen poleemisuuden: "Seurattiin jonkinlaista ehkäisevää sensuuri-ideologiaa, ja sensorit tulivat usein kaikkein poleemisimmista piireistä." Nykypäivän näkökulmasta on kiinnostavaa, että sensuuria perustettaessa sitä yritettiin legitimoida käyttämällä lääketieteellistä asiantuntemusta; psykiatrilla oli alusta pitäen paikka sensuurivirastossa.

Sensuuri sinänsä seurasi samoja periaatteita kuin nykyisinkin. Pelättiin, että "väkivaltakohtaukset", "rikollisuus", "mielettömyys" ja "aviorikokset" toimisivat malleina ja tulisivat hyväksytyiksi. Toisaalta taas Lundbergin aihevalinta takasi menestyksen kansainvälisillä markkinoilla, joilla Saksasta tuli tärkein. Elokuvat, joita esitettiin esimerkiksi Venäjällä ja USA:ssa, olivat kaikki berliiniläisen Roland Glombeckin levityksessä. Selitys tähän läheiseen yhteistyöhön Glombeckin kanssa ja menestymiseen Saksassa on Olssonin mukaan Saksan elokuvamarkkinoilla vallinnut tyhjiö. Saksan elokuvatuotanto ei ollut tarpeeksi suurta ja Berliinin



Jan Olsson Kuva: John Sundholm

kaltainen kaupunki oli eurooppalainen metropoli, jossa oli lukuisia elokuvateattereita. Lisäksi tanskalainen elokuva oli muuttunut Euroopassa jo käsitteeksi. Viimeksi mainittua seikkaa Lundberg -luultavasti tiedostamattaan - saattoi käyttää hyväkseen, kun erittäin suosittu ja uskaliaa Asta Nielsenillä sattui olemaan sama sukunimi kuin Lundberg-elokuvien tähdellä, Ida Nielsenillä. Idaa mainostettiin ulkomailla usein Astan siskona - kenen aloittees-ta, se on epäselvää.

Viimeisten vuosikymmenien aikana on nähtävissä jonkinlainen mykkäelokuvan buumi. Olssonin mielestä tämän voi nähdä kuvastavan kypsempää elokuvahistoriallista tutkimusta: "Ensimmäiset elokuvahistorioitsijat olivat antiteoreettisia ja elokuvateoreetikot 60-luvulta lähtien puolestaan antihistoriallisia. Mutta 70-luvun puolivälistä on muutosta tapahtunut." Osasyynä on varmasti elokuvanteorian ajautuminen jonkinlaiseen umpikujaan 70-luvulla, mutta Olssonin mielestä silloiset suuntaukset ovat antaneet myös runsaasti hyviä virikkeitä. Hänen mukaansa kasvavalle kiinnostukselle mykkäelokuvaan on hyvin konkreettinen selitys: on jännittävää seurata, miten taidemuoto syntyy ja kehittyy. Ja kuten Olsson lopuksi toteaa, erilaiset suuntaukset ovat sittemmin sulautuneet hedelmälliseksi synteesiksi:

Tänään elokuvahistorioitsijoiden keskuudessa vallitsee laajempi teoretietoisuus, samalla kun mielenkiinto itse käytäntöä kohtaan on herännyt. Sellaiset teoreetikot kuin David Bordwell ja Barry Salt ovat saaneet aikaan hyvin hedelmällisiä synteesiä teoriasta ja historiasta. Tämän kehityssuunnan ilmeisyys juuri Englannissa ja USA:ssa ei ainoastaan johdu siitä, että elokuvalla olisi suurempi "kulttuurillinen" arvo anglosaksisessa maailmassa; näissä maissa ylläpidetään myös hyvin läheisiä suhteita elokuva-arkistojen ja tutkijoiden välillä. Esimerkiksi USA:ssa on elokuva-arkistoja, jotka ovat suoraan sidoksissa suuriin yliopistoihin, ja yhteistyö arkistojen ja tutkijoiden välillä on tärkeä edellytys pätevälle elokuvantutkimukselle. Tutkijoiden rahoja ei tule viedä elokuvanäytöksillä. Tämän päivän elokuvantutkijan suurin ongelma onkin itse lähdemateriaali; ei voida vaatia jatkuvasti sellaista uhratunista kuin tähän asti. Nyt tämä kaikki konkretisoituu entistä selvemmin elokuvantutkimuksen jouduttua tavallaan väärälle aikakaudelle: enähän ei rahaa oikein tahdo yliopistoille löytyä.

**John Sundholm**

## Pelimies

**Olle Sjögren**, *Lekmannen i skratzspegeln; En kulturpsykologisk analys av tio manliga filmkomiker*. Filmförlaget: Uppsala 1989. 345 s.

Tukholman yliopistossa työskentelevän elokuva-tutkijan, Olle Sjögrenin mittavasta tutkimushankkeesta on valmistunut sen ensimmäinen puolis(k)o, teos *Lekmannen i skratzspegeln* (Pelimies naurun peilissä). Alaotsakkeen mukaan kyseessä on "kulttuuripsykologinen analyysi kymmenestä mies-elokuvakoomikosta". Hankkeen toinen puolisko (jonka tekijä uumoilee valmistuvan teoksen muotoon alkuvuodeksi -91) koskee sitten tietysti vastaavaa määrää naiskoomikoita ja sen työnimenä on *Glädjeflickan*.

Nuo kymmenen (amerikkalaista) on koottu kuvi-na teoksen kanteen ikään kuin ruutuina filminauhas-sa: Buster Keaton, Harold Lloyd, W.C. Fields (sylissään Baby LeRoy, joka puristaa Fieldsiä nenästä), Stan Laurel ja Oliver Hardy, Harpo, Groucho ja Chico Marx, Jerry Lewis ja Woody Allen.

Aluksi Sjögren luonnostelee aatehistoriallisen taustan huumorin, komiikan ja naurun ilmenemis-muodoille ja mahdollisuuksille muuttuvassa maailmassa. Sjögrenin "teoria" on eklektinen: hän soveltaa tarpeisiinsa useampia aiempia malleja (käyttäytymistieteet, sosiologia, antropologia, Freud, Bergson ja eritoten erilaiset peliteoriat). Perusteeksi tuntuu liittyvän siihen, että huumorilla on nykyään olennaisesti sekä ajattelutoimintoihin että emootioihin ja ennen muuta näiden keskinäiseen sosiaaliseen ja psykologiseen suhteeseen pohjautuva ulottuvuutensa. Eli lyhyesti: koomisen perus- funktioita ihmisen älyn ja tunne-elämän kannalta, mutta myös osana sosiaalista käyttäytymistä on siihen kuuluva yhteen liittävä pyrkimys.

Sosiaalinen aspekti laajemmin sitten johtaakin luonnostaan abstrakteista yleismäärityksistä pois päin, korostaen ajallisia, alueellisia, etnisiä, rodullisia jne. eroavaisuuksia sekä näiden erojen asettamia ehtoja itse koomisen kokemiselle. Tavoitteena on ollut löytää sellainen malli, joka olisi kyllin joustava sisällyttääkseen kunkin yksittäisen koomikon erityispiirteet, mutta samalla kyllin laava kattaakseen erilaiset "naurukulttuurit". Haasteellisen tehtävän ilmeisenä vaarana on tietysti se, ettei sitten lopulta tulla sanoneeksi mitään tarkempaa sen enempää itse noista erityispiirteistä kuin naurukulttuureistakaan. Tutkijan omia akrobaattisia lahjoja ei voi kiistää, kun tarkkailee, miten hän tasapainoilee tällä korkeaan ja tuuliseen paikkaan vetämälläan nuoralla.

Sjögren selittää nykypäivän viestintäteorioiden tapaan naurun juureutuvan "eläimelliseen" voiton-karjaisuun ja sen yhteyteen jännityksestä vapautumisen sekä leikkiin houkuttelevien signaalien kans-

sa. Tämän jälkeen tekijä luonnostelee eräänlaisen kulttuurihistoriallisen peruskartan, jonka varassa valtaosa myöhemmistä koomikoista esimerkiksi elokuvan alueella on sitten suunnistanut. Perustyyppit ja viihteen perinteet sisältävät sellaisia laajempia konstruktioita kuin "Trickster" (fiktiivinen kujeilija-tyyppi tyyliin Väiski Vemmelsääri); "Klovni" (ja siihen kuuluva kaksijakoisuus tyyliin Valkoinen Klovni vs. August); "Narri" (kielellisen vitsin perustyyppi) ja "Parodioija" (amerikkalais-juutalaisen huumorin kameleoninomainen perustyyppi). Muut tausta-alueet, Harlekiini, Burleski-show, Vaudeville jne. käydään niin ikään lyhyesti läpi.

Sjögrenin yleisotsikolla, *Lekmannen* (engl. (P)layman; suomeksi ehkä Pelimies) on useampia ulottuvuuksia. Ensinnäkin hän on maanläheinen leikkijä, joka tuon tuosta joutuu konfliktiin totisen sivistyskulttuurin kanssa. Toisekseen pelimies on myös peräänantamaton kamppaillessaan omalla alallaan kohti ammatillista pätevyyttä. Pelimies on myös "pelipoika" (playboy) - tosin ei useinkaan kovin menestyksekkäs sellainen. Itsestään selvästi pelimies on sukupuoleltaan aina mies sekä myös terapeutti, joka koomisen "ihmeperantajan" roolissa kauppaa katsojilleen helpotusta yhtä hyvin ruumiin kuin sielunkin vaivoihin. Tutkimuksen tehtävänä on täten tarkastella sitä, miten tämäntyyppinen pelimies-malli ilmenee ja toimii kymmenessä amerikkalaisessa elokuvakoomikossa.

Peli- tai leikkiteoreettinen kehys yhdistettynä kulttuuripsykologiseen huumorianalyysiin tuottaa kymmenen erilaista "kloonina" samasta mallista, tai pikemminkin päinvastoin: tuo abstrakti malli hahmottuu kokonaisuudeksi noiden erilaisten kloonien/

klovnien tarkastelun kautta. Konkreettisempien esimerkkien tarkoitus on toisaalta myös metodologinen: niiden avulla Sjögren pyrkii paneutumaan itse koomisen epä-älylliseen kokemukseen sen eri puolilta.

Tavotteena on sanoa niin paljon ja täsmällisesti kuin mahdollista sen ympäriltä, josta ei voida sanoa mitään. Tässä tarkoituksessa Sjögrenin teos on varsin runsas ja antoisa jos kohta se "mistä ei voida sanoa mitään" jää tietysti entistäkin selvärajaisempana ja yksinäisempänä jäljelle. Ehkä varsinainen ongelma onkin sanomistapojen valinnassa ja sitä kautta itse niissä kysymyksissä, jotka on esitetty. Tietysti Sjögrenin viittaus huumorin tai koomisen syvimmästä olemuksesta on lähinnä itseironinen piikki, mutta toisaalta kymmenen erilaisen/samanlaisen esimerkin tarkastelu osoittaa, miten helposti juuri tässä sanomistavassa tuo /-merkki erilaisen ja samanlaisen välissä ylittyy.

Viiden ja puolensadan tienoille ulottuva lähde-luettelo, joka on Sjögrenin tutkimuksen perustana osoittaa, että koomisen matalampi tai syvempi, miten vain, olemus on kiinnostanut varsin erilaisia ihmisiä ja erilaisia tutkimussuuntia. Myös elokuvassa komedia lajityyppinä on yksi niistä, joiden puitteissa genre-tutkimusta on tuotettu eniten. Sjögrenin kirja on kunnianhimoinen yritys koota yhteen joitakin keskeisiä kysymyksiä myös tuon tutkimustradition kentästä. Sekä elokuvakomiikan tutkimuksena että sen perinteen kommentaattorina *Lekmannen* on tervehduttu virstanpylväs, jonka juurella levähdettyään jaksaa taas taivaltaa aimo matkan eteenpäin.

**Jukka Sihvonen**

## OTA LÄHIKUVA LIIKKUVAAN KUVAAN!



**Tilaa Lähikuva. Maksat vain vuosikerran hinnan Postipankin tilille TU 3337 42-4. Lähikuva vuodeksi 1990 maksaa 65 markkaa. Kysy myös vanhoja numeroita. Muista merkitä postisiirtolomakkeeseen nimesi ja minkä vuosikerran haluat.**

## Sergei ja Dusan

**Sergei Eisenstein:** *Kolme mestaria: Chaplin/Ford/Disney.* Suomentanut: Antero Tiusanen. Love kirjat, 1989.

Tannoin Sodankylän elokuvafestivaalien vieras Dusan Makavejev kieltäytyi osallistumasta Sergei Eisensteinin suurklassikon *Panssarilaiva Potemkinin* esitykseen; hänen mukaansa elokuva puolsi ja markkinoi väärää, vaarallista kollektiivisuuden ihannonia. Makavejevin kanta saattoi tuolloin - ennen hullua vuotta 1989 - tuntua tiukkapipoiselta, tai taitteen kaiken sovittavaa ihannetta väheksyvältä - eikö Eisensteinin nerouteen "osallistuminen" muuttaisi ajalliset politiikan kysymykset ajattomiksi ja positiivisiksi etiikan kysymyksiksi? Nyt suomeksi ilmestynyt Eisensteinin kirjoitusten kokoelma *Kolme mestaria: Chaplin/Ford/Disney* muistuttaa osaltaan, ettei tässä elokuvan jättiläisen poliittisen herkkyyden kyseenalaistamisessa ollut kysymys pelkästä jälkiviisauksesta. Ja tämä ehkä osaltaan selittää, miksi neuvostonäkemyksellä amerikkalaisuuden sellaisesta nostalgiaan nojaavasta, järjestelmällisestä populistista kuin Ford, ei sittenkään lyö odotettuja kipinöitä.

Älykäs ja hauska essee Chaplinista on tämän kirjan parasta antia; Eisenstein aloittaa esseensä leikkillisesti, tukien näkemyksensä amerikkalaisuudesta sen itsensä korostamiin kaupallisuuden ja käytännöllisyyden arvoihin, ja päättyy ylistämään aluksi arvokkaaksi todistamaansa lapsen näkökulmaan Chaplinin elokuvassa *Diktaattori*. Mutta Chaplinin mestariuden perusteita hän analysoi muun muassa seuraavalla tavalla: "Ja niinpä Chaplinin nerouden oli synnyttävä ja puhjettava kukoistukseensa maapallon toisella puolella, ei siinä maassa, missä on tehty kaikki mahdollinen, jotta kultaisen lapsuuden paratiisi muuttuisi todellisuudeksi". Samanlainen muodollinen toimimattoman vastakohtaisuuden rakentaminen jatkuu juhlapuhemaisen Ford-esseen ja hajanaisesti assosioivan Disney-tutkimelman läpi. Jonkinlainen versio lapsuudesta ihanteena tai positiivisuuden kielikuvana itse asiassa yhdistää kaikkia kolmea kirjoitusta - annetaan tällainen määritelmä sitten kyseessä olevien mestarien ilmaisulle, näkemistavalle, tai roolihahmole (Fordin elokuvan *Young Mr. Lincoln* nimihenkilölle, jonka Eisenstein liki samaistaa historialliseen hahmoon) - mutta groteskilta tuntuu jatkaa sitä Eisensteinin varomattomasti mieliin nostamaa kuvaa, että "isä aurinkoisen" hallinto valmisti onnellisten lasten maailmaa.

Edelleen, Eisenstein osoittaa, että Disneyn varhaisten lyhytelokuvien lakia ja normaaliutta uhmaava mielikuvitus tekee lopultakin vain piirtämällä luotua paratiisia, "lohtua" josta puuttuu tahto todellisuudeksi ja käytännöksi; että, Jessica Rabbittia

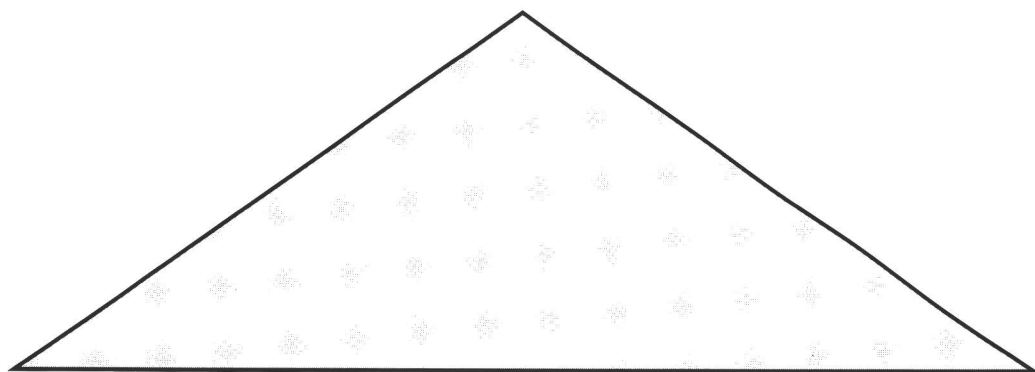
muunnellen, Disneyn maailma ei ole utopia - se on vain piirretty sellaiseksi. Utopia oli Eisensteinille toisaalla, edellä mainitussa "siinä maassa", jonka hän kohtuuttomien retoristen vapauksien olisi halunnut kirjoittaa ehdottomaksi, suurimman mahdollisen oikeuden ja hyvän käsitteeksi; yhtä itsestäänselväksi kuin Disneyn kotimaassa käytetty "Amerikka", joka Yhdysvaltain historiassa on onnistunut luomaan kaikesta itsestään vähänkin poikkeavasta kirottua ja tuomittavaa epänormaaliutta - kuten termin "epäamerikkalainen" valtava teho on toistuvasti todistanut.

Eisenstein näkee Fordin *Kansan sankarissa* poikkeuksellista, suurenmoista harmoniaa - mutta tämä harmonia saattaa olla juuri äsken kuvatun "Amerikan" arveluttavaa, retorista peräänantamattomuutta. *Kansan sankari* on se amerikkalainen elokuva, jonka ohjaaja Eisenstein oman ilmoituksensa mukaan mieluiten haluaisi olla. On tavallaan surullista, että hän, "vaihtoehtoisen järjestelmän" suuri elokuvallinen populistit, haluaisi omia juuri Fordin kyvyn ideologiseen sumutukseen ja historian väärinkirjoittamiseen. Mutta toisaalta niin sanotun suuren yleisön mielissä Eisenstein ei ole varmaankaan tehnyt ainuttakaan niin viettelevää ja vetoavaa elokuvaa kuin Ford. Tuskinpa edes tarkkasilmäinen ja suorasilmainen Makavejev keksisi kieltäytyä jonkin Fordin elokuvan näytännöstä.

Tässä ahtaassa vertailussa - johon nyt julkaistun kirjan tekstivalikoima antoi verukkeen - Eisensteinin politiikka ei sittenkään ole niin kyseenalaista kuin liian näkyvää, ilmeistä.

## Putte Wilhelmsson

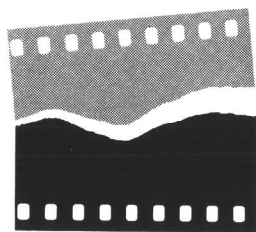




# TURUSSA TAPAHTUU KUMMIA

...kun toukokuun loppu koittaa ja koulut alkavat lakaista oppilaitaan pihalle, tulee Turusta hetkeksi elokuvakaupunki, pohjoismaisten lasten- ja nuortenelokuvien ystävien kohtaustapaikka. Toukokuussa Turku on tapahtumien ja kokemusten keskus, tilaisuus nähdä uutta ja tuoretta lasten- ja nuortenelokuvaa niin Tanskasta, Ruotsista, Norjasta kuin Suomestakin, tilaisuus tavata elokuvien ystäviä ja tekijöitä. Nyt kahdeksatta kertaa, ja toista kertaa Suomessa: **Pohjoismainen lasten- ja nuortenelokuvakatselmus. Turussa 24.-28.5.1990.** Tervetuloa!

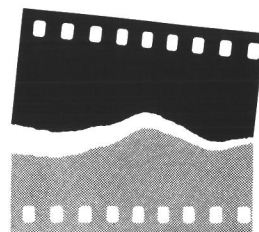
Tämä on tilaisuus, jota et voi jättää käyttämättä. Varmista kokemuksesi ajoissa. Ota heti yhteyttä ETKK:n toimistoon ja tilaa katselmuksen ilmoittautumiskaavake. Puh. 90 - 602 052.



VIII Pohjoismainen  
Lasten- ja Nuorten-  
Elokuvakatselmus

**24.-28.5.1990**

DEN VIII NORDISKA  
BARN- OCH UNGDOMS-  
FILMSMÖNSTRINGEN



Mukana tapahtumissa ja kokemassa kanssasi  
**Turun kaupungin kulttuurilautakunta.**

LAHIKUVA