

Jarmo Valkola

ELOKUVAN RAKENNE JA ANALYYSI: TAITEEN JA TODELLISUUDEN
VÄLISIÄ HEIJASTUKSIA ELOKUVALLISESSA KONTEKSTISSA VII-
TEKÄHYKSENÄ AMERIKKALAISIA ELOKUVIA 1930-1950 -LUVUILTA

Jyväskylän yliopisto.

Taidekasvatuksen laitos.

Pro-gradu -tutkielma.

Kevät 1986.

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos TAIDEKASVATUKSEN LAITOS
Tekijä JARMO VALKOLA	
Työn nimi ELOKUVAN RAKENNE JA ANALYYSI: TAITEEN JA TODELLISUUDEN VÄLISIÄ HEIJASTUKSIA ELOKUVALLISESSA KONTEKSTISSA VIITEKEHYKSENÄ AMERIKKALAISIA ELOKUVIA 1930- 1950 -LUVUILTA	
Oppiaine TAIDEKASVATUS	Työn laji PRO-GRADU
Aika KEVÄT 1986	Sivumäärä 167
Tiivistelmä - Abstract TUTKIMUS ON JAETTU KAHTEN LOHKOON, JOTKA OVAT: I NÄKÖKULMIA ELOKUVAN KERRONNALLISEEN RAKENTEeseen JA ANALYYSIIN II ELOKUVAESIMERKKIEN ANALYSOINTI -ensimmäisessä osassa käsitellään taiteen, elokuvan ja yhteiskunnan välisiä suhteita, hahmotetaan elokuvan käsitettä, sen ominaisuuksia ja yhteiskunnallista saavutettavuutta, sekä hahmotetaan mallia elokuvan rakenteellisen tyylin analysoimiseksi huomioonottaen klassisen kerronnan sisältämät rakenteet. Lisäksi kiinnitetään erityistä huomiota Hollywood-elokuvan rakenteeseen ja genre-teoriaan. -jälkimmäisen osan tarkoituksena on viiden elokuvaesimerkin kautta luoda näkökulmaa siihen sääntöjen, tyylien, normien ja sisältöjen kenttään, josta yksittäinen elokuvateos muodostuu. Kyse on yksittäisen taideteoksen synnyttäneen tekijän ja tätä teosta lukevan katsojan välisestä suhteesta. Esimerkit ovat tärkeitä oman aikansa todellisuuden ja elokuvataiteen taustapooleja vasten tarkasteltuna. Sitä kautta luodaan myös näkökulmaa siihen kultturelliseen voimaan, jota Hollywood-elokuva on tutkimuksen kannalta olennaisena ajanjaksona edustanut. Pureutamalla näiden elokuvien sisältämään tematiikkaan, on tarkoituksena ollut lähestyä tutkimuksen kannalta tärkeitä aihekokonaisuuksia nimenomaan elokuvallisissa kontekstissa.	
Asiasanat ELOKUVA	
Säilytyspaikka TAIDEKASVATUKSEN LAITOS	
Muuta tietoja	

SISALLYS

JOHDANTO.....	3
I NÄKÖKULMIA ELOKUVAN RAKENTEeseen JA ANALYYSIIN.....	9
1. TAITEEN JA YHTEISKUNNAN SUHTEISTA.....	9
2. ELOKUVA JA YHTEISKUNTA.....	15
2.1. Elokuvan käsitteestä.....	15
2.2. Elokuvallisista ominaisuuksista materiaalin, prosessin ja muodon tasoilla.....	19
2.3. Elokuvan yhteiskunnallinen saavutettavuus.....	26
3. ELOKUVA JA ANALYYSI.....	32
3.1. Elokvateoksen rakenteesta.....	32
3.2. Elokuvalliset koodit.....	33
3.2.1. Koodien olemus.....	33
3.2.2. Esimerkki koodien yhtenevyydestä.....	33
3.3. Elokuvan rakenteellisen tyylin analysointi.....	35
3.3.1. Kuva-analyysin lähtökohtia.....	35
3.3.2. Näkökulma klassisen kerronnan rakenteeseen.....	38
3.3.3. Tekstin purkaminen.....	40
4. HOLLYWOOD-ELOKUVAN RAKENTEESTA.....	44
4.1. Taustaa.....	44
4.2. Studiokaavan merkitys.....	47
4.3. Rakennetta määrittävät piirteet.....	50
4.4. Elokuvan genre-ajattelun käsitteestä.....	57

II ELOKUVAESIMERKKIEN ANALYSOINTI.....	63
1. <i>YHTEISKUNNAN VIHOLLINEN</i> (Public Enemy, 1931).....	63
1.1. Taustaa.....	63
1.2. <i>Yhteiskunnan vihollisen tarina</i> ,.....	68
1.3. <i>Yhteiskunnan vihollisen diskurssi</i>	69
2. <i>NYKYAIKA</i> (Modern times, 1936).....	80
2.1. Taustaa.....	80
2.2. <i>Nykyajan tarina</i>	83
2.3. <i>Nykyajan diskurssi</i>	85
3. <i>KIIHKO</i> (Fury, 1936).....	95
3.1. Taustaa.....	93
3.2. <i>Kiihkon tarina</i>	94
3.3. <i>Kiihkon diskurssi</i>	96
4. <i>VIHAN HEDELMÄT</i> (The Grapes of Wrath, 1940).....	104
4.1. Taustaa.....	104
4.2. <i>Vihan hedelmien tarina</i>	105
4.3. <i>Vihan hedelmien diskurssi</i>	106
5. <i>CITIZEN KANE</i> (Citizen Kane, 1941).....	116
5.1. Taustaa.....	116
5.2. <i>Citizen Kanen tarina</i>	118
5.3. <i>Citizen Kanen diskurssi</i>	120
6. <i>AURINGONLASKUN KATU</i> (Sunset Boulevard, 1950).....	131
6.1. Taustaa.....	131
6.2. <i>Auringonlaskun kadun tarina</i>	132
6.3. <i>Auringonlaskun kadun diskurssi</i>	134
KIRJALLISUUSVIITTEET.....	151
KIRJALLISUUS.....	161

JOHDANTO

Amerikkalaisen elokuva on keskeisesti kytketty nimikkeeseen Hollywood, koska amerikkalaisen elokuvateollisuuden perustana on vuosikymmeniä ollut Hollywoodin studiojärjestelmä. Hollywoodin hegemonia vahvistui vuosien 1910- ja 1920 välisenä aikana, jolloin muut potentiaaliset kilpikumppanit olivat sidottuja sotatalouteen, eivätkä tunteneet laajempaa kiinnostusta tuota marginaalista teollisuudenhaaraa kohtaan. Samaan aikaan kun Eurooppa toipui sodasta, muotoutui Hollywoodin tyylillinen ja ennen kaikkea taloudellinen dominanssi, jonka seurauksena myös muut Yhdysvaltain kansalliset taloudenhaarat alkoivat matkia Hollywoodin järjestelmää ja Hollywoodin tuotteita. Näin Hollywoodin käyttämät menetelmät ja Hollywoodin tuottamat elokuvat käsitettiin ihmisten mielissä juuri "elokuvana".¹

1930-luvun alkuun mennessä amerikkalainen elokuva oli valloittanut maailman valkokankaat, ja vuosien 1932-1946 välinen aika on kahta poikkeusta lukuunottamatta keskeisesti Hollywood-elokuvan historiaa. (Nuo poikkeukset olivat ensinnäkin joukko ranskalaisia elokuvaohjaajia, ns. "poeettisia realisteja" ja toiseksi englantilaisen dokumenttielokuvan pioneerit.)²

Hollywoodin äänielokuvan ja studiosysteemin "kulta-aika" kesti 1930-luvulta aina 1950-luvun puoliväliin. Tuolloin tietty perussisältö ja ideologinen suojaverkko ympäröi lähes kaikkia elokuvia. Tutut juonisisällöt ja henkilö-

muotokuvat toistivat itseään erilaisina variaatioina niin musikaaleissa, lännenelokuviissa kuin jännitysfilmeissäkin. Kuitenkin 1950-luvun aikana nämä piirteet vähitelleen hävisivät. Television tulon myötä Hollywood alkoi menettää keskeistä merkitystään populaarikulttuurin saralla ja asteittainen studioiden kuoleminen sekä riippumattomien tuotantoyksiköiden mukaantulo elokuvantekoon aiheuttivat sen, että Hollywood kadotti kontrollinsa elokuvien kerronnalliseen ja ideologiseen sisältöön. Production Code eli tuotantolaki, Hollywoodin pitkäaikainen makutuomari ja itse asiassa studioiden virallinen ideologinen raamattu, löystyi 1950-luvulla ja tuli tarpeettomaksi 1960-luvun alun vuosina. Uusi tapa tehdä elokuvaa ja uudet kerronnalliset näkökulmat ilmaantuivat.

1930-luvulta 1950-luvun puoliväliin ulottunut Hollywood-elokuvan periodi piti sisällään monenlaisia ilmiöitä, joista yhteiskunnallisesti ja elokuvataiteellisesti katsottuna muodostui tärkeäksi ns. sosiaalisia ongelmia käsittelevän elokuvan eli "ongelmaelokuvan" (social problem film) sisältämät näkökulmat. Hollywoodin "ongelmaelokuvan" taustavoimat olivat kaksi paralleelia elementtiä:

- 1) sosiaalisen tietoisuuden aikakausi
- 2) Hollywoodin studiokäsitys.³

Tuon ajan "ongelmaelokuva" koostuu näkökulmasta, jolla on oma ainutlaatuinen sisältönsä ja kehityksensä yleisen yhteiskunnallisen kehityksen taustavirtoja vasten tarkasteltuna, samalla se antaa mahdollisen viitteen siitä, että

Elokuva kykenee kertomaan jotain merkityksellistä ajassa liikkuvista ilmiöistä ja taiteen ja yhteiskunnallisen todellisuuden välisistä suhteista. "Ongelmaelokuvan" keskeinen piirre on erittäin spesifi: elokuvan sisältämä dramaattinen konflikti kietoutuu yksilön ja sosiaalisten instituutioiden välille (tässä yhteydessä sosiaalisilla instituutioilla tarkoitetaan esim. hallituksen toimia, liike-elämän vaikutusta, yhteiskunnallisten ja poliittisten liikkeiden vaikutusta jne.) Näin "ongelmaelokuvan" käsite painottaa yhteiskunnallisten pintamekanismien tärkeyttä, vaikka sillä voi olla epäsuoria yhteyksiä laajempien sosiaalisten arvojen (esim. perhe, uskonto) kanssa. Niinpä ei "ongelmaelokuvan" yhteydessä voida puhua suoranaisestä yhteiskunta-analyysistä, sillä näissä elokuvissa Yhdysvallat näyttäytyy pikemminkin sarjana yhteiskunnallista toimintaa, silloin tällöin ilmeneviä "ongelmia", joita täytyi paikata.

"Ongelmaelokuva" muotoutuu yhtenäisen kerronnallisen rakenteen varaan pohjautuvasta osittaisesta yhteiskunta-analyysistä ja siihen liittyvästä dramaattisesta konfliktista yksilön ja yhteiskunnallisten instituutioiden välillä. Elokuviematiikan sisältämä yhteiskunnallinen näkökulma on muutettu dramaattiseksi tapahtumiksi ja elokuvakerronta käyttää yhteiskunnallisia kysymyksiä tarinansa materiaalina tiettyjen elokuvallisten konventioiden kautta.

Tutkimukseni on jaettu kahteen lohkoon, jotka ovat:

I Näkökulmia elokuvan kerronnalliseen rakenteeseen ja analyysiin sekä

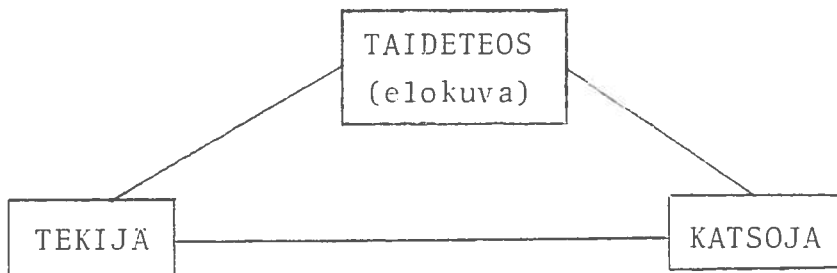
II Elokuvaesimerkkien analysointi

Ensimmäisessä osassa käsitellään taiteen, elokuvan ja yhteiskunnan välisiä suhteita, hahmotetaan elokuvan käsitettä, sen ominaisuuksia ja yhteiskunnallista saavutettavuutta sekä hahmotetaan mallia elokuvan rakenteellisen tyylin analysoimiseksi huomioonottaen klassisen kerronnan sisältämät rakenteet. Lisäksi kiinnitetään erityistä huomiota Hollywood-elokuvan rakenteeseen ja genre-teoriaan. Jälkimmäisen osan tarkoituksena on luoda näkökulmaa "ongelmaelokuvan" viitekehyksestä lähtevään yksilön ja yhteiskunnallisen todellisuuden ympärille kietoutuvaan draamaattiseen konfliktiin. Tutkimuksen loppupuolelle sijoitettujen esimerkkien myötä näkökulma laajenee yli "ongelmaelokuvan" viitekehyksen. Tarkoitus on myös luoda näkökulmaa siihen kultturelliseen voimaan, jota Hollywood-elokuva on 1930- ja 1940-luvuilla edustanut. Näkökulman luominen tapahtuu ensisijaisesti muutaman yksittäisen elokuvaesimerkin kautta. Nämä esimerkit ovat tärkeitä oman aikansa todellisuuden ja elokuvataiteen taustapooleja vasten tarkasteltuna. Niiden elokuvahistoriallinen merkitys on edelleenkin yleisesti tunnustettu.⁴ Yksi elokuvien valintaan vaikuttanut seikka on ollut puhtaasti materiaalinen: ne ovat olleet saatavilla joko 35 mm:n, 16 mm:n tai videojärjestelmän kautta. Pureutumalla näiden elokuvien sisältämään tematiikkaan olen pyrkinyt lähestymään tutkimuksen kannalta tärkeitä aihekokonaisuuksia nimenomaan elokuvaallisessa kontekstissa.

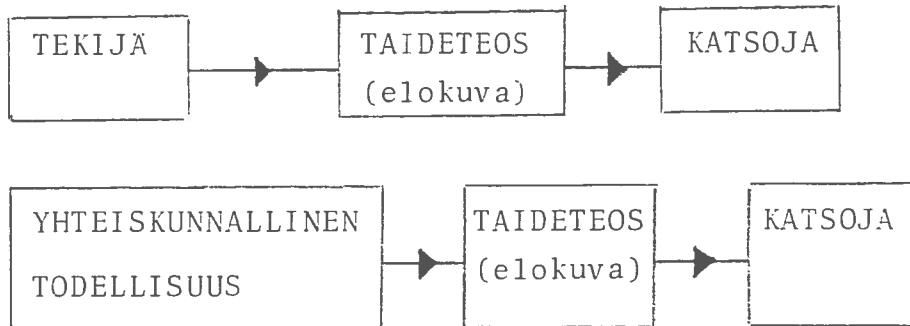
Lähestymistapani korostaa sitä sääntöjen kenttää, tyylien normeja, muotoa ja sisältöä, josta yksittäinen taideteos (elokuva) koostuu. Kyse on yksittäisen taideteoksen synnyttäneen tekijän ja tätä teosta lukevan katsojan väli-

sestä suhteesta.

Tekijä (käsitettynä laajemmin kuin, mitä esim. ns. auteur-näkökulma korostaa) rakentaa työnsä järjestämällä kyseiseen teokseen liittyvän sääntöjen ja konventioiden kentän omalla tavallaan kun taasen katsoja ymmärtää teoksen suhteessa näihin sääntöihin ja konventioihin. Kyse on kentästä, jota voisi kuvailla seuraavasti:



Seuraava lineaarinen kombinaatio sisältää hahmotelman tekijän ja yhteiskunnallisen todellisuuden välisestä lähestymisestä:



Ensimmäisessä tapauksessa yksittäiset taideteokset (elokuvat) nähdään yksittäisten tekijöiden spontaaneina ilmaisuina; jälkimmäisessä kaaviossa taideteokset nähdään yhteiskunnallisen todellisuuden heijastajina. Molemmassa tapauksissa perimmäinen merkitys painottuu kaavion ensimmäiselle osatekijälle (TEKIJÄ, YHTEISKUNNALLINEN TODELLISUUS). Näin tutkimuskin suuntau-

tuisi näihin osatekijöihin, jos tällaista lähestymistapaa käytettäisiin.

Omassa lähestymistavassani käytän samaa näkökulmaa, mutta eri osatekijöiden välinen suhde on erilailta painottunut; nyt mikään osatekijä ei ole välttämättä toista keskeisemmässä asemassa, vaan ne nähdään dynaamisessa vuorovaikutussuhteessa toisiinsa. Tosin variaatioita saattaa painotusten suhteen tapahtua riippuen yksittäisen taideteoksen (elokuvan) luonteesta.

1. TAITEEN JA YHTEISKUNNAN SUHTEISTA

Koska taide käsitteenä kattaa hyvin laajan inhimillisen toiminta-alueen, on se luonnollisesti myös vaikeasti määriteltävissä. Ne rajat, joiden mukaan sitä on vuosisatojen kuluessa yritetty määritellä, ovat tänä aikana muuttuneet suuresti. Kulttuurihistorioitsija Raymond Williamsin mukaan taidetta voidaan pitää eräänä niistä "avainsanoista", joiden avulla voidaan tutkia kulttuurin ja yhteiskunnan keskinäistä vuorovaikutusta.¹

Antiikin aikoina tunnettiin seitsemän taiteeksi määritellyä toimintaa: historia, runous, komedia, tragedia, musiikki, tanssi ja astronomia. Ne olivat välineitä, joiden avulla kuvattiin maailmaa ja ihmisen asemaa maailmassa. Näistä seitsemästä klassisesta taiteesta voimme löytää nykyisten tieteen- ja taiteenalojen alkumuodot. Esimerkiksi historia on sekä nykyisen yhteiskuntatieteen että kertomakirjallisuuden alkumuoto (romaani, novelli jne.). Tähtitiede edusti nykyisten eksaktien tieteiden koko kenttää kun sen astrologinen tehtävä ennusteineen ja niiden tulkintoineen viittaa nykyisten sosiaali- ja käyttäytymistieteiden alueelle. Runous puolestaan käsitti kreikkalaisilla ja roomalaisilla kolme esitystapaa: lyyrisen, dramaattisen ja eepin, joihin taas sanatieteen nykyiset muodot pohjautuvat.²

Tästä eteenpäin on taide-sanana merkityssisältö vaihdellut aikojen kuluessa. 1200-luvulla sisältö sai käytännöllisempiä merkityksiä. Klassisen ajan kirjalliset taiteet (historia, runous, komedia ja tragedia) oli liitetty yhteen epämääräiseksi

kirjallisuuden ja filosofian yhdisteeksi. Tanssi oli suljettu kokonaan pois taiteiden piiristä ja sen tilalle otettu geometria, missä näkyi matematiikan merkityksen kasvu keskiajalla.

1600-luvulla taide-sanana kattama alue alkoi supistua. Tiede-käsitteen käyttöönotto sen nykyisessä merkityksessä taiteesta erillisenä henkisen toiminnan osa-alueena johti siihen, että tähtitiedettä ja geometriaa ei enää katsottu samaan kategoriaan kuuluviksi runouden ja musiikin kanssa. 1700-luvulla Romantiikan aikana korostettiin taiteen merkitystä erityisenä kutsumuksena.³

1800-luvun puoliväliin mennessä oli taide käsitteenä saanut suunnilleen nykyisen kaltaisen merkityssisältönsä. Seppo Toiviaisen mukaan taide on sosiaalinen järjestelmä, joka on jatkuvaa pysyvää ja monitahtoista vuorovaikutusta yksilöiden, ryhmien, instituutioiden, organisaatioiden ja kulttuurien välillä.⁴

Taiteen sosiaalisista suhteista yhteiskuntaan on perinteisesti esitetty kaksi toisilleen vastakkaista näkemystä. Marxilaisen ajattelun mukaan taide on lähinnä yhteiskunnan heijastumaa; toisen vastakkaisen ajatussuunnan mukaan taide on vapaa, spontaani ja yksilöllinen inhimillisen toiminnan alue ilman selviä siteitä yhteiskuntaan ja ilman yhteyttä sosiaaliseen todellisuuteen.⁵

Kulttuurisosiologiselta kannalta tarkasteltuna taide ei ole vain esteettinen itseisarvo, ei myöskään pelkkä vapaa-ajanviettomuoto muiden joukossa tai ns. hyvä harrastus. Yksilötasolla omakohtainen taideharrastus ja taidepalvelujen vas-

taanottaminen lisäävät mm. kykyä käyttää symboleja, yhdistellä niitä vapaasti, kehittää itsenäistä käsitystä todellisuudesta, omakohtaista ilmaisukykyä ja luovia ominaisuuksia. Taide tarjoaa elämyksiä, avaa mahdollisuuksia persoonallisuuden kehitykselle, kokemuspiirin laajentamiselle ja syventämiselle. Yhteiskunnassa, jotka muuten näyttävät kehittyvän kohti suurempaa teknistymistä, työnjakoa, standardisoitumista ja epähumanisointumista, taiteella on oma tehtävänsä paitsi todellisuuden heijastajana myös arvojen, asenteiden ja näkemysten uudistajana.⁶ Tallentavan median kehitys, median, joka erosi esittävästä sekä määrällisesti että laadullisesti, oli historiallisesti yhtä käännteentekevä kuin mitä kirjoituksen keksiminen oli ollut seitsemäntuhatta vuotta aikaisemmin.⁷ Valokuva, elokuva ja äänitteet ovat täydelleen mullistaneet koko historiallisen perspektiivimme. James Monaco on jakanut taiteiden alueen kolmeen päälohkoon: - suorittavat taiteet (the performance arts), jotka tapahtuvat reaalielämässä

- esittävät taiteet (the representational arts), joiden pohjana ovat sovitut kielen merkityssisällöt ja koodit (kuvalliset ja kirjalliset); niiden avulla informaatio siirretään kohteesta vastaanottajaan
- tallentavat taiteet (the recording arts), jotka luovat edellistä ryhmää suuremman yhteyden kohteen ja vastaanottajan välille omien koodiensa avulla; nämä koodit ovat luonteeltaan esittävän taiteen koodeja välittömämpiä.⁸

Esittävät taiteet mahdollistivat ilmiöiden "uudelleenluomisen", mutta ne joutuivat turvautumaan kielen monimutkaisiin koodeihin ja sääntöihin. Esittävien taiteiden suorana vastakohtana ovat

tallentavat taiteet tekevät mahdolliseksi välittömän kommunikoinnin itse kohteen ja vastaanottajan välillä. Toki tallentavillakin taiteilla on omat koodinsa ja konventionsa, sillä eihän elokuva tai ääninauha voi yksiselitteisesti olla sama kuin ihmistä ympäröivä reaallinen todellisuus. Tallenne-median kieli on kuitenkin kirjoitukseen tai kuvaan perustuvaa kieltä yksinkertaisempaa ja eräässä mielessä vähemmän virhetulkinnoille altista.

Taide voidaan jäsentää sosiaalisesti laitokseksi, joka muodostuu taiteen tuottajien, välittäjien ja kuluttajien vuorovaikutuksesta. Tällöin voidaan tarkastella insituution rakennetta, toimintaa ja osallistujien käyttäytymistä.⁹ Yhden näkökulman mukaan taide ei ole vain taiteilijoiden ja yleisön välisistä vuorovaikutusta, vaan yhtä useammin riippuvaista erilaisten laitosten toiminnasta.¹⁰

Irmeli Niemen mukaan taide on ja on ollut ihmisen luovaan kykyyn perustuva tapa kuvata yhteiskuntaa ja elämää. Olennaista on tällöin, että sitä voidaan välittää muille ihmisille, että taide kommunikoi, toimii viestinä. Kun taide nähdään yhtenä inhimillisen työn muotona, taiteellisena tuotantona, voidaan sitä tarkastella viitekehyksessä tuotanto/tuottaja - tuote - vaihto/jakelu - kulutus/vastaanotto/vaikutus. Niemen mukaan useimmat taiteen sosiologiaan liittyvät kysymyksenasettelut rakentuvat tälle perusakselille.¹¹

Jos taide nähdään yhteiskunnallisena toimintana, niin sitä koskevat samat lait kuin yleensäkin yhteiskunnallisia prosesseja.

Taidetta tehdään ja vastaanotetaan; se saattaa heijastaa ja elävöittää menneisyyden arvoja ja se saattaa myös olla uuden yhteiskunnassa vielä nupullaan olevan suunnan airut. Niemen mukaan useimmiten taide on kuitenkin dominoivan hengen tukija: taide on osa hegemonian tuotantoa ja samalla sen tulkki.¹²

Toiviainen on taiteen sosiologiaa tarkastellessaan ja-kanut alustavasti taiteen sosiologian tutkimuskohteet kolmeen alueeseen. Ne ovat (1) taideinstituution sisäanalyysi, (2) taiteen suhde muihin sosiaalisiin laitoksiin ja (3) taideinstituution suhde yhteiskunnan kokonaisrakenteeseen. Seuraava malli edustaa sisäanalyysiä:¹³

	RAKENNE	TOIMINTA	KAYTTAYTYMINEN
TUOTANTO	Taiteellisen luomisen sosiaaliset edellytykset; taiteilijain organisaatiot	Taideteos ja sen ominaisuudet	Taiteilijan rooli
VALITYS	Välitysorganisaatiot, niiden tavoitteet ja keinot	Taiteen markkinointi ja välitys	Väittäjät ja heidän toiminnallinen roolinsa
KULUTUS	Yleisöryhmät	Taide-elämys ja sen hankinta	Taideharrastus ja taidemaku

Sovellettaessa tätä mallia esim. elokuvaan voidaan ruutuihin sijoittaa mm. seuraavanlaisia erityisisältöjä.

Tuotanto: elokuva-alan tuotantojärjestelmä, elokuva-alan järjestöt (RAKENNE); ohjelmistot, jotka koostuvat produktioista eli 'ensi-illoista' (TOIMINTA); elokuvatyöntekijöiden roolit sellaisina kuin he itse, heidän ammattiryhmänsä tai koko yh-

teiskunta ne kulloinkin käsittävät (KAYTTAYTYMINEN).

Välitys: elokuva-alan oma markkinointi- ja tiedotusorganisaatio sekä sen ulkopuolella olevat välittäjätahot, kuten lehdistö, kriitikot, elokuvakerhot jne. (RAKENNE); elokuva-alan ja elokuvateatterijärjestelmän antama kuva tuotteistaan/ulko-
puolisten välittäjien antama kuva tuotteista (TOIMINTA);
elokuva-alan välittäjäportaan rooli (KAYTTAYTYMINEN).

Kulutus: esim. ensi-iltayleisö/tavallinen yleisö (RAKENNE);
katsojien konkreettinen elokuvissakäynti (TOIMINTA); elokuva-
harrastuksen tilastollinen jakautuminen (KAYTTAYTYMINEN).

Niemen mukaan näkemykset taideteoksesta merkitysstruktuurien kokonaisuutena ovat avanneet uusia näköaloja taiteen ja yhteiskunnan suhteisiin, sillä omassa kontekstissaan taideteos on verraten itsenäinen, mutta samalla sen on ympäristöönsä erilaisissa vuorovaikutussuhteissa, joista osa on esteettisiä, osa ei-esteettisiä. Näin funktionaalinen, merkitsevä yhteys taideteoksen ja sen vastaanottajan välille syntyy laajalla, sekä mielikuvitukseen että todellisuuteen kytkeytyvällä alueella.¹⁴

2. ELOKUVA JA YHTEISKUNTA

2.1. Elokuvan käsitteestä

Taidehallinnon piirissä on elokuva määritelty suppeasti ja ohuesti:

Elokuvalle tarkoitetaan filmimateriaalille tehtyä kuvasarjaa, joka on tarkoitettu projisoitavaksi liikkuviksi kuviksi.¹

Tämä luonnehdinta on saanut rinnalleen elokuvatarkastuslakiin pohjautuvan laajemman näkökulman, jossa on huomioitu myös uudet audiovisuaaliset välineet kuten kuvakasetit ja kuvalevyt:

Elokuvana pidetään optisen kuvanmuodostuksen avulla tai muulla menetelmällä tehtyä tallennetta, jonka sisältö voidaan teknisin keinoin esittää liikkuvina kuvina.²

Elokuvatutkimuksen piirissä on usein asetettu kysymys: Mitä elokuva on? Sisällöllinen ja esteettinen näkökulma on ollut keskeinen tarkastelukohde elokuvasta puhuttaessa. Andre Bazin puhui elokuvasta idealistisena ilmiönä, jolle on luonteenomaista pyrkimys luoda esteettisten ja joidenkin muiden valintojen kautta illuusio todellisuudesta; Bazinin näkemykset osoittavat, kuinka jokainen elokuvateoria asettaa joko implisiittisesti tai eksplisiittisesti kysymyksen (1) elokuvan perusluonteesta ilmaisuvälineenä tai kielenä, siis yleensä siitä, miten elokuva aikaansaa merkityksiä ja (2) elokuvan sekä todellisuuden suhteista. Tarmo Malmberg on korostanut, että juuri tässä mielessä elokuvateorian historia on luettävissa semioottisesti, jolloin

sen eri vaiheet ovat ikään kuin vain eri vastauksia perustavaan kysymykseen elokuvan ilmaisukielen luonteesta sekä rakenteesta ja elokuvan suhteesta valokuvanomaisena tallenne- ja ilmaisuvälineenä todellisuuteen. Bazinin ja Sergei Eisensteinin lisäksi voidaan tämän elokuvateorian historian tärkeinä 'momentteina' Malmbergia mukailleen mainita Bela Balász, Jean Epstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Rudolf Arnheim, Gilbert Cohen-Séat ja Jean Mitry.³

He kaikki ovat osaltaan yrittäneet selkeyttää elokuvakäsityksen ulottuvuuksia, mutta eivät Gerald Mastin mukaan kuitenkaan ole kyenneet sitä tyydyttävästi selvittämään:

Totta kyllä, he ovat määritelleet tietynlaisen elokuvan; he ovat määritelleet joitain sellaisia kvaliteetteja, jotka ovat ominaisia tuollaiselle elokuvalle; he ovat määritelleet sellaisia luonteenpiirteitä ja keinoja, heidän mielestään ovat kaikkein arvokkaimpia tuollaisessa elokuvissa; mutta he yksinkertaisesti eivät ole määritelleet sitä, mitä elokuva on.⁴

Mast määrittelee elokuvan eli elokuvateoksen seuraavasti:

Elokuvateos on heijastettujen kuvien ja (taltioitujen) äänien integroitua peräkkäisyyttä.⁵

Mastin näkemystä seuraten elokuvateos koostuu luonnollisesti sarjasta filmiruutuja, jotka seuraavat toisiaan 24 ruudun sekuntivauhdilla projektorin lävitse ajettuna. Katsoja on näin tämän tasaisesti eteenpäin jatkuvan liikkeen vanki. (Tämä viittaa erityisesti olosuhteisiin katsottaessa elokuvaa elokuvateatterissa, eikä luonnollisestikaan päde esim. silloin kun filmiä katsotaan kelauspöydässä, videolta jne.).

Tämä ruutujen säännönmukainen peräkkäisyys paralleelisoituu

ajan käsitteen kanssa. Lähin vertauskuva on esim. tiimalasi, jossa hiekka valuu keskeytymättä. Elokuvan ruutujen ja ajan kulumisen peräkkäisyyteen liittyvä parallelismi merkityttää juuri sitä, että elokuva on ajallista taidetta. Elokuvan vetovoima perustuukin siihen filmin ja ajan keskeytymättömään kumulatiiviseen kineettiseen hypnoosiin, josta elokuva viimekädessä koostuu.⁶

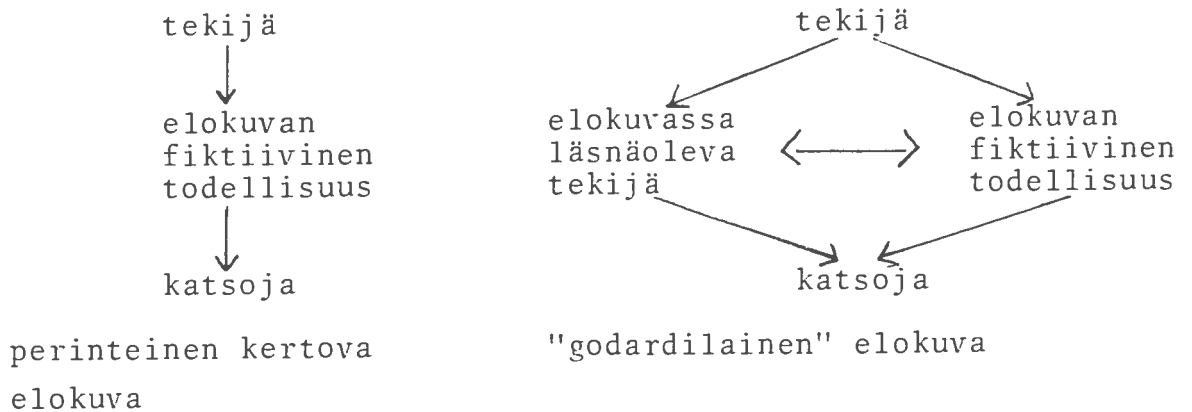
Elokuvan virta jatkuu keskeytymättömänä, peräkkäisenä liikkeenä, mutta tämän eteenpäin suuntautuvan virran sisällä voidaan erottaa kolmenlaista "liikettä", kolmenlaista peräkkäisyyttä: (1) literaalista peräkkäisyyttä, (2) imagistista peräkkäisyyttä, (3) strukturaalista peräkkäisyyttä. Näistä ensinmainittu liittyy ruutujen säännönmukaiseen ja orjalliseen esiintymiseen; toisella tarkoitetaan otosten kuvitteellista peräkkäisyyttä; kolmas näkökulma liittyy elokuvan "tapahtumien" esiintymiseen.⁷

Siegfried Kracauerin luonnehdinnan mukaan elokuvan perusominaisuudet olisivat identtisiä valokuvan vastaavien kanssa. Kracauerin mukaan elokuva on ainutlaatuisesti varustettu taltentamaan ja paljastamaan fysikaalista todellisuutta ja siksi se suuntautuukin sinne päin.⁸

Toisaalta esim. Eisensteinin tai Arnheimin näkemykset poikkesivat tästä. Heille kinematografinen prosessi ei merkinnyt pelkästään olemassaolevan todellisuuden kopiointia - kuten Arnheim on kirjassa "Film as Art" esittänyt - vaan kolmiulotteisen elämän taltioimista kaksiulotteiselle pinnalle, mikä täten muuttaa täysin havaintoamme tuosta todellisuudesta.⁹ Tämä näkökulma ko-

rostuu entisestään linssien ja kamerakulmien tehokkaalla käytöllä. Näiden antirealistien ajatukset yhteytyvät mielenkiintoisella tavalla viimeisten vuosikymmenten aikana ilmenneisiin elokuvallisiin tyyllisuuntiin. Ajatellaan esim. Ranskan "Nouvelle Vaguen" ohjaajia (Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer jne.). He - varsinkin Godard käyttivät elokuvissaan usein outoja, tunkeilevia, keino-tekoisia elokuvallisia trikkejä (pysäytyskuvia, kiihdytettyä ja hidastettua liikettä, shokkileikkauksia); näillä kaikilla mekanismeilla oli luonnollisesti paljon enemmän tekemistä elokuvallisten elementtien hyödyntämisen kuin puhtaan todellisuuden taltioinnin kanssa.

Seuraava kaavio selvittää perinteisen kertovan elokuvan ja "godardilaisen" elokuvan välistä eroa:¹⁰



Perinteiseen kerronnalliseen asuun puetussa elokuvassa tekijä tavallaan kätkeytyy elokuvan luoman fiktiivisen maailman taakse; "godardilaisessa" elokuvassa tekijä tulee osaksi elokuviansa kerronnallista struktuuria - hänen läsnäolonsa näkyy kuvassa. Tämäkin näkökulma osoittaa selvästi sen, kuinka todellisuuden valokuvaaminen saattaa olla joissain elokuvissa hyvin-

kin olennainen piirre elokuvan sisällön kannalta, mutta se ei silti ole sama asia kuin itse elokuvan olemus.

2.2. Elokuvallisista ominaisuuksista materiaalin, prosessin ja muodon tasoilla

Suomen kielessä ei ole juurikaan synonyymejä "elokuva" -sanalle samaan tapaan kuin esim. englannin kielessä ovat termit "movie", "film" ja "cinema", jotka erotetaan toisistaan lähinnä konnotaatiivisten merkitystensä suhteen. Gerald Mastin luonnehdinnan mukaan "movie" on näistä amerikkalaisin, kaikkein suosituin termi, joka juontuu "moving pictures" (liikkuvat kuvat) -käsitteestä, nickelodeonien (1905-10) aikakaudelta. Tätä termiä käytettäessä oletetaan elokuvan olevan hauskan, viihdyttävän, nautittavan, helpon, miellyttävän jne.¹

Termi "film" sisältää jo kultturellisemmän, älyllisemmän ja hienovaraisemman arvoväritteen. Sen kautta mahdollistuvat myös vertailut muihin taiteisiin. "Cinema" on terminä vieläkin hienovaraisempi ja klassisempi. Sillä on yleisempi, monikollinen merkityksensä; se sulkee piiriinsä koko joukon elokuvia.²

Mutta näillä termeillä on myös potentiaalisia merkityksellisiä eroja, jotka käyvät selville tarkasteltaessa sitä spesifiä objektia, mihin alunperin halutaan viitata. Filmi on se materiaali, johon elokuva perustuu. Sen kirjaimellinen synonyymi on "selluloidinauha". Filmi erotellaan joko (1) leveytensä (8 mm:n elokuvasta aina 70 mm:een saakka); (2) pituutensa (metreissä tai keloissa); (3) tallennus- ja värityskäytöksensä (orto-, pankromaattisuus, kaksi- tai kolmeväriprosessit) tai

(4) nopeutensa (hyvin nopea - vähän valoa; hyvin hidas - paljon valoa) suhteen. Elokuvan taltiointimateriaali on identtistä sen projisointimateriaalin kanssa. Sama selluloidi, joka kulkee kameran lävitse, kulkee myös projektorin lävitse. Tässä on ero valokuvauksen materiaalien välillä. Alunperin still-kuva eli valokuva reprodusoitiin samasta materiaalista, mistä se oli tehty. Näin oli erityisesti valokuvauksen alkuaikoina, jolloin originaalina materiaalina oli lasi tai metallilevy. Tällainen reprodusointi on verrannollinen nykypäivän diapositiivien kanssa. Mutta yleensä on tavallista, että valokuva reprodusoidaan jollekin muulle materiaalille kuin originaalille selluloidille, eli useimmiten paperi- tai lehtikuvaksi. Elokuvan käyttämä materiaali on sen sijaan aina ollut identtistä niin luomis-, kuin reproduktioprosesseissa. Näin sekä taltioinnin että esittämisen prosessit ovat pitkälle toistensa peilikuvia.³

Jos oletetaan, että elokuvan muoto on systemaattisista suhteista koostuva kokonaisuus, niin miten voidaan kerronnalliset ja ei-kerronnalliset elementit jakaa osiin? Mistä osista elokuva koostuu?

Jokainen elokuva voidaan luonnollisesti jakaa tiettyihin lohkoihin, mutta ehkä kaikkein yleisin tapa on jakaa se jaksoihin eli sekvensseihin (sequence). Jakso on olennainen osa elokuvaa koostuen vähintään yhdestä otoksesta ja useimmiten monista. Sekvenssi ei ole mielivaltainen osa-alue, vaan pikemminkin sitä määrittävät tietyt elokuvalliset tehokeinot kuten leikkauspisteet, häivytykset, optiset efektit, väri vaihtelut, väristä mustavalkoiseen ja päinvastoin tapahtuvat siirtymät, äänikerronnan vaihtelut jne. Sekvenssiä leimaa käsitteellinen yhtenäisyys

eli koherenssi. Erilaisissa elokuvissa on luonnollisesti erilaisia jaksoja, kategorioita kategorian muotoiselle elokuvalle, argumenttien asteita retoriselle elokuvalle tai materiaalisia kategorioita (esim. tumma/vaalea, liike/hiljaisuus) elokuvalle, jonka muoto on abstrakti. Kerronnallinen elokuva on jaettavissa sekvensseihin riippuen kerronnallisen toiminnan tasoista. Monia kerronnallisen elokuvan jaksoja kutsutaan kohtauksiksi (scenes). Usein elokuvan osien jakoa puolestaan kutsutaan segmentoinniksi.⁴

Siegfried Kracauerin mukaan elokuvan filmilliset ominaisuudet liittyvät tilallisuuteen ja sen kompositionaalisiin arvoihin.⁵ Kracauerille elokuvallisen lähtökohdan voimakkuus on sen asennoitumisessa tilaan. Rudolf Arnheimilla elokuvan ainutlaatuiset ominaisuudet ovat filmillisiä ja sovellettavissa niin valokuvaukseen kuin elokuvaukseenkin. Arnheim käsittelee elokuvan ainutlaatuisia ominaisuuksia, tila- aika -jatkuvuuden poissaoloa, millä hän tarkoittaa sitä miten leikkaus muuntaa tilallista ja ajallista jatkuvuutta. Arnheimille kuva on itsessään täydellinen, ääntä ei tarvita.⁶ Äänielokuvan kehitys on luonnollisesti osoittanut tämän käsityksen hullunkurisyyden.

Lumiére-veljesten kinematografi oli koje, joka kuvasi ja esitti elokuvia, teki lähes kaikkea muuta, mutta ei leikannut. Kun puhutaan elokuvasta "cinema" -käsitteen alla niin puhutaan siitä ainutlaatuisesta tavasta, jolla elokuvallinen prosessi hyödyntää filmimateriaalia. Se lisää ajan sektorin tilan filmilliseen dimensioon; se monimutkaistaa still-kuvan yksinkertaisen tilallisuuden lisäämällä siihen jatkuvuuden elementtejä (liike

ja ääni), peräkkäisyyden elementtejä (ruudut, tapahtumat). Olennainen elokuvallinen operaatio on näin ollen näiden taltallisten kuvien yhteenliittäminen. Elokuvan ja teatterin suhdetta käsitellessään on Susan Sontag huomauttanut, että "elokuvan tunnusmerkillinen yksikkö ei ole itse kuva, vaan kuvien välinen periaatteellinen yhteys, otoksen suhde sitä edeltävään ja sen jälkeen tulevaan otokseen; siksi ei ole olemassa mitään erityistä 'elokuvallista' tapaa vastakohtana teatterin käyttämille metodeille liittää kuvia yhteen".⁷ Näin ymmärtäen mikä tahansa tapa liittää kuvia yhteen ei ole sen elokuvallisempi kuin jokin toinen tapa, sillä kuvien yhteenliittäminen on jo sinänsä "elokuvallista".

Yksi näkökulma elokuvan taidemuodolliseen kompleksisuuteen on siinä, että elokuva on todellakin tilan ja ajan taidemuoto, jossa nämä molemmat elementit ovat samanarvoisessa asemassa. Näyttämötaiteet ovat myöskin tila- ja aikataiteita, mutta kuten Arnheim on osoittanut niin näissä taidemuodoissa ajallinen elementti on selkeästi hallitsevampi. Siksi hänen mielestään äänielokuva on taiteellista barbariaa, koska siinä ei ole tällaista hallitsevaa elementtiä. Mast on kritisoinut tätä Arnheimin näkymystä todeten sen juuri osoittavan elokuvan taiteellisen kompleksisuuden.⁸ Mast näkee useita ristiriitaisuuksia elokuvallisessa lähestymistavassa. Ensinnäkin, onko tila tai aika primääristä elokuvalle? Toiseksi, onko olennainen elokuvallinen operaatio kuvan taltiointi vai elokuvan esittäminen? Eisenstein - Bazin -debatti keskittyy juuri näiden kysymysten ympärille. Pinnalta katsoen Eisenstein väittää, että elokuva kommunikoi, ei suinkaan kuvien taltioinnin vaan niiden vaikutusten - niin emotionaalisten kuin älyllistenkin - yhteenliittymisen kautta. Ba-

zinin mielestä Eisensteinin metodi rikkoo luonnon kokonaisuuden pieniksi palasiksi niin tilallisesti kuin ajallisesti. Bazinin mielestä elokuvaa johdatteleva myytti on ihmisen halu saada luonto hallintaansa luomalla se kokonaan uudestaan, ei rikkomalla sen luonnollista harmoniaa. Eisenstein näkee ajan (peräkkäisyyden) primäärisenä elokuvalle, kun taas Bazinille tilallisuus on dominoivaa.⁹

Toinen teoreettinen näkökulma kohdistuu elokuvan ainutlaatuiseen elokuvalliseen käyttöön. Koska elokuva on peräkkäinen prosessi, on sitä mahdollista vertailla toiseen inhimilliseen prosessiin, joka myöskin palvelee kommunikaation ja taiteen ulottuvuuksia eli kieleen. Samalla lailla kuin verbaaliset (lingvistiset) struktuurit luovat kommunikaatiota puhujan ja kuulijan välille, niin myös taideteokset - romaanit, runot, näytelmät, elokuva jne. - voivat kommunikoida informaation tassolla ja luoda taidetta. Kuuliija (yleisö) voi ymmärtää puhujan, ohjaajan, tuottajan, käsikirjoittajan, kuvaajan lausunnon. Ja myöhemmin tuo merkitys voi siirtyä yleisemmäksi kokemukseksi.

Yleinen olettamus, että elokuvassa on olemassa kielioppi ja retoriikka edellyttää sen, että on olemassa jokin aistimus, jossa visuaalisten kuvien peräkkäisyys on analoginen sanojen peräkkäisyyden kanssa.

Semiologit vastaavat kysymykseen - Mitä on elokuva? - kutsuamalla sitä koodikielellä kirjoitettujen merkkien peräkkäiseksi järjestelmäksi.¹⁰ Merkit voivat olla tilallisia (esim. tietyn objektiivin käytön tai kamerakulman vaikutus tilalliseen hahmotukseen), tai ajallisia (esim. leikkauksen avulla tapahtuvat siirtymät laajemmista kokonaisuuksista yksityiskohtien kuvaa-

miseen); ne voivat olla objekteja (esim. ihmisten kasvot, äänet, liikkeet, tavat) tai päätelmiä lisätystä kerronnallisesta informaatiosta mitä olemme nähneet kuvattujen henkilöiden tekevän aiemmin.

Elokuvan semiotiikan peruspainopisteinä, jotka vastaavat myös niiden ajallista järjestystä, voidaan Malmbergin mukaan pitää toisaalta kielianalogioita ja toisaalta kooditutkimusta. Ensimmäisen vaiheen voidaan näin katsoa yhtyvän Roland Barthesin luomaan näkökulmaan, jossa ei-lingvistisiä merkitysjärjestelmiä on analysoitava tiukan alisteisina verbaalikiielelle. Toinen näkökulma edustaa taasen eriytyneempää vaihetta, jossa elokuvan erityispiirre erilaisten merkitysjärjestelmien kohtaustapaikkana (elokuva ei ole "puhdasta" elokuvaa niin kauan kuin se ottaa todellisuuden kohteekseen) asettuu lähtökohdaksi. Edelleen Malmberg toteaa, että maailman ehkä vaikutusvaltaisimman semioottilisen teoreetikon ranskalaisen Christian Metzin kehitys sisältää nämä molemmat vaiheet, joskaan hän ei Malmbergin mukaan pysty vetämään riittävän pitkälle meneviä johtopäätöksiä.¹¹

Metzin mukaan kieli ja elokuva kohtaavat toisensa elokuvan kerronnassa. Näin elokuvan kerronnallinen rakenne on vastaavasti analoginen kirjallisuuden kerronnallisen rakenteen kanssa.¹²

Tätä elokuvan kielianalogisuuden problemaa tutkiessaan Metz tulee sellaiseen johtopäätökseen, että kuva ei ole elokuvan "sana", ja jos kuvaa täytyy välttämättä verrata kieleen, niin se muistuttaa pikemminkin yhtä useampaa lausetta tai väittämää.¹³

Perustavimmillaan kielianaloginen näkökulma ottaa vakavasti puheen elokuvan kielenomaisuudesta. Mikäli elokuvaa nimitetään kieleksi, on eriteltävä tarkkaan ja järjestelmällisesti sitä,

missä nimenomaisessa mielessä tätä käsitettä tässä yhteydessä käytetään. Vaikka intuitiivinen lähtöoletus olisikin, että "on mahdotonta tutkia elokuvan kieltä sanallisen kielen lähtökohdista käsin ja tarkka periaatteinen samastus olisi sekä järjetöntä että turhaa", niin tämä on jollain tavoin osoitettava analyyttistä tietä.¹⁴ Elokuva on kieli siinä sanan täsmällisessä merkityksessä, että se tutkii ja analysoi todellisuuden merkityksiä, sillä "elokuva ei kykene näyttämään totuutta tai paljastamaan sitä, sillä totuus ei ole esillä todellisessa maailmassa odottamassa valokuvatuksi tulemistaan".¹⁵ Siksi elokuva ei heijasta totuutta, vaan reflektoi, pohtii ja rakentaa sitä.¹⁶ Tämä on tosin mahdollista vain siinä tapauksessa, että se kykenee muodostumaan käsitteellisen ajattelun välineeksi, mikä oli Eisensteinin sekä teoreettisten että käytännön ponnistelujen päämääränä:

"Intellektuaalinen elokuva voi ja sen täytyy ratkaista selllaisten seikkojen tematiikka kuten 'oikeistopoikkeama', 'vasemmistopoikkeama', 'dialektinen metodi', 'bolshevismin taktiikka'. Eikä ainoastaan luonteenomaisissa 'pikku kohtauksissa ja episodeissa' vaan kokonaisten järjestelmien ja ajattelun järjestelmien organisoinnilla.¹⁷

Tämä kielianaloginen tarkastelutapa liittyy myös elokuvahistorian kunnianhimoiseen yritykseen, nimittäin Eisensteinin intellektuaaliseen haaveeseen filmata Marxin Pääoma, hanke, jota valitettavasti ei koskaan toteutettu, vaikka Eisenstein sitä pitkään valmistelikin.

2.3. Elokuvan yhteiskunnallinen saavutettavuus

Elokuvan kehityksen valtalinjat on tavattu palauttaa kahteen perinteeseen, joita symbolisoivat toisaalta Auguste (1862-1954) ja Louis (1864-1948) Lumiéren sekä toisaalta Georges Méliésin (1861-1938) elämäntyöt. Lumiére-veljekset edustivat elokuvan lajeista dokumentaarista eli todellisuushakuista ja Méliés fiktiivistä eli todellisuuspakoista elokuvaa. Toisaalta jokainen elokuva on yksiselitteisesti dokumentti, koska se on tallenne jostakin todella tapahtuneesta (olettaen, ettei trikkituksia ole käytetty).¹ Näin ollen myös kertova, fiktiivinen elokuva on tallenne, sillä jokaisen elokuvan materiaalina ovat todellisuuden tapahtumat tai prosessit. Samalla elokuva on kuitenkin yksiselitteisesti fiktio, sepite, sillä se ei ole puhdasta todellisuutta, vaan pelkistyneemmillään valoa ja ääniä. Tämä elokuvan perusluonteen vastakohtaisuus määrittää sen ominaislaadun todenkaltaisena muttei silti totena.

Georges Sadoul on elokuvan syntyvaiheita koskevassa selvityksessään todennut, kuinka elokuva välittömästi syntymänsä jälkeen muodostui monopolististen pyrkimysten kohteeksi, eikä elokuvasta tullut viihdettä, tiedotusta tai taidetta siitä syystä, että viihteentekijät, tiedottajat tai taiteilijat olisivat ensinnä määränneet sen kohtalosta. Vasta elokuvan löydettyä tiensä markkinoille, vasta sen muodostuttua hyödykkeeksi tai hyödykkeen kaltaiseksi palveluksi (riippuen siitä, painotammeko elokuvan materiaalisuutta tai sen esitysjärjestelmän palvelumuotoisuutta) alkoi sen historia.²

Tutkimusten mukaan elokuvapalveluja käyttävät eniten nuoret 16-24 -vuotiaat naimattomat henkilöt. Yleensä tällainen keski-vertokatsoja asuu taajamassa ja hänellä on noin kahden kilometrin matka lähimpään elokuvateatteriin.³

Tämä on nykyhetken todellisuutta, jonka taustaksi voidaan ottaa Paul Valeryn 1930-luvulla esittämä näkökulma:

"Se, että elokuva on monistettua taidetta, on luonnollisesti vaikuttanut sen yhteiskunnalliseen saavutettavuuteen. Yksittäinen taideteos voidaan näin siirtää joukkojen tasolle, ja esitys voidaan toistaa lukemattomia kertoja periaatteessa samanlaisena missä päin maailmaa tahansa. Samalla tavoin kuin vesi, kaasu ja sähkövirta johdetaan koteihimme äärettömän vaivattomasti pitkänkin välimatkan takaa meitä palvelemaan, samalla tavalla meille tullaan tarjoamaan näkö- ja kuulokuvia, jotka pienen kädenliikkeen, lähes eleen kautta tulevat luoksemme ja taas katoavat samalla tavalla."⁴

Valeryn näkökulmat viittaavat audiovisuaalisen kulttuurin alati kasvavaan osuuteen ihmisten vapaa-ajassa ja työssä. Kehityksen myötä elokuva ja elokuvissakäynti näyttää eriytyvän yhä enemmän omaksi saarekkeekseen, ja elokuva muissa muodoissaan, lähinnä television ja videon välityksellä, saa yhä enemmän jalansijaa. Elokuvissa käyntiä rajoittavia seikkoja selittävät tutkimusten mukaan yleiset kulttuuriesteet, jotka muodostuvat monimutkaisista taloudellis-yhteiskunnallisista ja sosiaalipsykologisista tekijöistä. Näistä taloudelliset kulttuuriesteet ovat luonteeltaan käytäntöön liittyviä. Niihin vaikuttavat työaika, vapaa-aika, kulttuuripalvelusten alueellinen keskittäminen ja kulttuuritilojen sijoittaminen. Yksilöidymmin esteitä aiheuttavat pääsymaksut ja muut kustannukset, vuorotyö ja työ maataloudessa,

kehitysalueiden ja maaseudun eriarvoisuus verrattuna teolliseen Suomeen ja kaupunkeihin sekä kulttuuritilojen rakenteelliset ja arkkitehtoniset puitteet.⁵

Sosiaalipsykologiset kulttuuriesteet liittyvät ammattiin, koulutustasoon ja kasvatukseen: lisäksi on huomattu, että perustava asennoituminen kulttuurikäyttämiseen omaksutaan jo varhaislapsuudessa ja kouluajana.⁶

Toisaalta voisi ajatella, että nykyihmiselle nimenomaan elokuva olisi se kaikkein tärkein taidemuoto, koska elokuva ja sen kehittyminen liittyy ratkaisevasti juuri tälle teknologisen murroksen aikakaudelle, joka on mitä syvällisimmin tavoin muuttanut ihmistä ja hänen elontapojaan. Päinvastoin kuin monet muut taidemuodot kuten musiikki, arkkitehtuuri tai kirjallisuus, jotka ovat syntyneet ihmisen työprosessin, käytännön vaatimusten ja työnjaon kehittymisen myötä ja joiden alkuhistoria hämärtyy jonnekin jäljittämättömän kauaksi, elokuva on muotoutunut ratkaisevasti täsmällisemmin määriteltävissä olosuhteissa. Elokuvan on mahdollistanut tietty teknologian kehitys, joka on edellyttänyt tiettyjä yhteiskunnallisia kehitysmuotoja.

Toisaalta tähän elokuvan teknologiseen saavutettavuuteen on liitetty myös pessimistisimpiä huomautuksia: taideteoksen mekaanista jäljentämistä tutkinut Walter Benjamin on vetänyt mielenkiintoisia johtopäätöksiä tästä prosessista. Benjaminin mukaan esineen aitous käsittää kaiken sen, joka on välitettävissä syntymästä lähtien; sen materiaalisesta olemassaolosta sen historialliseen todistusarvoon saakka. Se, mitä mekaanisessa jäljentämisprosessissa katoaa voidaan tiivistää käsitteeseen "aura" ja todeta: taideteoksen "aura" kärsii mekaanisen jäljentämisen

aikakaudella - jäljennöstekniikka irrottaa jäljennöksen perinneyhteydestään. Täten koko prosessi johtaa perinteen valtavaan mullistumiseen, perinteen järkkymiseen, joka on ihmiskunnan nykyisen kriisin ja uudistumisprosessin yksi puoli, ja läheisessä yhteydessä meidän päiviemme joukkoliikkeisiin, joiden voimakas työkalu elokuva on. Sen sosiaalista merkitystä erityisesti sen myönteisimmissä ilmenemismuodoissa ei voida arvioida, ellei samalla huomioida sen destruktiivista ja katharsiselämykseen johtavaa puolta: kulttuuriperinnön perinnearvon mitätöimistä.⁷ Juuri historialliset elokuvat näyttävät tämän ilmiön kaikkein kouriintuntuvimmin:

"Shakespeare, Rembrandt, Beethoven tulevat filmatuiksi - kaikki legendat, kaikki mytologiat ja myytit, kaikki uskontojen perustajat ja jopa kaikki uskonnot odottavat uudelleen syntymistään filmattuina, sankarien tungeksies-sa jo portilla."⁸

Samanlaisia visioita maalaili aikoinaan Aldous Huxley, elokuvan teknisen kehityksen mukanaan tuomiksi:

"Tekniset edistysaskeleet ovat johtaneet vulgarismiin, tekninen jäljennettävyys ja rotaatiopaino ovat mahdollistaneet kirjoituksen ja kuvien rajattoman monistuksen. Yleinen koulutus ja suhteellisen korkeat palkat ovat luoneet erittäin suuren yleisön, joka osaa lukea ja pystyy hankkimaan itselleen kirjallisuutta ja kuva-aineistoa. Näitä tarpeita tyydyttämään on noussut kokonainen teollisuudenhaara."⁹

Voidaan ajatella, että jokainen kehittynyt taidelaji on kolmen kehityslinjan leikkauspisteessä: teknologia nimittäin kulkee kohti tiettyä taidemuotoa. Ennen elokuvan tuloa katseltiin nyrkkeily- ja tennisotteluja pienistä valokuvakirjoista, joiden kuvat kuljivat peukalon painalluksella katsojan silmien ohi. Toiseksi: perinteiset taidemuodot pyrkivät kehityksensä tie-

tyssä vaiheessa aikaansaamaan vaivalloisesti tehokeinoja, jotka uusi taidemuoto myöhemmin esittää vaivatta. Ennen elokuvan nousua pyrkivät dadaistit vaikuttamaan yleisöön tavalla, josta Chaplin selvisi myöhemmin paljon luonnollisemmin. Kolmanneksi: pienet yhteiskunnalliset muutokset vaikuttavat ihmisten vastaanottokykyyn tavalla, joka hyödyttää uutta taidemuotoa. Elokuva muutti näin kuvien katselun kollektiiviseksi.¹⁰

Huolimatta elokuvan saavutettavuuteen liittyvistä yhteiskunnallistaloudellista ja sosiaalipsykologista esteistä on yksilön kohdalla toteutuva elokuvaharrastus parhaimmillaan monille tapa kokea elämyksiä ja oppia niiden kautta enemmän ympäristöstä, todellisuudesta, aatteista, ihmisyydestä ja yleensä elämästä. Syvimmillään yksilön elokuvaharrastus, niinkuin jokin muukin taideharrastus, kehittää yksilön kykyä käyttää ja yhdistellä erilaisia sumboleja: täten harrastus lisää yksilön ilmaisukykyä ja luovuutta sekä antaa valmiuksia muodostaa itsenäinen käsitys todellisuudesta.¹¹

Tämä idealistinen näkökulma liittyy ennenkaikkea yksilön henkilökohtaisen valinnan ulottuvuuksiin. Tätä henkilökohtaista valintaa edeltää kuitenkin yhteiskunnallisen päällysrakenteen, elokuvateollisuuden ja sitä ympäröivän liiketoiminnan suorittamat valinnat. Thomas Guback on todennut, että kun otetaan huomioon elokuvan mahti viestintävälineenä, on nykyisin aivan selvää - kuten olisi pitänyt olla jo tuolloin - ettei elokuva ole yksinomaan liiketoimintaa, vaan sellaista liiketoimintaa, jolla on merkittävää yhteiskunnallista vaikutusta.¹² Elokuvahistoria on täynnä esimerkkejä tapauksista, joissa elokuvaan liit-

tyvät kaupalliset arvot ja odotukset ovat pitkälle sanelleet myös itse elokuvan sisällön:

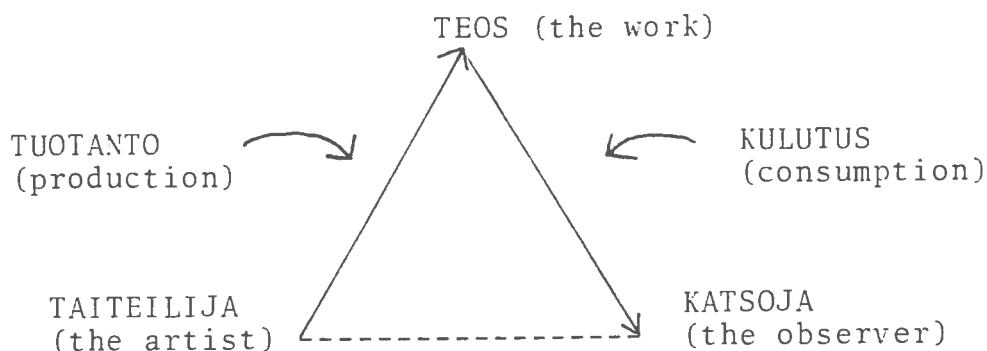
"Amerikkalaiset elokuvayhtiöt ovat muokanneet uuden imperiumin. Se kilpailee mahdista niiden aikaisempien imperiumien kanssa, jotka perustuivat mausteiden tai raaka-aineiden hallintaan. Tämä imperiumi on jatkuvan kehityksen alainen laajetessaan koko maailman kattavaksi ja sen arvo on useita miljardeja dollareita. Sen vaikutusta ihmismieliin voidaan tuskin mitata. Meidän ei kuitenkaan pidä kiinnittää huomiota vain elokuvan laadullisiin ominaisuuksiin, vaikka se olisi kuinka kiehtovaa. Elokuvateollisuuden nykyinen ja tuleva tila samoin kuin sen tuottamat varjokuvat ovat taloudellisten, poliittisten ja historiallisten voimien tulosta, voimien, jotka kehittyessään kumoavat toisensa omien ristiriitojensa kautta."¹³

James Monaco päätyy elokuvamedian kehitystä tutkivassa esityksessään kuitenkin melko positiivisiin ja tulevaisuuteen nojaaviin näkökulmiin. Hänen mielestään uusi aikakausi on tässä mielessä koittava. Televisio, radio, äänilevyt ja elokuva - kaikki tuotteita, joilla pyritään taloudellisen voiton hankkimiseen - ovat pystyttäneet rinnalleen myös taiteellisen aktiviteetin, jonka päämääränä voisi olla analyysi, viihtyvyys ja kommunikaatio. 16 mm:n ja 8 mm:n laitteet, ääni- ja videonauhat ovat demokratisoineet tuotannonvälineitä sähköisen viestinnän alueella viimeisten viidentoista vuoden aikana suurestikin, vaikka näiden medioiden levitystoiminta on edelleenkin taloudellisten edunvalvojien käsissä. Teknologisesti tarkastellen kehitys on vienyt kohti jatkuvaa yksinkertaistumista, mutta samalla kun nämä mediat kehittyvät aina siihen pisteeseen, jolloin ne ovat keskeisiä merkityksiltään ihmisten välisessä kommunikaatiossa, niin niihin liittyvä taloudelliset ja poliittiset kytkennät sotivat tuota demokraattista käyttöä vastaan.¹⁴

3. ELOKUVA JA ANALYYSI

3.1. Elokvateoksen rakenteesta

James Monaco on kuvannut elokvateoksen rakennetta seuraavan kaavion mukaisesti:



Taiteilijan ja teoksen välisten suhteiden tutkiminen viittaa näin ollen taiteen tuottamisen teorioihin, kun taas teoksen ja katsojan välisten suhteiden analysointi lähestyy taiteen kuluttamisen teorioita. Näitä kumpaakin rajaa joukko "determinantteja", jotka lopulta määräytyvät osaltaan esim. kulloisestakin yhteiskunnallisesta tilanteesta.

Kuviota on kritisoitu siitä, että se näkee elokuvan "suljettuna systeeminä" ja redusoi sekä lähettäjän että vastaanottajan paikkaan korostamatta ilmiön prosessiluonnetta. Elokuva on nähty erityiseksi viestintämuodokseen lähinnä siksi, että kuvaamalla todellisuuden kohteita, se samalla "sanoo" jotakin sekä kohteiden että itse kuvaamisen luonteesta tai vielä täsmällisemmin määriteltynä: tällainen "sanominen" on siitä analysoitavissa. Elokuva on juuri "prosessiivisessa sanomisessaan" erityinen taidemuoto eikä sitä pitäisi ymmärtää produktina tai viestinä pelkästään.¹²

3.2. Elokuvalliset koodit

3.2.1. Koodien olemus

Elokuvan rakennetta määräävät koodit, joiden sisällä itse elokuva toimii, ja koodit, jotka toimivat elokuvan sisällä. Koodit ovat kriittisiä konstruktioita - loogisen suhteen järjestelmiä - jotka juontuvat elokuvan tarkoituksesta. On olemassa kulttuurista peräisin olevia koodeja - sellaisia, jotka ovat elokuvan ulkopuolella ja joita elokuvantekijät yksinkertaisesti reprodusoivat (esim. ihmisten tapa syödä on tällainen koodi). On myös olemassa joukko koodeja, jotka ovat yhteisiä muillekin taidemuodoille (esim. liikkeet ja eleet ovat koodeja niin teatterissa kuin elokuvassakin). Ja sitten on koodeja, jotka ovat erityisesti elokuvalle ominaisia (montaasi on tästä paras esimerkki).

Kultturelliset ja muiden taidemuotojen kanssa yhteiset koodit ovat olennaisen tärkeitä elokuvalle, mutta kuitenkin juuri elokuvalliset koodit ovat ne, jotka muodostavat elokuvallisen syntaksin, elokuvallisen lauseopin. Toisaalta elokuvallisesta ainutlaatuisuudesta näiden koodien suhteen ei sittenkään ehkä ole täysin kysymys, sillä eivät kaikkein spesifimmitkään elokuvalliset koodit - esim. juuri montaasiin liittyvät - ole täysin elokuvan omaisuutta. Tottakai elokuva käyttää niitä enemmän hyväkseen kuin monet muut taiteet, mutta silti esim. montaasiin liittyviä näkökulmia esiintyy myös kirjallisuudessa.¹

3.2.2. Esimerkki koodien yhtenevyydestä

Alfred Hitchcockin elokuva *Psyko* (Psycho, 1960) käynee

esimerkistä elokuvaa määräävien ja sen sisällä toimivien koodien suhteen. Otamme tarkastelukohteeksi tunnetun suihkumurhakohtauksen, jossa on vain kaksi henkilöä, uhri ja murhaaja, jota tuskin näkyy. Lisäksi kohtaukseen liittyy kaksi toimintaa - suihkun ottaminen ja itse murha. Vaikka kohtaaminen on lyhyt, niin kaikki kolme koodia ovat sinänsä esillä. Kulttuurista peräisin olevat koodit voidaan johtaa suihkuun menemiseen. Se on länsimaisessa kulttuurissa aktiviteetti, johon liittyy yksityisyyden, puhdistautumisen, seksuaalisuuden, rentoutumisen, avoimuuden ja uudestisyntymisen elementtejä. Toisin sanoen Hitchcock olisi tuskin voinut valita ironisempaa ympäristöä korostaakseen väkivallan ja seksuaalisuuden piirteitä tässä päällekkäisyys; murha kiinnostaa katsojaa motivaation kannalta, vaikkei *Psykon* murhassa selviä motiiveja olekaan. Koko toiminta vaikuttaa absurdilta, mikä entisestään lisää kohtauksen tehoa.

Koska tämä kohtaaminen on voimallisesti juuri elokuvallinen ja lyhyt, ei ns. jaetuilla koodeilla eli niillä, jotka ovat ominaisia muillekin taidemuodoille, ole kovin suurta merkitystä tässä yhteydessä. Näyttelemisen koodit ovat melko vähäisiä, sillä otokset ovat niin lyhyitä ja nopeita, ettei niiden sisällä ole juuri aikaa näyttelemiseen. Enemminkin voidaan puhua yksinkertaisesta miimisestä ilmaisusta. Voimakkaat kontrastit ja takavalon käyttö - nimenomaan murhaajan esiintymisessä - viittaavat valokuvauksellisiin keinoihin. Bernard Herrmannin luomat musiikilliset koodit ovat tietenkin elokuvan ulkopuolista materiaalia, vaikka tiivistyvätkin olennaiseksi osaksi koko kohtauksen vaikuttavuutta arvioitaessa.

Erityisesti elokuvalliset koodit ovat tässä jaksossa merkittävät - tavattoman nopea leikkaus osoittaa jälleen ainutlaatuisuutensa. Lopuksi voitaneen todeta, että Hitchcock käytti näitä kaikkia koodeja päästäkseen haluttuun efektiin ja kohtauksen elokuvallinen kielioppi syntyikin juuri elokuvallisten ja muiden koodien välisenä yhteytymänä.¹

3.5. Elokuvan rakenteellisen tyylin analysointi

3.5.1. Kuva-analyysin lähtökohtia

Jurij Lotman on korostanut, että kuvan tärkein funktio elokuvassa on "kantaa merkitystä".¹ Kuva-analyysin tarkoituksena on eritellä kuvasta sen alisteisten järjestelmien - kuten näyttämöllepanon, kuvauksen, leikkauksen jne. - rakenteita ja sitä kautta pohtia näiden rakenteiden tuottamien elokuvallisten merkitysten ulottuvuuksia. Varsin tyypillinen tapa lähestyä tätä teemaa on poimia elokuvateoksesta yksittäisiä kohtauksia tai yksittäisiä "avainkuvia", jotka nähdään ikäänkuin esimerkkeinä koko elokuvaan liittyvästä keskeisestä tematiikasta. Näin elokuvaan liittyvien temaattisten motiivien joukko pyritään paljastamaan tarkastelemalla sekä kertovaa että visuaalista rakennetta ja suhteuttamalla näiden rakenteiden tuottamat merkitykset elokuvantekijän korostamiin näkökulmiin.²

Perinteisesti kuva-analyttinen ajattelu on liittynyt enemmälti maalaustaiteen tulkintaan, ja taidehistoriallisista tulkintameteodeista lähtien on kehitelty erilaisia lähestymistapoja yksittäisen kuvan tulkintaan. Tässä on eräs malli, jossa yhdistyy Erwin Panofskyn ikonograafinen tarkastelutapa yhteis-

kunnallisesti funktioituun näkökulmaan:

1. Kuvan sisällönmukainen kuvaus:

- perustuu puhtaisiin olettamuksiin, jotka eivät vaadi ennakkotietoja

Mitä kuvassa näkyy?

- a) huone (fyysinen huone)
- b) tavaroita
- c) toimintoja (suhteita, liikkeitä jne.)
- d) tarkkailijan asema

2. Kuvan muodollinen kuvaus:

- pohjautuu puhtaasti olettamuksiin

Kuinka kuvantekijä on käyttänyt muotoja, valoa ja väreitä rakentaakseen kuvansa?

3. Tilanteen identifiointi

- pohjautuu tietyn tason tietoisuuteen (tietoon) kuvan esittämän ajan yhteiskunnallisista olosuhteista ja tietoon motiiveista ja niiden historiasta

Kuinka kuvat, symbolit tai tekstit, jotka kuvassa näkyvät, voivat auttaa meitä identifioimaan tilannetta? Tilanteen identifioinnin avulla pystytään erottamaan erilaisia historiallisia kerrostumia kuvassa (esim. näemme naisen ja lapsen. Ensiksi käsitämme, että kysymys on naisesta ja lapsesta, sitten mahdollisesti madonnasta lapsen kanssa ja lopuksi tietystä madonnasta lapsen kanssa - tämä vaatii jo teologista tulkintaa). Yhtäläisten motiivien tutkiminen antaa käsityksen motiivin yleisyydestä, levinneisyydestä ja siitä kuinka tuon kuvan esittämän ajan yhteiskunta ja kuinka kuvantekijä näkevät samankaltaiset tilanteet?

4. Kuvan sosiaalisen funktion selitys

- pohjautuu laajemmille tiedoille yhteiskunnan sosiaalisesta ja taloudellisesta rakenteesta sekä historiasta. Myös tiedot muista yhteiskuntatyypeistä ja niiden historiasta ovat tärkeitä

a) Tekniikka (öljymaalauus, valokuva, piirustus, grafiikka, kollaasi jne.)

Massaproduktiotekniikka (offset, kirjapaino, silkkipaino jne.)

Kuinka kuvaa levitetään?

Kuka on lähettäjä?

Silloin - nyt?

Kuka on vastaanottaja?

Tilaajan ja toimittajan välinen suhde?

b) Mikä on lähettäjän tarkoitus?

Mikä on tämän tarkoituksen funktio yhteiskunnassa?

c) Kuvan arvopremissit

Mitä perusarvoja kuva heijastaa?

Mikä on näiden arvojen yhteiskunnallinen funktio?

Historiallisten ja yleensä tuon ajan kuvien tutkiminen kontrastina lähetettyyn kuvaan, silloin kun se koskee tarkoitusta, sisältöä ja yhteiskunnallista funktiota.

Polarisaatio.³

Tämä malli osoittautuu kuitenkin liian tekniseksi kuvan eri ulottuvuuksia tarkasteltaessa. Mallin pohjalta ei liene mahdollista syventyä itse luomiseen liittyviin prosesseihin ja niiden heijastuksiin. Se, että malli on rakennettu liikkumattoman still-kuvan tarkasteluun, heikentää sen soveltuvuutta elokuvan suhteen. Elokuvasa muoto synnyttää olennaisesti uutta, kuvien yhdistelemistekniikka eli montaasi tuottaa tulokseksi uusia ideoita, uusia muodollisia näkökulmia. Siksi elokuvaan soveltuva analyysimalli onkin huomattavasti vaikeammin rakennettävissä.

3.3.2. Näkökulma klassisen kerronnan rakenteeseen

Peter Wollenin mielestä elokuva tuottaa merkityksiä, jotka suhteutuvat toistensa merkityksiin.¹

Wollen on luonnehtinut klassisen elokuvakerronnan (Hollywood-Mosfilm) rakennetta seuraavien elementtien mukaisesti:

- 1) Kerronnallinen transitiivisuus
 - tällä tarkoitetaan sitä elokuvakerrontaan liittyvien tapahtumien ketjua, jossa jokainen yksikkö seuraa sitä edeltävää yksikköä syysuhteen edellyttämällä tavalla. Hollywood-elokuvassa tällainen ketju on yleensä psykologinen ja koostuu sarjasta yhtenäisiä motivaatioita. Kerronta alkaa vakiintuneen tilanteen kuvaamisella - tähän pohjautuu koko rakenteen perimmäinen dramatiikka, jonka tasapaino aluksi tuhoetaan. Sitten seuraa ketjureaktio, jonka tuloksena tasapaino jälleen palautuu.
- 2) Identifikaatio
 - identifikaatiolla ymmärretään elokuvan henkilöä kohtaan tunnettua empaattista tai emotionaalista samaistumista vastapainona hajoitetuille ja kommentoiduille luonnehahmoille. Identifikaatioprosessi voi olla kaksinkertainen, jolloin se suuntautuu joko näyttelijään tai luonnehahmoon tai molempiin.
- 3) Läpinäkyvyys
 - läpinäkyvyydellä tarkoitetaan tässä yhteydessä todellisuusilluusion tähtäävää elokuvamuotoa, jolloin tekijä pyrkii olemaan huomaamaton; hän ei tuo itseään esiin teoksessaan.
- 4) Yksinkertainen diegesis
 - yksinkertaisella diegesiksellä tarkoitetaan sitä, että elokuvan välittämä fiktiivinen todellisuus on

eheä vastakohtana monikerroksisuudelle. Elokuvasa on keskeisesti yksi tarina, ei monia tasoja päällekkäin. Näin esim. perinteisessä Hollywood-elokuvasa kaikki se mitä näytetään kuuluu samaan "maailmaan" ja kompleksiset artikulatiot tämän maailman sisällä - kuten takautumat - ovat tarkkaan merkittyjä ja sijoitettuja. Tätä hallitsevaa estetiikan muotoa kutsuu Wollen Hollywood-elokuvan liberalisoiduksi klassismiksi.

5) Suljettu

- Hollywood-elokuvalle oli tyypillistä suljettu rakenne, jonka mukaan edettäessä elokuva pyrkii pitkälle täyttämään katsonnalliset odotukset; siinä on alku, keskikohta ja loppu ja elokuvassa mahdollisesti ilmenevät arvoitukset ratkaistaan, vältetään avoimia kohtia.

6) Mielihyvä

- elokuvan fiktiivisen rakenteen on perinteisessä mielessä tarkasteltuna tarkoitus tuottaa katsonnallista mielihyvää. Tämä mielihyvään pyrkiminen on godardilaisittain arvioituna vain esimerkki "viihde-elokuvan" kulutusyhteiskuntaa heijastavasta luonteesta, jonka mukaisesti elokuva koetaan eräänlaisena huumeena; se tarjoaa katsojalleen miellyttäviä päiväunia.

7) Fiktio

- perinteinen elokuvallinen fiktiivisyys, kuvittelisuus merkitsi todellisuuden mystifikaatiota ja tätä kautta tapahtuvan porvarillisen ideologian esittämistä, ja Wollenin mielestä esim. Godardilla suhtautuminen fiktiiviseen kerrontaan liittyi hänen suhtautumiseensa näyttelijätyöhön, joka edustaa juuri tälläistä valheellista tapaa lähestyä elämää ja todellisuutta: Godardin mukaan näyttelijöiden pitäisi puhua omalla kielellään, omilla sanoillaan. Siksi esim. haastattelujen käyttö on oleellista Godardille; haastattelut edustavat kielten puhtainta muotoa.²

Peter Wollenin esittämät näkökulmat ovat hyödyllisiä sovellettaessa niitä esim. yksittäisen elokuvateoksen tarkasteluun.

3.3.3. Tekstin purkaminen

Elokuvan rakenteellinen analyysi mahdollistuu juuri sitä kautta, että elokuva on mahdollista eritellä osiin, koska se on alunperin tehty kokoamalla osat kokonaisuudeksi.¹

Elokuvan rakenteellisen analyysin tehtävänä on näin ollen "paljastaa" elokuvaan liittyvien temaattisten motiivien joukko näyttämöllepanoa ja kuvan muotoa tutkimalla. Tällöin eritellään sekä kertovat (primaarisesti verbaaliset) että formaaliset (primaarisesti visuaaliset) rakenteet ja niiden keskinäissuhteet. Nämä rakenteet voidaan edelleen suhteuttaa elokuvantekijän näkemykseen ja maailmankuvaan.²

Rakenne antaa elokuvalle merkityksen ja tyyli rakenteen. Elokuvan rakenteellista tyyliä voidaan tarkastella tarinan (story) ja diskurssin (discourse) suhteen kautta.³ Tarina tarkoittaa teoksen sisältöainesta, tapahtumia, sitä mistä elokuva kertoo. Diskurssi vastaa kysymykseen, miten tapahtumat on organisoitu teoksessa; se on sisältöaines ja muoto.⁴

Yleinen lähtökohta teoksen temaattiselle tarkastelulle on yksinkertainen: miten hyvin teos on pystynyt käsittelemään elämän kannalta keskeisiä kysymyksiä. Tällöin on taustalla kaksi näkökulmaa: (1) elokuva antaa meille tietyssä mielessä näennäisesti valmiin kuvan todellisuudesta, jota ei pitäisi arvioida pelkäämään sellaisena kuin sen näemme ja koemme, vaan ottaen huomioon myös sen piilevät, näkymättömissä olevat merkityskerrostumat, ja

(2) samalla elokuva "katsotuttaa" meillä maailmaa (ja myös itseämme osana siitä) oman itsemme ulkopuolelta ikään kuin "toisen" silmin. Konkreettisesti tämä merkitsee sitä, että elokuva voi antaa tietyn "sisäänrakennetun lukutavan" ja että analyysin tehtävänä on lukea kriittisesti - ei yksin elokuvaa, myös tuota annettua lukutapaa.⁵

Elokuvallinen teksti on parhaimillaan tavattoman monikerroksinen ja jollain tapaa tyhjentyvätön merkityksiltään. Tämä on ilmiö, johon ns. klassikkoelokuvien viehätys pitkälti perustuu; tällaisen elokuvan osalta mikään tulkinta ei ole sinänsä riittävä, vaan usein keskenään ristiriitaisetkin näkemykset täydentävät sitä monikerroksellista merkitystä, mikä tällaiseen elokuvaan sisältyy.

Seuraavassa esitän hahmottelemani kaavion yksittäisen elokuvan analysoimiseksi. Kyseessä on hahmotelma elokuvan rakenteellisen tyylin analysoimiseksi, ottaen huomioon edelläesittämiäni näkökulmia.

ELOKUVAN RAKENTEELLISEN TYYLIN ANALYSOINTI

ELOKUVATEKSTI

TARINA

Mistä elokuva kertoo?

- elokuvan sisältöaines
- elokuvan tapahtumat

DISKURSSI

Miten tapahtumat on
organisoitu teoksessa?
- sisältöaines ja muoto

elokuvan rakenne
ajallinen ja
tilallinen hah-
motus

Mitä teemoja ja miten (hyvin)
elokuva käsittelee?

Mikä on elokuvan sanoma 1.
viesti

- elokuvan välittämä maail-
mankuva
- elokuvan suhde todellisuus-
teen
- onko elokuvalla jokin mo-
raallinen tai muu mahdolli-
nen opetus?
- mitkä ovat elokuvan johto-
motiivit?

elokuvan ihmis-
luonteet
henkilöiden luon-
teenpiirteet

Symboliikka (eleet ja muut
sanattomat viestit)

tyttelijätyö

Miten elokuvan sanomallinen
hahmotus on organisoitu visu-
aalisen muodon tasolla?

- aiheenvalinnan merkitys
- käsikirjoituksen rakenne
- kuvakerronnan ulottuvuudet
(sommittelu, rajaaminen, kuva-
kulmat, kameranliikkeet jne.)
- äänikerronnan ulottuvuudet
(dialogi, tehosteet, musiikki)
- lavastuksen, valaistuksen, pu-
vustuksen ja leikkauksen
(tempo, poljento, rytmi)
ulottuvuudet

Suhde klassiseen kerrontaan

- 1) transitiivisuus
- 2) identifikaatio
- 3) läpinäkyvyys
- 4) diegesis yksinkertainen
- 5) suljettu rakenne
- 6) mielihyvä
- 7) fiktio

Näin tarkastelun lähtökohdaksi muotoutuu elokuvan diskurssi eli se, miten elokuva puhuttelee katsojaansa. Tällöin elokuvan toteutuminen diskurssina liittyy elokuvan välittämään subjektille (katsojalle) osoitettuun merkkien ja informaation kenttään. Elokuva koostuu erilaisista ilmaisun tasoista, erilaisista koodeista, niin elokuvallisista kuin ei-elokuvallisista; elokuvallinen merkityksellisyys ei ole ainoastaan elokuvan "sisään" rakennettua, vaan merkitykset risteilevät sosiaalisen informaation, katsojan ja yksityisen elokuvateoksen välillä; elokuva on merkityksiä välittävien toimintojen sarja, johon suhtautuu katsojan ajallinen monikerroksellisuus. Katsojan osuus subjektina suhteessa elokuvaan on muuttuva: alkuvaiheessa se pitää sisällään sellaisia merkityksiä, joita elokuva ehkä soveltaa, kuten teemallisia rajoja, poliittisia argumentteja, kielen itsensä merkityksiä ja järjestyksiä, olemassaolevia yhteiskunnallisia konventioita esim. värien käytön suhteen, olemassaolevia elokuvan ideoita jne. (genre-ajattelu voidaan nähdä esimerkkinä tällaisesta elokuvan alkuvaihetta luokittelevasta näkökulmasta.) Myöhemmin subjektipositio muuttuu enemmän tai vähemmän koherentiksi totaalisatioksi suhteessa elokuvan yleiseen fiktiomaailmaan, sen ohjaukseen jne. Lopulta katsoja ikäänkuin siirtyy "tekemään" elokuvaa omana subjektinaan. Tällöin elokuvan ja katsojan suhteessa tapahtuu jatkuvaa muuntumista; katsojan ja kuvan (kerronnallisuuden) suhde on jatkuvaa vuoropuhelua näiden moninaisten elementtien välillä; katsoja ikäänkuin "ompelee" itsensä sisään kuvaan (kerrontaan).⁶

4. HOLLYWOOD-ELOKUVAN RAKENTEESTA

4.1. Taustaa

Mahdollisten kerrontatapojen määrä on elokuvassa rajaton. Historiallisesti elokuvaa on kuitenkin hallinnut yhdenlainen kerrontamuoto - klassinen Hollywood-elokuva -klassinen siksi, että se on muotona niin levinnyt ja sillä on melko pitkä historia, Hollywood siksi, että sen muoto luotiin Hollywoodin studioissa. Mitkä ovat tämän kerronnallisen muotin tyypilliset piirteet?

"Hollywood-elokuva" on jotain olennaisesti muuta kuin pelkästään Etelä-Kalifornian studioissa tehty filmi. Enemmänkin se on kokonainen elokuvan tyyli, tietty näkökulma ja lähestymistapa elokuvakerrontaan, tietty kasautuma kulttuurillisia ja sosiaalisia arvoja. "Hollywood-elokuvan" luonne suhteutuu esim. "ongelmaelokuvan" ehtoihin, sillä "ongelmaelokuvan" lajityyppi pitää sisällään "Hollywood-elokuvan" olennaisen ytimen ja merkityksen Yhdysvaltain kulttuurillisessa rakenteessa.¹ Siksi on tärkeää kuvailla "Hollywood-elokuvan" olennaisia piirteitä. Ensinnäkin täytyy ymmärtää Hollywoodin elokuvatuotannon keskeinen perusta: miten elokuvaa tehdään ja miten sitä kulutetaan - mm. nämä seikat määräävät lopullisen tuotteen muotoa ja sen yleisöön kohdistamaa vaikutusta.

Elokuvateollisuuden taloudellinen rakenne vaikuttaa elokuvanteon prosessiin ja elokuvan kulutukseen, painottaen tiettyjä näkökulmia elokuvanteossa ja siivittäen tiettyjä

odotuksia yleisössä. 1930-luvun alkuvuosina Yhdysvaltain elokuvatuotantoa hallitsivat kahdeksan suurta yhtiötä - MGM, Warner Brothers, Twentieth Century-Fox, Universal, RKO, Columbia ja United Artists - joilla oli vakaa tuotanto-, levitys-, ja esitystoiminta, millä ne hallitsivat tuotantoa. Rakenteen avainelementti oli esitystoiminta. Niin kauan kun nuo yhtiöt omistivat ensi-iltateatterit, niin niillä oli kontrolli koko kenttään ja ne pystyivät estämään muiden tulon markkinoille. Ne onnistuivat myös laajentamaan tätä rakennetta aina maailmanlaajukseksi saakka vuoteen 1947 mennessä, kunnes Yhdysvaltojen sisällä alettiin hajoittamaan yhtiöiden muodostamaa monopolia, ja myös vieraat valtiot alkoivat rajoittaa niiden toimia. Mutta periaatteessa tämä kahdeksikko pystyi lähes täysin päättämään siitä mitä yleisö sai nähdä, ja tietenkin heidän omat tuottamonsa - Hollywoodin studiot - tekivät kaikki elokuvat.²

Mae D. Huettig on huomauttanut, että 90 % koko teollisuudenhaaran pääomasta oli sijoitettuna elokuvateattereihin, ei studioihin, joten elokuvien tuottaminen oli itse asiassa kytköksissä ainoastaan levityksen ja esitystoiminnan yhtenä funktiona.³

Näin katsottuna elokuvien laadullinen näkökulma oli mitä ilmeisestikin sekundäärinen tekijä elokuvien määrälliseen tuotantoon suhteutettuna. Tämä ei silti tarkoita sitä, etteivätkö tuotannosta päättävät piirit olisi olleet kiinnostuneita elokuvien laadullisesta tasosta; päinvastoin he eivät työskennelleet ainoastaan määrällisten tekijöiden vuoksi, vaan myös taatakseen laadullisen tason. Studiot toimivat pitkälti liuku-

hihnatuotannolla, niin, että kaikilla elokuvan tekemiseen osallistuvilla yksiköillä oli omat selkeästi hahmotellut erityisalueensa, joihin ne keskittyivät. Organisatorinen sujuvuus on kautta aikain hallinnut Hollywoodin elokuvatuotantoa, eikä se ole jättänyt jälkiään pelkästään elokuvateollisuuteen, vaan myös televisioon, nimenomaan studiojärjestelmänsä kautta. Onkin houkuttelevaa ajatella, että tämä tapahtui siksi, että tälläinen organisatorinen rakenne oli ainoa, joka vastasi elokuvanteon tarpeita; studiosysteemi on näin ollen tietyn ekonomisen historian tuote, erityisesti amerikkalaisen teollisuuden - samaa ei löydy ainakaan siinä laajuudessa minäkään muun maan elokuvateollisuuden historiasta. Muissa maissa on ehkä opittu Hollywoodin järjestelmän keskeinen ydin: tietty organisaatio, kasvava hierarkia ja kuvausjaksojen tarkka ajoittelu. Mutta siihen, mihin Hollywoodin ekonominen infrastruktuuri muuten keskittyi, ei muissa maissa kyetty - eli Hollywoodissa oli sopimuksin sidotut käsikirjoittajat, lahjakkuuksien jatkuva virta, teknikot ja managerit, jotka tekivät elokuvia toisensa perään ja joiden keskipisteenä ei ollut ainoastaan yksittäinen elokuvan vaan myös yhtiö, jonka puitteissa he työskentelivät. Lisäksi oli laaja myynti-, jakelu-, ja levitysverkosto omine mittasuhteineen sekä ehkä kaikkein tärkeimpänä isojen studioiden välittömän kontrollin ulkopuolella toimiva taustateollisuus, joka vastasi studioiden tarpeita, loi myyttiä Hollywoodista unelmatehtaana. Tämä taustateollisuus lehtineen ja juoropalstoineen oli olennainen osa Hollywoodin järjestelmää.⁴

Tuotannon johtajat, sellaiset hahmot kuten Louis B. Mayer,

Jack Warner ja Darryll F. Zanuck, olivat myös luovia voimia. He hyväksyivät tai hylkäsivät kaikki projektit ja käsikirjoitukset, valitsivat ohjaajat, vaativat kohtauksia uudelleenkirjoitettaviksi, -kuvatuiksi tai -leikatuiksi - he itse asiassa valvoivat jokaista filmiruutua, jonka tuottivat. Totakai tässä prosessissa oli variaatioita riippuen elokuvan luonteesta ja suhteista tuotannon johdon, yksittäisen tuottajan, ohjaajan ja käsikirjoittajan välillä. Niin kauan kuin esimerkiksi Frank Capra teki yleisöön meneviä elokuvia ja taisteli oikeuksistaan, Columbian johtaja Harry Cohn oli pakoitettu antamaan hänelle myös taiteellisen vapauden.⁵

4.2. Studiokaavan merkitys

Liukuhihnametodi oli olennainen asia elokuvien määrällisen tuottamisen näkökulmasta, mutta toisin kuten useimmat liukuhihnasyteemit, niin Hollywoodin studiot eivät tuottaneet täysin samanlaista tuotetta uudelleen ja uudelleen. Auto-tehtaassa jokainen liukuhihnalla tuotettu auto on samanlainen, mutta Hollywoodissa jokainen elokuva oli ainutlaatuisensa. Keinot tähän tuotantoon keksittiin nopeasti. Tiettyjen sisältöjen sarja, luonteenpiirteet, kerronta, tematiikka, tyylilliset seikat kehittyivät ilmaisun standardeiksi. Tätä kaavaa sovellettiin monin eri tavoin ja se oli myös tarpeeksi joustava kyetäkseen muuntumaan aikojen ja makujen myötä, silti se oli tarpeeksi kiinteä palvellakseen tuotantoa ja markkinointia.

Toinen puoli asiassa liittyi yleisöön. Jos tuotantokaava ei

tuottanut sellaisia elokuvia kuin mitä yleisö vaati, niin koko tarkoitus oli hukassa. Koska elokuvat olivat massatuotettuja, niin ne olivat myös massakulutettuja, ja yleisö reagoi niihin kuin kulutustavaroihin ylipäätään. Yleisö vaati tuttuja elementtejä, ja tämä tarve oli se, mistä studiot ja tuotanto lähtivät. Studiokaava määritteli millaisia elokuvia tehtiin, mutta tämä kaupallinen näkökulma ei silti tukahduttanut taiteellista ilmaisua, vaan pikemminkin määräsi tämän ilmaisun luonteen. Kun otetaan huomioon monien Hollywood-elokuvien sisältämä henkevyys, charmi ja energia, niin ymmäretään, ettei ole järkevää tarkastella tätä studioiden liukuhihnatuotantoa pelkästään jättiläismäisenä tehtaana, jonka puitteissa monet lahjakkaat elokuvantekijät loivat omat tuotteensa tiettyjen vahvistettujen taiteellisten sisältöjen mukaan.¹

Studiokaava perustui tietyille elementeille, jotka yleisö heti tunnisti ja joita se osasi odottaa viikottaisen elokuvissakäyntinsä yhteydessä. Se pyrki täyttämään sen näkökulman, että massaviihde toteuttaa yleisön toiveet, esittää asiat sellaisina kuin yleisö haluaisi niiden olevan. Kaavan olennainen sisältö oli tähtikultissa: tähti esiintyi yleisön ideaalisena identifikaationa ja edusti pysyvyyttä elokuvasta toiseen siirryttäessä.² Nähtyään useita elokuvia, yleisö oppi tuntemaan yksittäisen elokuvatähden niin hyvin, että se loi tiettyjä odotuksia, ja vaikeutti näyttelijöiden oman skaalan laajentumista yli normaalien rajojen. Jokainen yleisön joukossa oleva tiesi enemmän tai vähemmän siitä, mitä hän tietyiltä tähdiltä vaati, mennessään katsomaan esim. Bette Davisia, Clark

Gablea tai Jimmy Cagneytä, ja studiot suojelivat tähtien "valkokangaspersoonaa". Koska tähdet olivat yleisön omien fantasioiden kohteena, he pyrkivät myös täyttämään yleisön toiveet. He tekivät sitä kaikkea, mitä yleisö halusi heidän tekevän ja pysyivät näin huipulla. Siksi tähtijärjestelmä oli kaikkein tärkein tekijä myös elokuvien markkinoinnissa.

Lajityyppi oli toinen tekijä luokiteltaessa ja markkinoitaessa elokuvia. Jos yleisö tiesi, että elokuva oli western, musikaali, screwball-komedia, kauhuelokuva, gangsterielokuva tai jokin muu, niin se tiesi millaisia sisältöjä oli elokuvalta sopiva odottaa. Oli vain kysymys siitä, miten tietyn lajityypin puitteissa tapahtuva sisältöjen määrittely oli toteutettu tällä kertaa.³ Tutut lajityyppisisällöt elokuvasta toiseen siirrettäessä tarjosivat variaatioita tietyistä elokuvakokemuksista ja tekivät elokuvissa käynnistä rituaalin. Toiston ulottuvuus merkitsi yleisön osalta suhteellisen päämäärätöntä osallistumista valkokankaan tapahtumiin. Oli olemassa ehdoton usko siihen, että elokuvan sankari pelastuisi ja saisi tyttänsä. Oli vain kysymys siitä, että miten ja milloin se tapahtuisi.

Jokaiselle lajityypillä oli omat juoni- ja tyyllisisältönsä, mutta suuremmalta osin ne muodostivat standardisen perusasetelman. Tämä laaja-alainen kaavahamotelma oli sisällöltään ehdottoman yksinkertainen ja monet Hollywood-elokuvat käyttivät sitä vain lähtökohtanaan kehittäen tämän sisällön ulkopuolelta sofistikoitumman ja persoonallisemman näkökulman itse elokuvaan. Silti kaava oli pakollinen lähtökohta, joka vaikutti elokuvantekijään sekä studiojärjestelmän että yleisön odostusten kautta. Hollywoodin elokuvien juonirakenne ja henkilöhahmojen sisältö kasvoi-

vat 1800-luvun melodraamasta sofistikoituen sitä mukaan kun elokuvatkin kypsyivät. Visuaalinen tyyli oli käsintehtyä studiorealismia, joka pohjautui vuosisadanvaihteen teatteriperinnettä hallinneeseen näyttämönaturalismiin. Nämä sisällöt olivat Hollywoodin elokuvatuotannossa vallalla aina 1950-luvulle saakka, kunnes studiot menettivät määräysvaltansa tuotannon suhteen ja televisio peri elokuvien kulttuurifunktion massayleisön viihteentarjoajana.⁴

4.5. Rakennetta määrittävät piirteet

Kerronnallista rakennetta määrittä konventionaalinen, suoraviivainen ja toiminnallinen ilmiasu. Elokuvan täytyi kertoa tarina ja tehdä se niin selkeästi ja nautittavasti kuin suinkin mahdollista. Ei-kerronnalliset elementit toimivat vain kerronnallisen rakenteen sisällä ja muodossa, joka ei ollut ristiriitainen kerronnallisen rakenteen kanssa (näin esim. tarinaan saattoi sisältyä jokin musiikkinumero tai dokumenttijakso, joka kommentoi elokuvan päätapahtumia). Kerronnan täytyi myös keskittyä yksilöön, ja mieluiten sellaiseen, johon yleisö kykeni itsensä samaistamaan. Näin toiminta kasvoi ensisijaisesti yksilöllisistä henkilöhahmoista, jotka toimivat elokuvassa vaikuttavien syy- ja seuraussuhteiden välineinä. Luonnolliset syyt (tulvat, maanjäristykset) tai yhteiskunnalliset syyt (instituutiot, sodat, taloudelliset lamat) toimivat katalysaattoreina tai ennakkoehtoina toiminnalle, mutta silti kerronta keskittyi yksilön psykologisten syiden, päätösten, valintojen ja luonteenpiirteiden ympärille. Kukaan Hollywoodin elokuvantekijä ei voinut tehdä kuten esim. Eisenstein eli näyttää massoja elokuvan sankareina.¹

Eräs tärkeä piirre, joka saa kerronnan toimimaan on halu. Henkilö haluaa jotain. Tämä halu asettaa päämäärän ja kerronnallinen kehittäminen liittyy siihen, saavuttaako yksilö tuon päämäärän. Jos tuo halu saavuttaa jokin päämäärä olisi ainoa elementti, ei päähenkilöä estäisi päämäärän tavoittelussa mikään. Mutta klassisessa kerronnassa on usein vastavoima, joka luo konfliktin. Elokuvan päähenkilö joutuu vastakkain henkilöhahmon kanssa, jonka piirteet ja päämäärät ovat hänelle vastakkaisia. Tuloksena tästä on se, että elokuvan päähenkilön täytyy muuttaa tilanne saavuttaakseen päämääränsä.²

Hollywood-elokuvassa dramaattinen konflikti rakentui aina kahden vastakkaisen tahon varaan, joista toinen edusti hyvyyttä ja toinen pahuutta. Ne tyydyttiin identifioimaan sankariksi ja roistoksi. Mutta, koska sankari yleensä oli myös elokuvan tähti, täytyi hänen hyvytensä vahvistaa tähden persoonallisuutta. Ehdoton hyvyys on harvoin kerronnallisesti mielenkiintoista saati sitten jännittävää, siksi sankaria usein ympäröivät moraalisesti hieman arveluttavat piirteet. Niin kauan kun ei ollut epäilystä sankarin ehdottomasta uskollisuudesta hyvyydelle, saattoi yleisö sulattaa hänen pienet syntinsä. Ja kun moraaliseen suoraselkäisyyteen yhdistettiin annos rakastettavaa kovuutta, niin tähdestä tuli entistä provokatiivisempi ja sankarista entistä tehokkaampi oikeudenmukaisuuden puolestapuhuja taistelussa alati rehottavaa rikollisuutta vastaan. Hänellä oli kyky olla kaikkialla, ymmärtää ja nähdä kaikki. Hänen sankarillinen olemuksensa oi-

keutti väkivaltaisen käytöksen, jopa epämoraaliset menettelytavat, jotta oikeus voittaisi. Samalla saatettiin luoda sympatioita myös elokuvassa esiintyvien roistojen piirteitä kohtaan.³

Konfliktit ja emootiot ilmaistiin usein väkivaltaisen toiminnan kautta. Väkivalta salli suoraviivaisen tunteiden visualisaation, joka kristallisoitui fyysisen kamppailun ehdoilla. Puheilmaisuus korosti tätä näkökulmaa, vältettiin monimutkaisuutta ja emootioiden sekoittumista. Olennainen tekijä toiveiden täyttymiselle oli romanssi ja tosirakkaus. Tämä esitettiin hyvä - paha -konfliktin elaboraationa. Naisellisuus käsitti kaksi puolta: neitsyt-sankarittaren puritaanisuuden ja vamppi-viettelijättären seksuaalisuuden - näiden tahojen välillä tapahtui sankarin valinta. Hänen täytyi pystyä vastustamaan vampin houkutuksia, luvattoman, tuhoavan seksuaalisuuden vaaroja ja hänen täytyi, mikäli tarvittiin, pystyä suojelemaan sankarittaren hyvyttä irstailta roistoilta. Hänen paljontonsa, kunnan motivaatio kaikelle toiminnalle, oli hyvän ja kunnollisen naisen tosi rakkaus sekä siihen sisältyvät lupaukset perhe-elämästä ja jälkeläisistä.⁴

Avointa keskustelua seksuaalisuudesta vältettiin. Samalla olennainen piirre monien tähtien vetovoimassa oli juuri ne seksuaaliset fantasiat, joita yleisö heidän ympärilleen kuvitteli. Lopputuloksena oli seksuaalinen ambivalenttisuus niissä elokuvissa, joissa hyvyyden peittelemättömät arvot nostettiin esiin ja joissa oletettu, hylkivä sensuaalisuus oli suvaittua. Sankari oli usein veijari, joka ainakin silloin tällöin suhtautui myötämieleisesti vampin houkutuksiin. Tämä ambivalenttisuus

oli myös osa 1940-luvun "hyvä-paha -tytön" muotokuva. Siinä yhdistyi vampin ilmeinen kokeneisuus ja erotismi puhtaasti sankarittaren neitsytmäiseen kotoisuuteen. Hyvä-paha -moraliteetti vaati elokuvilta selkeää leikkausta, juonen rakenteen vahvistusta, onnellista loppua, jolloin pahuus tuhottiin ja hyvyys palkittiin. Näin yleisön fantasiat toteutuivat, ja hyvyys näytettyi elokuvassa positiivisena voimana.⁵

Klassisessa Hollywood-elokuvassa kerronnallinen muoto näyttää motivoivan sitä tapahtumien ketjua, joka niissä on: juonirakenne välttää merkityksettömiä kestoja näyttääkseen vain syy- ja seuraussuhteen kannalta olennaisia asioita. Juonirakenteessa tarina jäsentyy kronologisesti esittääkseen syy- ja seurausketjun kaikkein iskevimmän. Jos jokin henkilö elokuvassa käyttäytyy omituisesti, niin se useimmiten selitetään esim. takautumalla johonkin aiempaan tilanteeseen, joka on tälläisen käyttäytymisen synnyttänyt. Motivaatio klasisessa kerronnassa pyritään pitämään niin selkeänä ja täydellisenä kuin mahdollista. Kerronnaltaan kaikkein klassisimmat elokuvat ovat rakenteeltaan pitkälle suljettuja: niihin ei jää ratkaisemattomia johtolankoja, vaan useimmiten jokaisen hahmon kohtalo näytetään, kaikkiin mysteerioihin vastataan ja konfliktit ratkaistaan.⁶

Kerronnallisen rakenteen mukaan määräytyivät tietyt tyylilliset sisällöt, jotka varioituivat kunkin studion mukaan riippuen tuotannon johdon mausta ja yhtiön taloudellisesta statuksesta. Ensinnäkin lähes kaikki elokuvat Hollywoodissa tehtiin tuohon aikaan ääninäyttämöllä, harvoin kuvattiin aidoilla tapahtumapaikoilla (lukuunottamatta joitain lännenelokuvia ja seikkailuelokuvia). Näin muotoutui elokuvien studioulkomuo-

to - kaikki historialliset, maantieteelliset ja sosiaaliset miljööt muuttuivat täysin kontrolloiduksi ja keksityksi ympäristöksi. Sellaiset varakkaat studiot kuten Paramount ja MGM pitivät parhaimpina äveriäitä ja tuhlailevia lavasteita, koreata kuvausta, voimakasta valaistusta ja uhkeaa, mahtailevaa musiikkia uskoen näiden "tuotannollisten arvojensa" edistävän myös elokuviansa markkinointia. Siksi suurin osa heidän elokuvistaan oli tarinoita, joihin tällaiset edellytykset parhaiten sopivat eli historiallisia romansseja, seikkailutarinoita ja ylellisiä musikaaleja. Köyhemmät studiot, sellaiset kuten esim. Warner Brothers, operoivat funktionaalisilla, paljaimilla lavasteilla, arkipäiväisemmällä puvustuksella ja matalammalla valaistuksella. Studio kehitti nopean, etsivän leikkauksellisen ja dialogian, joka ei korostanut tällaisen köyhemmän studion ulkoisia puutteita. Lavastus ja tyyli auttoivatkin määrittelemään Warnerin luomien tarinoiden tyyppiä; ne olivat gangsterielokuvia, työväenluokan arvomaailmaan sijoittuvia komedioita ja tarinoita köyhyydestä ja korruptiosta. Warner Brothers tunnettiin yhteiskunnallisesti tietoisena studiona, kun taas MGM oli sentimentaalisen amerikkalaisuuden tyyssija ja Paramount isännöi sofistikoituja komedioita.⁷

Studiokaavasta tuli Hollywoodin legitimizeetti vuonna 1934, kun Production Code eli Tuotantolaki astui voimaan. Se määritteli Hollywoodin ideologisen perustan antaen ohjeet, miten asioita tuli dramatisoida ja miten niitä voitiin käsitellä. Tuotantolain puolustajat puhuivat mahtipontiseen sävyyn Hollywoodille tärkeistä moraalisisista arvoista vaatien lakien kunnioittamista, avioliiton ja kodin arvojen pyhänä pitämistä. Vaik-

ka Hollywood traditionaalisesti ajatellen olikin sitä mieltä, ettei sitä kiinnostanut "sanoman" julistaminen, ja että elokuvat olivat "puhdasta viihdettä", niin ilmeisesti Tuotantolaki ja Hollywoodin studiokaava ilmaisivat tietyn näkökulman, joka oli suunnattu yleisölle. Tuotantolaissa tämä ilmeni siten, että siinä sanottiin "viihteen olevan hyväksi tai pahaksi kansakunnalle" ... "elokuvan tuli pitää sisällään tiettyjä moraalisia velvoitteita, piti tehdä korrektia viihdettä, joka vahvistaa koko kansakunnan perintöä, parantaa ihmislajia, tai ainakin luo uusia virikkeitä niille ihmisille, jotka ovat turhautuneet elämän realiteettien edessä."⁸

Laajasti ymmärtäen tämä ideologinen maailmanhahmotus näkyi elokuvien sisällöissä. Elokuvalliset konventiot painottivat yksilöä: varakkuus, status ja voima olivat symboleja, jotka olivat mahdollisia Yhdysvalloissa, mahdollisuuksien maassa, jossa yksilöön kohdistui hyveellisiä arvoja. Stereotyyppiset näkökulmat peilautuivat kodin, äidillisyyden, sosiaalisen yhteisön puritaanisessa rakastettavuudessa ja työn etiikkaa painottavassa näkökulmassa. Kaikki asiat voitiin periaatteessa palauttaa hyvän ja pahan väliseen konfliktiin, identifikaatioprosessiin, missä hyvyys painottui amerikkalaisiin arvoihin ja yhteiskuntajärjestelmään. Pahuus painottui näiden arvojen hyljeksintään. Konflikti ratkaistiin oikeutetun voimankäytön kautta, amerikkalaisten arvojen voittaessa. Näin Hollywood näytti oman visionsa todellisuudesta keskittyen tiettyjen arvojen esilletuomiseen minimoiden ja syrjien toisia yhtä lailla levinneitä arvoja.

Elokuvat heijastivat amerikkalaisen yleisön perustuntoja, vaikk'eivät silti aina täysin ilmaisseet tuon yleisön kaikkia mahdollisia mielipiteitä. Toisaalta pinnan alta saattoivat näkyä myös muunlaiset jännitteet. Hollywood-elokuvien konventiot olivat niin laajat, että elokuvantekijät saattoivat niiden kautta ja niiden sisällä ilmaista myös vaihtoehtoisia, jopa subversiivisia, yhteiskunnalle vaarallisia näkökulmia. "Ongelmaelokuvassa" on paljon esimerkkejä jännitteistä konventionaalisen muodon ja radikaalien visioiden välillä, mutta koska sen funktio oli lähinnä kiinnittää huomiota tiettyihin yhteiskunnallisiin ja kiistanalaisiin asioihin, niin "ongelmaelokuvan" täytyi puhua niistä oman harkintansa mukaisesti. Muiden lajityyppien kohdalla Hollywood saattoi olla subversiivisempi - esim. amerikkalainen komediaperinne aina Keystone Copseista Chapliniin, Marx-veljeksiin, W. C. Fieldsiin ja screwball-komedioihin edusti hilpeää anarkismia ja antisosiaalista halveksuntaa. Harvoin nuo elokuvat silti vaativat yhteiskunnallisia muutoksia tai kiinnittivät syvempää huomiota tiettyihin asioihin; pikemminkin ne irtaillivat tietyillä perusnäkökulmilla, joihin amerikkalainen sosiaalinen kanssakäyminen perustui, ja sitä kautta hyökkäsivät yhteiskunnallisten perusjuurtumusten kimppuun. Silti esim. komedia piti tälläisen kritisismien tietyllä etäisyydellä: elokuvien klovnit toimivat omassa suljetussa universumissaan, joka oli turvallisesti siirretty standardin todellisuuden ulkopuolelle.⁹

4.4. Elokuvan genre-ajattelun käsitteestä

Elokuvan lajityypin eli genren käsite on kuulunut elokuvan kielen perussanastoon jo kauan. Tosin lajityyppi käsitteenä ei ole kovinkaan yksiselitteinen, sovellutuksia siitä on elokuvan historiassa ollut kautta aikojen. Juuri amerikkalaiselle elokuvalle on ollut tyypillistä, että elävä kerrontaperinne synnyttää vakioisia lajityyppejä, jotka eivät kuitenkaan ole staattisia, vaan herkästi muuttuvia, olosuhteita suoraan tai epäsuorasti paljastavia.¹ Esim. historiallisen "näytelmällisen" uutiskatsauksen voidaan katsoa syntyneen samoina hetkinä itse elokuvan synnyn kanssa. Tästä hyvinä esimerkkeinä klassiset uutiskuvat keisari Wilhelm II:sta avaamassa Kielin kanavaa vuonna 1895, ja tsaari Nikolai II:n kruunajaiset vuonna 1896.² Elokuvatutkija Siegfried Kracauer käytti tätä näkökulmaa mitä suuremmassa määrin saksalaista expressionistista elokuvaa käsittelevässä tutkimuksessaan *From Caligari to Hitler* (1947). Myös Lewis Jacobsin teokseen *The Rise of the American Film* (1939) sisältyy samanlaisia näkökulmia, ja vielä on huomattava, että Charles Highamin ja Joel Greenbergin teos *Hollywood in the Forties* (1968) rakentuu kymmenen elokuvan lajityypin pohjalta toteutetulle tarkastelulle.

Andrew Tudorin mukaan lajityypillä on pitkäikäinen historia kirjallisuuskritiikissä jo ennen elokuvan ilmaantumista.³ Näin ollen termin merkitys ja käyttö vaihtelevat melkoisesti. Tästä syystä on vaikea tunnistaa pienimuotoistakaan aiheeseen liittyvää koulukuntaa. Joidenkin vuosien ajan se oli pääasiallinen ohje,

jonka mukaan amerikkalaista elokuvaa kartoitettiin. Kun Euroopassa oli vallalla tunnetusti vapaa, luovien ohjaajien elokuva, niin amerikkalainen elokuva puolestaan ilmensi parhaimmillaan populaaria lajityyppiä.⁴

Elokuvakirjallisuus on täynnä viittauksia "westerniin", "gangsterielokuvaan" tai "kauhuelokuvaan", joita kaikkia voidaan pitää lajityypeinä. Aikoinaan elokuvasta tuli helposti lähestyttävä, kun saatettiin sanoa sen edustavan vaikka ranskalaista "uutta aaltoa". Se merkitsee, että kun elokuvaa nimitetään "westerniksi" on kyseessä jotain mielenkiintoista ja tärkeää. Se sopii niiden elokuvien luokkaan, joista meillä todennäköisesti on jotain yleistä tietoa. Kun sanotaan, että elokuva on "western", niin sillä on tällöin jotain määrittelemätöntä "yhteistä" muiden elokuvien kanssa, joita myös kutsumme "westerneiksi". Näin meillä on tietty ryhmä elokuvamme kanssa vertailukelpoisia elokuvia; joskus se on ainoa tälläinen ryhmä.⁵

Varsinaisesti lajityyppi eli genre-käsite on korvaamaton yhteiskunnallisesti ja psykologisesti ymmärrettynä. Tällöin se toimii kulttuurin, yleisön, elokuvien ja elokuvantekijöiden vuorovaikutuksen välineenä. Lajityyppi-käsitettä voidaan käyttää rakentavasti elokuvan sosiopsykologisen dynamiikan selvittämisessä. Lajityyppi-käsitettä voidaan käyttää analysoitaessa suhteita elokuvaryhmien välillä, niiden kulttuurien välillä, joissa ne on tehty ja itse niissä kulttuureissa, joissa niitä esitetään. Tätä termiä voi siis käyttää hyödyksi suhteessa tietoon ja teoriaan elokuvan yhteiskunnallisesta ja psykologisesta sisällöstä.⁶

Lajityyppi-käsite on käytännössä osoittanut hyödyllisyytensä,

sillä sen soveltamisen perusteella voidaan vaatia, että elokuvaa tai elokuvaryhmää arvioidaan laajemmissa yhteyksissä. Näin deskriptiivisen analyysin kautta päädytään takaisin teoreettisiin ongelmiin. Ensinnäkin esteettisiin kysymyksiin ja toiseksi elokuvamalleihin.⁷ Amerikkalaista elokuvaa tarkasteltaessa lajityyppi-käsitteen soveltaminen on nähtävissä amerikkalaisen elokuvan paikalleen asettamisena (tapana yhdistää puut metsäksi).⁸

Bazinin mukaan äänielokuvan kieli yhtenäistyi vuosina 1950-1940 kaikkialla maailmassa lähdettyään liikkeelle pääasiassa Yhdysvalloista samalla kun studiot vakiinnuttivat toimintansa muodot ja etsivät taiteilijavoimia ja aihetyyppejä, alkoivat kehittyä myös elokuvan suuret lajityypit. Hollywoodin musertavan ylivoimaisuuden takasivat muutamat suuret elokuvan lajityypit, joita olivat:

- 1) amerikkalainen komedia
- 2) burleski elokuva, joka liittyy tavallaan myös komediailmaisuun, sillä voimahahmot olivat lähinnä Marx-veljekset ja W.C. Fields
- 3) laulu ja tanssimusikaali
- 4) salapoliisi- ja gangsterielokuva
- 5) psykologinen ja yhteiskunnallinen draama
- 6) lännenelokuva eli western
- 7) kauhuelokuva.⁹

Bazinin mukaan elokuvalla oli tällöin kaikki kukoistavat "klassisen" taiteen tunnusmerkit. Ensinnäkin pystyivät tärkeimmät elokuvaalajit tarkoin kehiteltyine lakeineen sekä miellyttämään sisältönsä puolesta mahdollisimman suurta kansainvälistä yleisöä

että kiinnostamaan myös sivistynyttä vähemmistöä, edellyttäen, että tämä ei ollut apriori vihamielinen elokuvaa kohtaan. Mitä taas muotoon tulee, kuvaus- ja leikkaustyylit olivat täysin selkeitä ja mukautuivat aiheeseen, ja kuva ja ääni olivat täydellisessä sopusoinnussa.¹⁰

Edward Buscomben mukaan bazinilainen näkökulma heijastaa kirjallisuudentutkimuksesta tuttua klassistis-normatiivista henkeä. Hänen mukaansa "emme tarvitse platonista ideaalia, johon kaikkia esimerkkejä sitten sovellettaisiin ja mitä paremmin esimerkiksi ihannetta vastaisi, sitä täydellisemmin olisi kyseessä esim. western, gangsterielokuva tai musikaali".¹¹ Steve Nealen mukaan genreaajattelun taustalla oli näkemys siitä, että mikä tahansa taidemuoto on sidoksissa sosiaalishistoriaan ja näin elokuvateoria pyrki löytämään rakenteita, jotka yhdistivät elokuvaryhmiiä ja antoivat niille sosiaalisen pohjan. Samalla haluttiin myös luoda vastavetoa elokuvanäkemyksiä hallinneille valtavirtauksille ja vallitsevalla elokuvakritiikille, joka pohjautui liialti kiistanalaisiin "makunäkemyksiin".¹²

Impulssit genretutkimuksen teoriatyön takana olivat toisaalta halu määrittää ja laajentaa kriittistä kiinnostusta kaupalliseen Hollywood-elokuvaan ja toisaalta halu määrittellä mitä oli tapahtunut siihenastiselle pääasialliselle kriittiselle metodille, nimittäin auteur-teorialle. Tämän myötä elokuva alettiin nähdä osana yhteiskunnallista käytäntöä, eli keskityttiin niihin aihepiireihin ja ongelmiin, niiden kautta elokuvaa pystyttiin analysoimaan yhteiskunnallisena instituutiona.¹³

Tom Ryallin mukaan "elokuvia on aina Hollywoodin alkupäivistä lähtien tuotettu ja markkinoitu lännenelokuvina, komedioina jne. Lisätäkseen, tällaiset luokittelut ovat osa elokuvankatsojan sanastoa ja populaariyleisö käyttää näitä osajaotteluja ohjataksseen elokuvan katseluaan. Se, että kaupalliset elokuvayhtiöt organisoivat tuotantoaan näiden yleisten linjojen mukaisesti vahvistuu näin ollen tavallisen ajattelun tasolla jokapäiväisen kokemuksemme myötä ja se voidaan myös vahvistaa tutkimalla Hollywoodin kaupallista rakennetta. Tuotantojen standardisaatio, johon pakotteen loivat teollisen tuotannon taloudelliset välttämättömyydet, johti siihen, että tietyt studiot keskittyivät tiettyihin lajityyppeihin ja todellakin loivat tähdet, ohjaajat, ja käsikirjoittajat tätä tarkoitusta varten."¹⁴

Definition eli määrittämisen ongelma on ollut konkreettisenä esimerkkinä siitä, ettei ole löydetty ulospääsyä genre-teoriaan liittyvästä hermeneuttisesta kehästä. Avainkysymykseksi on jäänyt mm. mitkä voisivat olla sellaisia valideja kriteerejä, joiden avulla elokuvia kyettäisiin ryhmittelemään niin, että näistä ryhmistä voitaisiin käyttää nimitystä lajityyppi? Tähän pohjautuen on Alan Williams todennut, että genre-tutkimuksen suurin ongelma on se, miten käsite genre määritellään.¹⁵ Yhtenä ratkaisumallina definition ongelmaan on viitattu Anthony Easthopen ajatukseen, jonka mukaan genre-teorian virhepäätelmä on olettaa, että tietoa jostakin lajityypistä voidaan saada tarkastelemalla, mitä yhteistä esimerkkiaineistoon kuuluvilla teoksilla on keskenään.¹⁶ Genren ja yksittäisen teoksen välinen suhde ei ole kiinteä ja yksioikoinen, vaan sekä produktin - että prosessinomainen riippuen käsitteiden käyttötarkoituksesta, ajankohdasta, käyttäjästä ja ta-

vasta osoittaa.] Näin käsite nähdään laaja-alaisemmin kuin perinteisellä tekijä vastaan lajityyppi -asetelmalla, huomioon otetaan yhtäältä elokuvallinen teksti signifioivana prosessina, johon kuuluvat määrätyt esteettiset järjestelmät ja subjektiiviset prosessit (tekijä/katsoja) ja toisaalta erilaiset sosiaaliset vaikutukset ja määreet, jotka liittyvät erilaisiin elokuvainstituution muotoihin ja käytänteisiin (tuotanto/kulutus).¹⁷

Jukka Sihvosen mukaan lajityypin määrittelemiseksi on elokuvan ja genren välinen suhde asetettava ainakin analyyttiseen, teollistuotannolliseen ja historialliseen yhteyteensä. Filmin ja lajityypin keskinäinen suhde ei ole kuitenkaan vakio vaan muuttuja, johon näin ollen vaikuttavat monet sosio-kulttuuriset tekijät.¹⁸

II ELOKUVAESIMERKKIEN ANALYSOINTI

1. *YHTEISKUNNAN VIHOLLINEN* (Public Enemy, 1931)

1.1. Taustaa

Vuosien 1930 ja 1933 välisenä aikana, jolloin yleinen yhteiskunnallinen hämmennys ja epätoivo lisääntyivät, Hollywood hetkittäin kompasteli. Vuosi 1929 oli ollut tuottoisin Hollywoodin siihenastisessa historiassa ja samaa jatkui vielä pari vuotta, kunnes presidentti Rooseveltin "New Deal" -politiikka, jonka tarkoituksena oli tukea maataloustuotteiden hintoja ja vähentää työttömyyttä, alkoi laajemmin vaikuttaa. Studiot eivät olleet pakotettuja ainoastaan tekemään vaikeaa siirtymistä äänielokuvaan, vaan niiden täytyi myös sopeutua kansakunnan alati vaihtuviin makumieltymyksiin. Ääni ja lamakauden todellisuus loivat kokonaan uusia esteettisiä vaatimuksia vanhoihin kaavoihin tottuneille tuotantoyhtiöille. Aluksi studiot kokeilivat ylellisillä musikaaleilla ja "valekuvatuilla näytelmillä", mutta yleisön vaihtuvainen mieli palautti studiot toimintaelokuvien ja melodraamojen pariin. Eikä kestänyt kauaakaan kun huomattiin äänielokuvan vaativan suurempaa realismia: eteerisen romantiset 1920-luvulla tehdyt elokuvat vaikuttivat naurettavilta äänen liittyessä niihin - näyttelijätyöhön liittyvät intohimot saattoivat heijastua kaunopuheisina tulkitsijoidensa kasvoilta, mutta kun niitä yritettiin ilmaista verbaalisesti, niin tulkinnalliset tuntemukset vaikuttivat typeriltä ja banaaleilta.

Lamakauden kova todellisuus vaati muutoksia elokuvissa käsittelevien asioiden suhteen: 1930-luvun romanttisen idealismin tuli lujittua tiukemmin ajalliseen yhteyteensä.¹

Lamakauden alun elokuvat heijastelivat melko paljon koko ajalle tyypillistä epätoivoa niin henkilökuvien kuin lavastustenkin tasoilla. Vuoden 1933 loppuun mennessä Hollywood oli löytänyt itsensä: studiot olivat varmentuneet äänimedian käytössä ja osasivat dramaattisten kytkentöjen kautta ilmaista uusia, ajasta ponnahtavia asenteita. Yleinen luottamus "New Deal" -politiikkaan ja Haysin toimiston moraalioppeihin poisti paljolti 1930-luvun alulle ominaista kärjekkyyttä, perusta koko ajanjakson loppumiselle oli luotu ja Hollywood pystyi näin etenemään yhä itsevarmemmin.²

Juuri tähän aikaan yhteiskunnallisista ongelmista kiinnostunut elokuva laajeni merkittäväksi lajityypiksi. Se ei heti noussut pintaan lamakauden etenemisen myötä, vaan pikemminkin kehittyi hitaasti. Tärkeitä tyylillisiä ja kerronnallisia motiiveja täytyi kehitellä ennen kuin änielokuva pystyi itsenäisesti analysoimaan ajalle keskeisiä aihepiirejä. Luonnekuvien prototyypit olivat: gangsteri, langennut nainen, tuomittu ja roisto. Lavastuksena toimivat kujat, slummit ja suurkaupungin salakapakat. Elokuvat kuvattiin eloisalla, mutta olennaisesti realistisella tyylillä. Näin elokuvat muotoutuivat lamakauden arki-tyypeiksi. Gangsterit, langenneet naiset ja heidän ympärilleen kehkeytyneet vankilakuvaukset kommentoivat metaforisesti yksilön ja yhteiskunnan välisiä suhteita, käsitellen yhteiskunnallisia instituutioita usein armottoman kyynisesti. Elokuvan sankarin täytyi olla kova ja amoralistinen luonteeltaan selviytyäk-

seen yhteiskunnassa rehottavan korruption ja tehottomuuden viidakossa. Antisosiaaliset äänenpainot voimistuivat niissä draamoissa, jotka sijoittuivat vihamieliseen urbaaniin ympäristöön ja glorifioivat rikolliset sankarinsa. Vuosien 1932-33 paikkeilla kun nämä dramaattiset konventiot olivat muotoutuneet osaksi populaarikulttuuria, niin niitä voitiin laajemmin soveltaa yhteiskunnassa käytävään keskusteluun. Tuolle aikakaudelle ominainen vihjaileva sosiaalinen kritisismi teki sittemmin tiilaa "ongelmaelokuvaan" liittyville katsauksille, kommenteille ja tutkimuksille laajeten ulottuvuuksiltaan yhä enemmän myös dokumenttielokuvan suuntaan.³

Suosituin aikakauden lajityypeistä oli gangsterielokuva. Se lujitti toimintaelokuvan aseman Hollywoodissa luoden realistisen, nopeakulkuisen kerronnallisen tyylin näihin tarinoihin. Ensimmäisen kerran tapahtui niin, että elokuvat kokeilivat äänen kaikkia ulottuvuuksia käyttäen ääniraitaa fyysisten sysäysten luomiseen, dramaattisten jännitteiden synnyttämiseen. Seurauksena oli se, että valkokangas räjähteli autonrenkaiden ulvonnasta, jarrujen kirskunnasta ja aseiden paukkeesta.⁴ Gangsterit tulivat myös luonnetyypeinä yleisölle tutuiksi: he olivat joko slummien kasvatteja (Tommy Powers *Yhteiskunnan vihollisessa*, 1931), italialaisia maahanmuuttajia (Rico *Pikku Caesarissa*, 1930, Tony Camonte *Arpinaamassa*, 1932), tai esim. rekkakuskeja (Bugs Raymond elokuvassa *Quick Millions*, 1931). Gangsterista pyrittiin muotoilemaan Hollywoodin ehtojen mukaisesti nykyaikainen sankarihahmo, joka oli yhtä kunnianhimoinen henkilökohtaisen menestyksensä suhteen kuin traditionaalinenkin sankarihahmo. Hän ei vain pystynyt saavuttamaan päämääriään yhteiskunnan rajoitusten sisällä, vaan hänen täytyi ylittää ne ja tehdä rikos.

Robert Warshawn luonnehdinnan mukaan gangsterielokuvat ovat "syvimpien pelkojemme vertauskuvia, sillä gangsteri ilmaisee sitä osaa amerikkalaisesta psyykestä, joka työntää luontaan modernin elämän vaatimukset ja laadukkuuden, joka hylkää 'Amerikanismin' itsessään". Warshawn mielestä

Gangsteri on pohjimmiltaan tuomittu, sillä hänen on pakko menestyä, eikä välttämättä siksi, että hänen keinonsa olisivat laittomia. Modernin tietoisuuden syvimmillä tasoilla kaikki keinot ovat laittomia, kaikki menestymisen yritykset ovat aggression osoituksia; ihminen jää yksin ja syyllisyys ja puolustautumattomuus vihollisten keskuudessa leviää: ihmistä rangaistaan menetyksestä. Kyseessä on sietämätön dilemma: epäonnistuminen on tavallaan kuin kuolema ja menestyminen on paha ja vaarallista. Gangsterielokuvan merkitys on siinä, että se kietoo tämän dilemman osaksi gangsterin persoonaa ja ratkaisee sen gangsterin kuolemalla. Dilemma on näin ratkaistu, sillä kyseessä on hänen ei meidän kuolemamme.⁵

Warshawn mukaan tämä menestyksen etiikka saavutti kaikkein näkyvimmän ilmiönsä Roland Brownin elokuvissa. Hänen filminsä, kuten *Quick Millions* ja *Blood Money* ovat ainoat, joissa gangsterin korruptio yhdistyy tietoisesti yhteiskunnalliseen korruptioon, järjestäytynyt rikollisuus nähdään vain yhtenä liiketoimen muotona, väittää Warshaw. Brown korostaa elokuvissaan jatkuvasti alamaailman ja yhteiskunnan välisiä yhteyksiä, pyrkii osoittamaan, että ne ovat itse asiassa erottamattomia luonteeltaan. Tästä hyvänä esimerkkinä on Bill Baileyn (George Bancroft) lausahdus elokuvassa *Blood Money*: "Ainoa ero liberaalin ja konservatiivin välillä on siinä, että

liberaali tunnustaa pahuuden olemassaolon ja kontrolloi sitä, kun taas konservatiivi kääntää sille selkensä ja teeskentelee, ettei sitä ole." ⁶

Gangsterielokuvan mytologiaa tutkinut Georg Seesslen on todennut, kuinka todellisella gangsterilla on yhteisiä piirteitä perinteisen kansansankarin kanssa. Gangsteri luo ulkoisella voimallaan kulloisetkin moraaliset standardit. Samalla säilyvät hänen tekonsa ja elämänmuotonsa kansan "ideologian" suhteen muuttumattomina ja ymmärrettävinä: gangsteri on kykeneväinen sopeutumaan ja hän on myös yleisöstään tietoinen. Gangsteri toimii näin keskiluokkaisen ajattelutavan avointen ja latenttien kulttuuripiirteiden realisoijana. Tehokkuuden ideologia yhdistää gangsterismin poliittiseen järjestelmään ja uutterraan keskiluokkaan aivan samoin kuten kansansankarit olivat talonpoikaisyhteiskunnan aikana sidoksissa senaikaisiin poliittisiin ja kultturellisiin instansseihin. Se, että gangsterin ympärille kietoutuvat mafian ja rikollisuuden laatumääreet, ei ole ristiriidassa positiivisen sankaruuden kanssa. Päinvastoin ne auttavat ja toimivat edellytyksinä tehokkuudelle: kuten fasismissa, niin on gangsterismissakin pikuporvarillinen unelma puettu "organisoidun anarkian" muotoon. ⁷

Kuten perinteinen kansansankari on gangsterikin konservatiivinen sankari, joka perimmiltään vihaa eniten juuri sitä, mitä hän edustaa eli päämäärättömyyttä ja anarkiaa. Samalla gangsteri janoaa myös yhteiskunnallista tunnustusta hallitsevien piirien taholta: esim. Al Capone tarjosi aikoinaan omia miehiään Yhdysvaltain hallituksen käyttöön ajaakseen kommunistit

pois maasta. Ankara kuri ja järjestys, joka monien gangsterihahmojen kohdalla on kasvanut todelliseksi maniaksi, todistaa Seesslenin mukaan juuri sitä, että gangsteri ei sittenkään ajattele yhteiskunnallisten sääntöjen purkamista tosisaan, vaan pikemminkin kärsii roolistaan anarkistina.⁸

1.2. *Yhteiskunnan vihollisen tarina*

Yhteiskunnan vihollisen tarina alkaa Chicagosta vuonna 1909: Tom ja Matt ovat kolttosia tekeviä nuorukaisia, jotka kasvavat pienestä pitäen kiinni rikollisuuden maailmaan ja todellisuuteen. Tomin isä on ankara poliisi, joka kurittaa poikaansa pienistäkin rikkeistä. Pojat tutustuvat Kittinenä-nimiseen pikkurikolliseen, joka elättää itsensä varastetun tavaran myymisellä. Ajallisesti tarina siirtyy vuoteen 1915: Tom ja Matt ovat kasvaneet nuoriksi miehiksi tehden edelleen satunnaisia keikkoja Kittinenän laskuun. He tekevät ryöstön turkisliikkeen varastoon ja seuranneessa kahakassa saa poliisi ja yksi roistoista surmansa.

Seuraavaksi tarina siirtyy vuoteen 1917: sota on syttymässä; Tom ja Matt työskentelevät autokuskeina tehden pikkukeikkoja Paddy Ryan -nimisen konnan kanssa. Tomin veli Mike liittyy jalkaväkeen. Vuonna 1920 tulee kieltolaki; Tom, Matt ja Paddy Ryan laajentavat yhteistoimintansa laitoman alkoholin myyntiin. He tutustuvat Lehmaniin, paikalliseen panimonomistajaan ja Näppi-Nathaniin, gangsteripoomoon, jonka alaisina he muodostavat "katupartion" valvoen, että kapakoiden omistajat hankkivat juuri Lehmanin panimon olutta myyntiinsä. Mike saapuu kotiin sodasta ja saa tietää Tomin pimeistä puuhista, joista hän lausuu Tomille oman

kielteisen käsityksensä.

Tom tutustuu Gweniin, ja Matt menee naimisiin tyttöystävänsä Maudien kanssa. Tom ja Matt tapaavat sattumalta Kittinenän, jonka Tom surmaa. Vieraillessaan kotonaan Tom tarjoaa rahojaan äidilleen, mutta Mike tulee väliin ja ajaa Tomin ulos. Näppi-Nathan kuolee tapaturmaisesti, samalla kun gangsterisota syttyy Vehkeilijä-Burnsin ja Paddy Ryanin koplien välille. Ryanin miehet päättävät vetäytyä maan alle, mutta Burnsin miehet saavat selville heidän olinpaikkansa ja seuranneessa kahakassa Matt menettää henkensä. Tom päättää kostaa Mattin kuoleman ja hyökkää yksin Vehkeilijä-Burnsin koplan päämajaan. Tom haavoittuu taistelussa vakavasti ja joutuu sairaalahoitoon, jossa hänen äitinsä ja veljensä käyvät Tomia katsomassa.

Kotona Tomin äiti Ma Powers valmistautuu vastaanottamaan sairaalasta palaavan poikansa juhlallisissa seremonioissa. Paddy saapuu kertomaan Mikelle, että Burnsin koplalla on kaapannut Tomin sairaalasta. Puhelimitse ilmoitetaan Tomin olevan tulossa kotiin. Miken aukaistessa kotioven kaatuu Tom kuolleen eteisen lattialle.

1.3. *Yhteiskunnan vihollisen* diskurssi

Yhteiskunnan vihollisessa gangsterista tulee traaginen sankari, kun hänen kohdallaan idealismin tasoilla elävä myytti yksityisestä vapaudesta ei toteudukaan. "Gangsteri on kaupungissa asuva ihminen, joka tuntee kaupungin tavat ja sen kielen kaikkine omituisuuksineen ja epärehellisyyksineen sekä kauhistuttavine huimapäisyyksineen: gangsteri kantaa elämänsä kuin julistetta tai vaikkapa kuin jotain nuijaa.

Kaikille muille ihmisille on olemassa ainakin teoreettinen mahdollisuus toisenlaiseen todellisuuteen - gangsterilla on vain urbaani miljöönsä, jossa hän asuu ja jota hän hallitsee: ei todellinen urbaani miljöö vaan kuviteltu unelmien vaarallinen ja surullinen kaupunki. Näin gangsterikin on - vaikka todellisia gangstereita onkin - kuviteltu luomus. Todellinen kaupunki tuottaa varkaita ja rikollisia; kuviteltu kaupunki tuottaa gangsterin: hän on sellainen, jollainen me haluaisimme olla, mutta jollaiseksi tulemista me pelkäämme." ¹

1950-luvun alun gangsterielokuvissa rikos yhdistyi sosiaali- seen taustaansa, ei tosin kaikissa, sillä monissa tuon ajan gangsterifilmeissä sosiaalista miljöötä ei sittenkään riittävästi laajennettu kuvaamaan elokuvan keskeisten henkilöiden elinolosuhteita, mutta sellaisissa elokuvissa kuten William Wellmanin *Yhteiskunnan vihollinen* (Public Enemy, 1931), Roy del Ruthin *Taxi* (Taxi, 1932), William Keighleyn *Suuri Pazzia* (Bullets or Ballots, 1936) ja Michael Curtizin *Likakasvoiset enkelit* (Angels with dirty Faces, 1938) rikos näytettiin sosiaalisessa yhteydessään.²

Sosiaalista taustaa ei voi näin ollen siirtää syrjään tarkasteltaessa elokuvia, jotka heijastavat tuon ajan tunteja, huolia ja pelkoja. Näin ero esim. Mervyn LeRoyn *Pikku Caersarin* (Little Caesar, 1930) ja William Wellmanin *Yhteiskunnan vihollisen* välillä ei ole välttämättä moraalinen, vaan kysymys on studion erillisistä yrityksistä löytää tyyli ja näkökulma, joka heijastaa elokuvien sosiaalista taustaa. *Yhteiskunnan vihollinen* oli elokuva, joka muotoutui pitkälti malliksi koko vuosikymmenen

alun gangsterielokuvalle ja siksi on aiheellista tarkastella kyseistä elokuvaa lähemmin.

Wellmanin elokuva on tyyliltään ekonomisemmin rakennettu kuin LeRoyn *Pikku Caesar*. *Yhteiskunnan vihollinen* on elokuvana suoraa heijastusta sen ajan Hollywoodin studiokaavasta, sillä elokuvan rakenne palvelee tiiviisti koko tarinan kerronnallista ulottuvuutta, siinä on pyrkimystä aikakauden realismin ilmi-tuloon. Samalla elokuva on selkeästi suunnattu lamakauden yleisölle, sillä esim. sen "kotikohtaukset" heijastavat sinänsä oivallisesti arkipäivän todellisuutta tuohon aikaan.

Yhteiskunnan vihollisen diskurssissa kerrotaan Tom Powersista (James Cagney), tavallisesta slummin kasvatista, joka ajautuu köyhyydestä rikollisuuden teille. Elokuvan sosiaalinen miljöö luonnehditaan jo ensimmäisissä kuvissa, jotka sijoittuvat vuoteen 1909, tuon ajan Chicagon slummikortteleihin. Tomin isä on brutaalisti lapsiaan kohtaan käyttäytyvä poliisi (Purnell Pratt), joka pieksee Tomia pienimmästäkin aiheesta. Tämä onnettomasti kehittynyt isä-poika -suhde antaa ilmeisen viitteen ja sysäyksen Tomin myöhemmälle kehitykselle kohti gangsterismia. Hänen myöhempi toimintansa menestyksekkäänä salakuljettajana johtuu ehkä sittenkin enemmän Tomin tuntemasta lojaalisuudesta omaa porukkaansa kohtaan kuin varsinaisesti hänen kyltymättömästä vallanhimostaan.

Tomin rikollinen aktiviteetti aiheuttaa ongelmia hänen perheensä sisällä. Yhtenä syynä tähän on Tomin veljen Miken (Donald Cook) asenne, joka ärsyttää Tomia: "Voi tuota Mikea, hän on liian kiireinen koulunkäyntinsä kanssa. Hän opettelee

köyhäksi", toteaa Tom. Täysin yksin ei Tom silti jää perheensä silmissä koskaan, sillä hänen äitinsä (Beryl Mercer) on pojalleen uskollinen koko elokuvan ajan. Elokuvan lopussa äiti ryntää ovelle vastaanottamaan poikansa kotiinpaluuta sairaalasta, kun Tomin ruumis toimitetaan aina etuovelle saakka (vrt. *Pikku Caesarin* loppu, jossa elokuvan päähenkilö Rico jätetään lojumaan kadulle). Joka tapauksessa on Tom toiminnallaan lopullisesti häväissyt perheen pyhän yhteyden.

Tomín ystävänä ja rikostoverina nousee tuohon hetkelliseen menestykseen myös Matt Doyle (Edward Woods). Yhdessä Tomilla ja Matilla on läheiset suhteet paikalliseen baarinomistajaan Paddy Ryaniin (Robert Emmett O'Connor). Hänen naissuhteensa ovat sensijaan väliaikaisempia - Mae Clarke, vaimona, joka saa aamiaisella greipin päin naamaa, ja Jean Harlow tyttöystävänä - eivätkä erityisen menestyksekkäitä.

Loppua kohden elokuvan tarina alkaa muistuttaa kertomusta tavallisesta kaverista, jolla on tavallinen tausta, ja jonka rikos elämää kohtaan on perheen pyhyiden loukkaaminen: elokuvassa on konflikteja niin ihmisen ja yhteiskunnan kuin köyhyyden ja rikkauden välillä. Vaikka Tom Powersin menetit ovat sinänsä laittomat, ei hän varsinaisesti astu yhteiskunnan ulkopuolelle, niin kuin esim. Rico *Pikku Caesarissa*, joka on niin ulkopuolinen ympäröivän yhteiskunnan kanssa kuin vain ylipäättään on mahdollista. Itse asiassa ainoa perhe, jota elokuvassa näytetään kuuluu Ricon autokuskille.

Yhteiskunnan viholinen eroittelee sen sosiaalisen miljöön, josta gangsterismi sikiää niistä keskiluokkaisista moraalikäsitteistä, jotka sitten rikoksen ghetossa nopeasti murenevät. Sosiaalis-

tumisensa Tom elää rikollisten ja varkaiden keskellä. Tomin "ystävät" panevat ylpeänä merkille, mistä Tom polveutuu ja mihin hänen gangsterin maineensa pohjautuu. Sekä Tom että Matt elävät alituisen paon maailmassa, jossa likaisuus ja ylellisyys vuorottelevat. Implisiittisesti voidaan elokuvasta "lukea", että mikäli olosuhteet olisivat mahdollisesti radikaalistikin toisenlaiset, olisi Tom Powersista voinut suotuisissa oloissa kehittyä aivan kunnollinen nuorukainen; nyt Tom Powersin urakehitys näyttäytyy elokuvassa ikäänkuin ennakoita määrättynä ja yhteiskunnallisten olojen pakottamana. Tomin elämäkokemukset ovat väkivallan ja frustraation sävyttämiä; hän etsii tietoisesti mahdollista kuolemaa. Toisin kuin esim. Rico *Pikku Caesarissa* tai Tony Camonte *Arpinaamassa* tuntee Tom vetoa alkoholiin ja naisiin, joihin hänellä ei kuitenkaan mitään todellisia suhteita ole. Silti Tom on verrattunamuihin gangsterielokuvan sankareihin huomattavasti lähempänä "normaalia" henkilöä tunteineen ja toiveineen; hän ajautuu gangsterismiin lähinnä vaihtoehtojen puutteen vuoksi. Toisaalta ei ole olemassa voimaa, joka saattaisi hänen tekonsa oikeille raiteilleen, eikä ole olemassa ketään, joka hänelle tälläistä mahdollisuutta ylipäättään tarjoaisi.

James Cagney'n vitaali roolisuoritus hallitsee elokuvaa. Hän on kuin rooleista irtirepäisty, psykososiaalinen olento, pystyy toteuttamaan itseään vain näissä tarkoin rajatuissa olosuhteissa. Ja samalla hän on tuhoon tuomittu, sillä hänen persoonallisuuden kehitykselleen ei ole osoitettavissa muita päämääriä. Aivan samoin kuin mahtoi lamakauden ihmisestä tuntua työnteko sosiaalisesti ja taloudellisesti merkityksettö-

mältä, niin myös tietyt rooli-odotukset ja yhteiskunnalliset pelisäännöt saattoivat joidenkin yksilöiden kohdalla menettää merkityksensä. Perheen auktoriteetin romahtaminen oli yksi ensimmäisiä merkkejä tästä hätätilasta. Tuon auktoriteetin tilalle astui katujen laki, jonka myötä rikollisuus tuntui suorastaan luontevalta ja todennäköiseltä vaihtoehdolta. Seksuaalinen epävarmuus seuraantui juuri tästä tilanteiden muutoksesta.

James Cagney'n Tom Powers oli juuri se henkilö, johon nuoret saattoivat identifioitua. *Yhteiskunnan vihollisen* kuuluisa kohtaus, jossa Mae Clark saa greipin jätteen naamaansa, osoittaa sen raivoisan ärtyneisyyden, joka hänen olemuksessaan piili. Hänen halveksuntansa naissukupuolta kohtaan johtui siitä, että hän näki naiset vain fyysisinä objekteina.

James Cagneyä tutkinut Patrick McGilligan näkee hänen kovuudessaan sekä positiivisia että negatiivisia koonotaatioita:

"Pahimmillaan Cagney esittää liveraalin version fasistisista vaistoista: halun olla huipulla, olla yksin, hallita naisia, ostaa sata pukua, menestyä - kilpailullisen, individualistisen, kapitalistisen etiikan. Parhaimmillaan hän edustaa optimistista uskoa tulevaisuuteen, toivoa olosuhteista huolimatta, raivoisaa kieltoa hallituksestulemisesta, itsepäistä sosiaalisten standardien ja moraalisääntöjen vastustamista." ³

Tähtikulttia tutkineen Richard Dyerin mielestä McGilliganin selonteko on hyödyllinen, sillä hän liikkuu näistä asetelmista eteenpäin vetäen erityisiä yhteyksiä kulttuurimerkityksiin ja niihin ideologisiin komplikaatioihin, joita nämä yhteydet

tuovat tullessaan. Näin hän liittää Cagney'n kovuuden huomi-
oihin työväenluokasta ja maskuliinisuudesta. Yhteys työ-
väenluokkaan on erityisen ilmeinen juuri Cagney'n varhemmissa
elokuviissa, joissa Cagney'n New Yorkin East Sidelta peräisin
oleva irlantilainen tausta ja hänen kamppailunsa 'radikaalien'
näkemysten puolesta korostuvat. Kuitenkin, kuten McGilligan
osoittaa, tämä työväenluokasta nouseva kovuus - aina proble-
maattinen keskiluokalle ja/tai feministisosialisteille - ajau-
tui helposti oikeistolaisten teemojen palvelukseen Cagney'n
myöhemmissä elokuvissa.⁴

Yhteys kovuuden ja miehisyyden välillä on vielä kaksijakoisempi.
Cagney oli McGilliganin mukaan "äärimmäisen maskuliininen jo-
kaisessa toiminnassaan". Tästä johtui, että hänen suhteensa
naisiin oli ongelmallinen. Kyse ei ollut niinkään väkivaltai-
suudesta kuin huomiosta, jonka mukaan "vain nainen, joka on
kova (kova kuin Cagney/kova kuin mies) on sopiva kumppani mies-
puoliselle Cagneylle".⁵

Eräs näkökulma Cagney'n kovuuden ja miehisyyden välillä on äidin
rooli hänen elokuvissaan. Kuten McGilligan ehdottaa, niin Cagney'n
läheisyys (valkokankaalla) äitiään kohtaan on tärkeää, koska
se "vapauttaa syytöksestä Cagney'n luonnekuvan inhottavammat
puolet"; samalla tähän näiden kahden lähes fanaattiseen yhtey-
teen liittyy implisiittinen neuroosi. Esim. *Yhteiskunnan vihollinen*
on McGilliganin mukaan elokuva, jossa näytetään "läheisen
amerikkalaisen perheen luonnottomuus, eikä sitä kuinka ihana
tuolainen perhe on".⁶

Roffmanin ja Purdyn mukaan sosiaalinen kommentointi ei Roland
Brownin elokuvien vihjailuja lukuunottamatta juuri koskaan yltä-

nyt gangsterielokuviissa metofoforisia tasoja syvemmälle. Enem-
 minkin nuo elokuvat kertoivat katsojalle paljolti oman aika-
 sa asenteista kuin olivat varsinaisesti yhteiskunnallisiin
 ongelmiin tarttuvia. Lamakausi ei ole välttämättä eksplisiit-
 tinen aihe noissa elokuviissa, vaan pikemminkin oletettu tausta-
 verho toiminnalle. Siksi voidaan katsoa, että rikollisuuden
 juurien viitteellinen analyysi toteutui enemmänkin tarinoiden
 itsensä kautta, kuin oli varsinainen syy elokuvien tekemiseen.
 Howard Hawks on esimerkiksi kertonut, että hänen *Arpinaama*-elo-
 kuvaansa liitettiin eräs jakso, joka ei ollut mukana alkupe-
 räisessä käsikirjoituksessa, vain sensuurin miellyttämiseksi.
 Sen lisäksi tämä jakso ei ollut edes Hawksin itsensä ohjaama,
 vaan jonkun muun ohjaajan.⁷

Juuri sensuurin aktivoitunut kiinnostus gangsterielokuvaa
 kohtaan tappoi myöhemmin koko genren, sillä elokuvien tuotta-
 jat eivät onnistuneet hillitsemään gangsterielokuvaan keskei-
 sesti liittyvää väkivallan ja rikoksen glorifiointia. Sen
 sijaan sensuuri ymmärsi tämän glorifikaation keskeisyyden
 yleisön katsomiskokemusten ja gangsterielokuvan suosion suh-
 teen 1930-luvun alkuvuosina.

Vaikka 1930-luvun alkuvuosien gangsterihahmo sittemmin
 Hollywood-elokuvasta hävisikin, niin sen vaikutus kuitenkin
 säilyi. Olennaista tuon ajan gangsterielokuvalla oli yhteis-
 kunnallisesta kritiikistä nouseva kyynisyys ja ajankohtai-
 suus, ja vaikka väkivaltaisuuden ja rikollisuuden räikeä
 ylistys hävisikin Hollywood-elokuvasta vuoden 1932 jälkeen,
 siirtyi vastaavia aineksia toisentyyppisiin elokuviin. Yksi-

tyisen ihmisen reaktioita suhteessa yhteiskunnalliseen todellisuuteen näytettiin edelleen epätyytyttävänä, ja vähitellen tuon epätyytytyksen syyt muuttuivat keskeisiksi draaman elementeiksi. Näin yhteiskunnallisesta kriittisestä muotoutui elokuvaan liittyvä selkeä, motivoitu voima. *Yhteiskunnan vihollisessa*, kuten gangsterielokuvassa ylipäättään, on gangsterin olemuksen neuroottisuus kytköksissä hänen alkuperäiseen luokkalähtökohtaansa. Gangsteri ei toimi ainoastaan proletariaatin ja porvariston välisenä välittäjänä, vaan ulottaa näkökulmansa myös amerikkalaisen yhteiskunnan menneisyyden ja tulevaisuuden välille. Samalla hän toimii välittäjänä kolmannen sosiaalisen peruskonfliktin, maaseudun ja kaupungin välillä. Huolimatta repivyydestään ja huolimatta halustaan järjestykseen, on gangsteri urbaanin elämänmuodon edustaja omimillaan. Tämä perustava amerikkalaisen yhteiskuntaelämän välittäjärooli lannistaa helposti epärealistisessa itsearvioinnissaan fetissien, sääntöjen ja ankarien toimenpiteiden keskellä elävän yksityisen gangsterin problemaattisen psyykkeen. Siitä johtuu, ettei gangsterismin emansipaatio onnistu täydellisesti kohoamaan välineellisestä arvostaan todella hallitsevaksi mahdiksi.⁸

2. NYKYAIKA (Modern Times, 1936)

2.1. Taustaa

1930-luku merkitsi amerikkalaisessa elokuvatuotannossa monessa suhteessa muutosten aikaa. 30-lukua on jälkeempään kuvattu kasvavan jännityksen ja jatkuvasti syvenevien kriisien ajaksi. Tuolloin alkoi uudenlainen tietoisuus vaikuttaa ihmisten ajattelutapoihin. Joukkojen järjestäytyessä, fasismin noustessa ja sodan uhan kasvaessa myös elokuva omalta osaltaan heijasteli poliittisia ja yhteiskunnallisia voimia, tosin usein epäsuorasti ja varsin moniselitteisesti.¹

Vuosi 1929 oli ollut tuottoisin Hollywoodin siihenastisessa historiassa ja samaa rataa jatkui vielä pari vuotta, kunnes presidentti Rooseveltin New Deal -politiikka alkoi vaikuttaa.² Von Baghin mukaan kaikki suuret yhtiöt helisivät kriisin aikana, teollisuuden koko itsepuolustusmekanismi jännittyi äärimilleen, ja tuloksena oli 30-luvun merkittävä paradoksi: vakavan talouskriisin, työttömyyden ja ennenkokemattoman monien köyhyyden todellisuus sai heijastajakseen Hollywoodin suurimman ulkoisen loiston vuosikymmenen, jolloin studio- ja tähtijärjestelmä saavuttivat lakipisteensä. Hollywood oli Yhdysvalloissa oma pienisyhteiskuntansa, jota raha hallitsi.³ Ensimmäiset ristiriidat alkoivat kuitenkin 30-luvulla näkyä. Elokuvatuutkija John Baxter on tuota aikaa tarkastellessaan korostanut studioiden merkitystä. Ilman niitä ei Hollywood olisi ollut olemassa. Studioilla oli paljon poliittista ja taloudellista valtaa, joka heijastui suoraan elokuvatuotantoon.⁴

30-luvulla alkoi myös elokuvan parissa työskentelevien ammattilinen järjestäytyminen, jossa kysymys ei ollut vain taloudellisten etujen saavuttamisesta, vaan yleensä elokuvataiteilijoiden asemasta koko elokuvatuotannossa. Kiistoissa kosketettiin laajasti kansallisen elokuvapolitiikan kysymyksiä. Elo-kuvateollisuuden ja työntekijöiden asemat lukkiutuivat ja mm. elokuvatuottajat puhuivat taiteilijan ilmaisuvapaudesta ja elokuvasta kansan taiteena, mutta tekivät samaan aikaan filmejä, jotka tietoisesti hylkivät amerikkalaisten todellista elämää.⁵

Amerikkalaisesta elokuvasta puhuttaessa on aina muistettava sen lähtökohdat. Yhdysvalloissa elokuva kehittyi heti syntymästään teollisuudeksi ja kaupaksi, jossa kapitalismin lait ilmenevät. Alusta alkaen oli yhdysvaltalaisella elokuvakaupalla muun kapitalistisen kaupan tavoin pyrkimys sekä kansallisella että kansainvälisellä tasolla keskittymiseen ja maailmanmarkkinoiden valtaamiseen. Hollywoodimperialismia tutkinut Thomas H. Guback on todennut sattuvasti: "Meidän teollisuudellamme on yksinomaan yksi päämäärä: tuotanto, ja voidaan sanoa, sellainen tavaroiden tuotanto, jossa tavarat voidaan nopeasti korvata uusilla ja toisilla."⁶

Pulakauden dramatiikka oli kuitenkin koko kansakuntaa niin syvältä kouraissut ilmiö, että myös Hollywoodin siloitellun ulko-kuoren oli pakko taipua, ja tuona aikana tehtiin toisenlaisiakin filmejä, elokuvia, jotka vaikuttivat voimakkaasti amerikkalaisten tajuntaan, kuvaten rehellisesti ja vahvasti yhteiskuntakriittisesti tuon ajan todellisuutta.

Väheksymättä Chaplinin Keystone-, Essanay-, ja Mutual -yhtiöille

aikoinaan tekemiä suurenmoisia lyhytelokuvia, voidaan silti todeta, että nimenomaan yhtieskunnallisen elokuvan kehityksen kannalta tarkasteltuna hänen 1920-luvulla alkanut pitkien elokuvien tuotantonsa on merkittävämpää. Chaplinin värikäs ja monenlaisia vaiheita läpikäynyt ura heijastui myös hänen arvostuksessaan. Vuonna 1959 Lewis Jacobs omisti yhden luvun kirjassaan 'The Rise of the American Film' juuri Chaplinille, muita koomikkoja tuskin mainiten. Robinsonin mukaan pari sukupolvea myöhemmin tilanne oli lähes päinvaistainen; Chaplin saattoi olla onnellinen päästessään elokuvahistorian sivuille.⁷ Nykypäivänä tilanne tältä osin vastaa todellisuutta, ja Chaplinin suuri merkitys elokuvataiteessa tunnustetaan yleisesti. On helppo yhtyä Chaplin-tutkija Theodore Huffiin, joka on todennut:

"Chaplin loi ilon ja tunteen yhteisen nimittäjän, joka saa vastakaikua maailman kaikkien kansojen jokaisen ikäluokan, luokan ja rodun keskuudesta. Koomikot luokitellaan irlantilaisiksi, hollantilaisiksi, juutalaisiksi, skotlantilaisiksi jne. Chaplin sitä vastoin on universaalinen ja ajaton. Ranskalaisille hän on ranskalainen. Japanilaisille hän on japanilainen. Lapsille hän on ikuisesti pahankurinen poika. Vähäosaiselle pikku miehelle hän on sankari, joka aina kykenee voittamaan Suuren. Esteeteille hän on uneksija joka on aina etsimässä kauneutta useimmiten julmasta ja rumasta maailmasta - hän on maailman omatunto. Hän vetoaa naisten äidinvaistoon. Freudilaisille hänessä henkilöityvät turhautumamme. Vasemmistoradikaaleille hänen komediansa merkitsevät vastalauseita yksilön tappiolle tastelussa yhteiskunnallisia voimia vastaan."⁸

Von Baghin mukaan juuri Mutual-kausi eli vuodet 1916-17 merkit-

kitsivät kulkurihahmon kiteytymistä kuolemattomaan asuunsa: isot kengät, knalli, liian pieni takki, ruokokeppi ja viimeistellyt herrasmiehen elkeet, jotka ovat jyrkässä ristiriidassa kulkurin silmiinpistävän sosiaalisen statuksen kanssa. Kulkurihahmon tärkeimmät yhteiskunnalliset ulottuvuudet kasvoivat nekin juuri Mutual-vaiheessa: tärkeätä on muistaa, että nykyajan ainoa yleismaailmallinen ihminen (Gilbert Seldes) kasvoi tarkasti määritellyistä, konkreettisista tilanteista. Hän tulkitsi, niin kulkuri kuin olikin, täsmällisiä ammatteja tai kohotaloita: kadunlakaisijaa, palomiestä, juoppoa, panttilainaaajaa, näyttelijää, emigranttia, luistelijaa, seikkailijaa, pappia, sotilasta - ja kaikki nämä roolit tavalla, jonka yhteiskunnallinen vivahteikkaus ja monimielisyys kävi yhä rikkaammaksi.⁹

2.2. *Nykyajan* tarina

Nyky aika alkaa satiirisella tempulla: joukko lampaita juoksemassa rinnastetaan kuvaan tehtaasta poistuvista työläisistä. Sitä ennen on näytetty alkutekstit, joissa lukee: "*Nyky aika* on kertomus teollisuudesta, yksityisestä yritteliäisyydestä - ihmiskunnasta ristiretkellä tavoittelemassa onnea". Charlien työ on tehtaassa, jossa hän kiinnittää kaksi mutteria loputtomasta komponenttien joukosta, joka liukuu hihnalla eteenpäin. Kun hän menettää kerran vuoronsa, joutuu koko liukuhihna kaaokseen. Myöhemmin häntä käytetään koekaniinina kun kokeillaan automaattista syöttökoneetta, joka on suunniteltu liukuhihnan työntekijöitä varten. Kone tulee villiksi ja tuhoaa itsensä ja lopulta koko tuotantoon liittyvä sekasotku ajaa Charlien kadulle raivoisessa tilassa, jossa hän tiukentaa työkaluillaan kaikkea lähelle satuvaa. Charlie viedään hermoromahduksen partaalla sairaalaan, mutta hän joutuu sieltä vapauduttuaan heti uudelleen vaikeuksiin.

Charlie juoksee kuorma-auton perässä palauttaakseen sinne kuuluvan punaisen varoituslipun, mutta joutuu keskelle mielenosoittajien joukkoa, joka ottaa hänet johtajakseen ja muodostaa jonon hänen taakseen. Charlie joutuu vankilaan, pakenee sieltä sattuman kautta ja joutuu jälleen kylmään, epäystävälliseen maailmaan.

Hän tapaa Pauletten, jonka isä on ammuttu työläisten taistelussa ja jota nuorisoviranomaiset ajavat takaa. Charlie onnistuu jälleen saamaan itsensä pidätetyksi palataakseen vankilan kotoisempaan maailmaan. Charlie ja Paulette tapaavat poliisin vauvussa, joka kuljettaa heitä vankilaan. Hetken mielijohteesta he onnistuvat pakenemaan. He uneksivat yhdessä kotoisia päiviä ja Paulette löytää heille pienen, ränsistyneen majan veden ääreltä. Charlie saa työtä tavaratalon yövartijana, mutta joutuu jälleen vankilaan, kun hänen entiset vankilakumppaninsa ryöstävät tavaratalon.

Tällä välin on Paulette saanut työtä tanssijattarena kahvilassa, ja kun Charlie vapautuu jälleen kerran vankilasta, suostuu kahvilanomistaja ottamaan hänet työhön tarjoilijaksi. Seuraa jakso koomisia variaatioita tarjoilijan työhön liittyen: lähinnä kysymys on siitä, miten Charlie onnistuu kuljettamaan paistetun ankan sitä haluavalle asiakkaalle lävitse kansoitettun tanssilattian. Erilaisten sekaannusten jälkeen Charlie yhtäkkiä komennetaan laulamaan kyseisessä kahvilassa. Tästä muodostui se historiallinen hetki, jolloin Chaplinin ääni kuultiin valkokankaalla. Se oli myös kulkurin viimeinen esiintyminen, jos ei oteta niitä piirteitä huomioon, mitkä Chaplin toi esiin *Diktaattori*-elokuvassa juutalaisen parturin hahmossa. Silti nytkin

Chaplin onnistui välttelemään konventionaalista dialogia, sillä *Nykyajassa* Charlie, tarjoilija on hermostunut, koska hän ei muista laulun sanoja. Paulette kirjoittaa ne hänen irtonaisiin, tärkättyihin paidanhihoihin, jotka osoittautuvat liiankin irtonaiseksi ja lentävät ilmaan. Niinpä ilman sanoja Charlie luo suurenmoisen kielellisen sekasotkun laulaessaan iskelmää ranskalais-italialaisella korostuksella.

Esityksen haltioitunut vastaanotto keskeytyy nuorisohuoltoviranomaisten saapumiseen paikalle. Charlie ja Paulette onnistuvat pakenemaan heidän kynsistään ja karkaavat käsi kädessä kohti uusia ulottuvuuksia.

2.3. *Nykyajan* diskurssi

Nyky aika on monessa suhteessa ainutlaatuinen lamakauden elokuva, sillä se sitoo yhteen mykän kauden elokuvatekniikan, Chaplinin kulkurihahmon koomilliset motiivit ja 1930-luvun yhteiskunnallisen todellisuuden. Vaikka Chaplin *Nykyajassa* liikkuu paljolti työn maailmassa, niin silti hänen perimmäiset huolenaiheensa tässä elokuvassa laajentuvat käsittelemään yksilön asemaa jatkuvasti epähumanisoituvassa maailmassa. Näin *Nyky aika* voidaan nähdä modernin teollisuusyhteiskunnan totaalisenä kritiikkinä, tutkielmana elämästä, jotka standardisoidaan ja kanavoidaan, ja ihmisistä, jotka muuttuvat koneiksi.

Nyky aika rakentuu sarjasta episodeja, jotka on koottu yhteisen teeman puitteisiin. *Nyky aika* oli ilmestymisensä aikoihin teemallisesti kaikkein tietoisin Chaplinin filmeistä, vaikka se suurelta osin perustuikin jo Chaplinin aiemmissa elokuvissa esiintyviin motiiveihin. Jo Chaplinin lyhytelokuvissa oli keskeisenä teemana yksi-

lön selviytyminen, ei pelkästään erikoislaatuisissa olosuhteissa, kuten on laita useimmissa mykän kauden komedioissa, vaan myös mitä arkisimmissa tilanteissa. Kulkuri joutui usein olemassaolon konfliktiin elämän itsensä kanssa, taisteli yhteiskunnallisia instituutioita vastaan, fyysisiä ympäristöjä, kilpailijoita ja omia tuntemuksiaan sekä houkutuksiaan vastaan. Elämän mielekkyys löytyi hänen itsekkäästä rakkaudestaan puhtaaseen, neitseelliseen naiseen, jonka puolesta Charlie oli valmis uhraamaan kaikkensa. Yhteiskunnalliset näkökulmat muotoutuivat usein kautta, joissa voitto saavutettiin ja nainen valloitettiin. Usein kuitenkin elokuvan loppupuolella kulkuri herää ankeaan todellisuuteen, köyhyyden, yksinäisyyden ja häviön maailmaan. Näin kulkurin todelliseksi voitoksi muodostui hänen kykynsä ravistaa tuo hetkellinen todellisuus harteiltaan ja suunnata kohti uusia seikkailuja.

Yksi kaikkein oleellisimpia piirteitä Chaplinin elokuvissa on nimenomaan hänen suhteensa yhteiskuntaan. Chaplinin elokuvien merkittävyys ja myös komediallinen anti nousee tästä kulkurihahmon vapaan olemuksen ja häntä ympäröivien yhteiskunnallisten määreiden välisestä suhteesta. Suurin osa Chaplinin elokuvista on variaatioita tuosta keskeisestä paradokseista - siitä, ettei Charlie tule toimeen yhteiskunnan kanssa, muttei toisaalta pärjää ilman sitäkään. Tämä paradoksi taustanaan hän joutuu jatkuvasti koomillisiin tilanteisiin. Chaplinin varhaisemmissa lyhytfilmeissä nämä tilanteet ovat enemmälti koomisia välähdyksiä rutiininomaisesti rakennetun juonen keskellä. Yhteiskunnalliset kommentit muotoutuvat näissä elokuvissa abstrakteiksi, lakeja ja auktoriteetteja halventaviksi. Mutta samalla kun kulkurihahmo kehittyi luonnekuvaltaan yhä kypsemmäksi ja Chaplin

itse tuli tietoisemmaksi teema- ja juonirakenteiden merkityksestä elokuvassa, niin myös näkökulma yhteiskuntaan kehittyi alun implisiittisistä tunnoista kohti kestävämpiä rakenteita. Yksi näkökulma tähän kehitykseen on lavastuksellisten asioiden olemus Chaplinin elokuvissa. Varhaisemmissa komedioissa Chaplinilla oli runsaasti tilaa ympärillään. Elokuvien tapahtumat sijoittuivat usein aukeille paikoille, kuten puistoihin tai maaseudulle. Siellä ei yhteiskunnallinen todellisuus ollut millään tavoin kuristava. Se esiintyi etupäässä yksinäisen poliisin hahmossa. Myöhemmin tuo yhteiskunnallinen maisema muuttui yhä realistisemmaksi ja tukahduttavammaksi. *Rauhanraudun poliisi* (Easy Street, 1917), *Koiran elämää* (A Dog's Life, 1918) ja *Chaplinin poika* (The Kid, 1921) olivat selviä virstanpylväitä tässä suhteessa. Miljöö kehittyi "dickensiläiseksi". Maailma koostui viheliäisestä köyhyydestä, vihamielisistä viranomaisista, taskuvarkaista ja muista huijareista. Yhteiskunnallinen selviytymisen periaate tiivistyi kulkurihahmon omintakeisiin työskentelymetodeihin, kuten esim. *Chaplinin poika* -elokuvassa, jossa Chaplin antaa pikkupojan rikkoa ensin ikkunoita, jotta pääsee itse niitä sitten korjaamaan. Ja vaikka lavastus vaihtuu yläluokan loisteliaampiin kuvioihin, niin sielläkin komediallinen ote nousee yhteiskunnallisten olosuhteiden persoonallisesta tulkinnasta. Monissa vuosien 1916-25 välisenä aikana tehdyissä lyhytelokuvissaan Chaplin ambivalentisoi yksilön ja yhteiskunnan välisiä suhteita. Hyvä esimerkki tästä on *Pyhiinvaeltaja* (The Pilgrim, 1923) elokuvan loppujakso, jossa Chalin juoksee pitkin Usa:n ja Meksikon välistä rajalinjaa, toinen jalka toisella ja toinen toisella puolella tietämättä kummalle puolelle lopullisesti päätyisi. USA:n puolella odottaa lain ja järjestyksen toteutuminen, ja

tässä elokuvassa vankila, sieltä karanneelle Charlielle. Meksikon puolella taasen rehoittaa laittomuus ja anarkia, rois-tojen ammuskellessa kiivaasti toisiaan.

Nykyajan myötä Chaplin esitti kaikkein pisimmälle viedyn tul-kintansa yksilön ja yhteiskunnan välisestä suhteesta. Elokuva sijoittuu lamakauden ilmapiiriin ja sen myötä Chaplinin komedi-allinen näkökulma painottuu yhä spesifimpään suuntaan. Vaikka elokuva tehtiin vuonna 1936 - eli yhdeksän vuotta ensimmäisten äänielokuvien jälkeen - niin *Nykyajassa* ei ole lainkaan dialogia. Sen sijaan musiikkia ja ääniefektejä kylläkin. Chaplin käyttää *Nykyajassa* mykälle kaudelle tunnusomaista tekniikkaa, mm. väli-tekstejä ja pantomiiminomaista näyttelijätyötä. Tätä kautta elo-kuva lähestyy muodollisesti Chaplinin varhaisia komedioita, liit-täen kulkurihahmon koomisen maailman elokuvan yhteiskunnallisen kommentoinnin kautta universalistisiin yhteyksiinsä.

Nykyajan alkujakso on hurjuudessaan ja koomisessa hysteriassaan huima näkemys teknologian painolastista yksilön elämään. Siinä Charlien vaistomainen luonnollisuus törmää yhteiskunnan tukah-duttaviin vaatimuksiin. Tehtaan liukuhihna kuvastaa hirviömäis-tä, geometrista rattaiden ja vipujen verkostoa, jonka osaksi Charlien täytyisi sopeutua. Tämä kulkurin ja koneen välinen yh-teenotto näytetään elokuvassa sarjana ironisia muunnelmia, joi-hin liittyy koomisuuden vaikutelman kannalta tärkeä eloonjää-miseen (syömisen) teema. Charlie poukkoilee koneesta toiseen, niiden yrittäessä syttää häntä ja parodia huipentuu koneen men-nessä epäkuntoon, vahingoittaessa Charlieta ja tehdessä ravin-nonoton täysin mahdottomaksi. Tämä jännite saa uuden muunnelman kun kone sananmukaisesti hotkaisee Charlien sisäänsä, Charlien sukellellessa koneen rattaiden ja pyörien välissä osana itse

mekanismia. Koneen sylkäistessä hänet ulos, Charlie juoksee hurjana ympäri tehdasta hullunlailla tiukentaen kaikkea vähänkin mutteria muistuttavaa. Näin kaaos kasvaa siitä, kun Charlie sekoittaa totaalaisesti tehtaan normaalin järjestyksen ja lopputuloksena hänet viedään pois pakkopaidassa.

Raymond Durgnat on vertaillut tämän syömiseen ja ruokaan yleensä liittyvän teeman ulottuvuuksia *Nykyajan* ja Chaplin varhaisempien elokuvien välillä. Aina kulkuri on joutunut taiselemaan ruoan saantinsa puolesta. *Nykyajassa* ruokaa on Durgnatin mukaan yllin kyllin niille, jotka hyväksyvät ne groteskit asennot, joihin koneet heidät pakottavat. Eloönjäämisen, selviytymisen teema kulkee läpi *Nykyajan*.¹ Sen vaikutus kumuloituu elokuvassa Charlien yrittäessä kaikin tavoin taivata itselleen edes jotain elämisen arvoista pientä tilaa tässä yhteiskunnassa. Nämä näkökulmat ilmenevät elokuvassa kahtalaisesti: toisaalta elokuvan alkupuolella Charlie on yksin yhteiskuntaa vastassa ja toisaalta elokuvan loppupuolella Charlie ja kadulta löydetty tyttö (Paulette Godard) taistelevat yhdessä rakkautensa puolesta. Elokuvan ensimmäisen puoliskon keskeinen motiivi on yhteiskunnan viranomaisten vihamielisyys ja väkivalta. Poliisit edustavat järjestystä ja ovat valmiit tukahduttamaan kenen tahansa kapinaa yrittävän pyrinnot. He ovat kaikkialla, valvoen kaikkea, samalla tavoin kuin tehtaan johto valvoo alaisiaan. Itse asiassa kohtaukset alkavat sillä, että Charlie vapautuu vankilasta ja päättyvät siihen, kun Charlie paiskataan poliisiauton uumeniin. Charlien luonnollinen humanisuus asettuu vastatusten yhteiskunnan epähumanisten piirteiden kanssa ja joka kerta kun Charlie tekee jonkun jalon ja viattoman eleen, niin poliisit rankaisevat häntä. Eräässä jaksossa Charlie löytää kadulta punaisen lipun ja hänen taakseen ilmes-

tyy joukko marssivia mielenosoittajia. Seurauksena on se, että Charlie pidätetään kommunistisena kiihottajana. Missä tahansa työttömät protestoivat tai työläiset lakkoilevat, siellä ovat poliisivoimat aina tukahduttamassa kapinointia. Ainoa paikka, jossa Charlie pystyy olemaan rauhassa yhteiskunnan kiusanteolta on ironista kyllä vankila. Siellä hän ruokailee säännöllisesti, laiskottelee sellissään ja lukee lehtiä eristäytyneenä niiden välittämästä työttömyyden ja lakkojen todellisuudesta. Aina kun Charlie armahdetaan, pyrkii hän välittömästi takaisin vankilaan, mutta tyypillistä Charlielle on, että silloin hän ei tahdo joutua millään pidätetyksi.

Kun Charlie tapaa kadulla tytön, muuttuu elokuvan tunnelma ratkaisevasti. Heidän keskinäisestä rakkaudestaan muotoutuu elokuvan positiivinen voima, joka saa Charlien tosissaan yrittämään pääsyä yhteiskunnan täysivaltaiseksi jäseneksi. Näin elokuvan jälkimmäinen puolisko kasvaa ivalliseksi satiiriksi "amerikkalaisen unelman" toteutumisesta. Unijaksossa näemme heidän asustavansa viihtyisässä, ylellisessä bungalowissa, auringon paistaessa sisään ikkunoista. Tytön valmistaessa pihviaamiaista, Charlie kumartuu poimimaan hedelmiä ikkunasta ja hakee ovelta lehmän sinne jättämän maidon. Luonteenomaista tarinalle on, että heidän fantasiansa keskeyttää epäluuloinen poliisi. Myöhemmin Charlie työskennellessä tavaratalossa, Charlie ja tyttö kokeilevat turkiksia ylleen, laiskottelevat leveillä vuoteilla ja rullaluistelevat. Tavaratalo näyttäytyy elokuvassa yltäkyläisyyden tyyssijana ylläpitäen materiaalistien unien toteutumisen mahdollisuuksia. Chaplinin ironiaa osoittaa se, että näitä unelmia vartioivat kaksi yhteiskunnan hylkimää olentoa, jotka tuskin saavat päivittäisen ateriansa hankittua.

Nykyajan loppujakson myötä Charlie päätyy toteamukseen, ettei yhteiskunnallinen täyttymys hänen osallaan voi toteutua ja siinä mielessä näkymä eroaa Chaplinin varhaisemman kauden tuotteista, että niissä Charlie aina löytyi tilaa puistoista tai kujilta, jonne saattoi sukeltaa, mutta mekanisoituneessa koneajassa ei tällaista tilaa enää ole: kaikkialla on viranomaisia ja yksilön mahdollisuudet toteuttaa omaa elämäänsä ovat kadonneet. Lopputuvassa Charlie ja tyttö suuntaavat jälleen tielle, mutta mukana ei ole samanlaista seikkailun henkeä kuin Chaplinin varhaisemmissa komedioissa. Tietty optimismi tosin vallitsee tässä ambivalentissa todellisuusnäkyssä. Se juhlistaa rakkauden ja inhimillisyyden arvoa. Kulkuri ei ole menettänyt rohkeuttaan ja hänen luonnollinen humanisuutensa on edelleen tallella. Silti moderni todellisuus heijastuu kaikkialla tukahduttaen niitä arvoja, joita kulkuri edustaa.²

Theodore Huff on todennut, että vaikka *Nykyajan* alku antaa satiirisen kuvan uudenaikaisesta teollisuustuotannosta, sen hallintojärjestelmästä ja sen koneiden ihmisille aiheuttamista kysymyksistä ja vaikka työttömyyttä ja muita yhteiskunnan pulmakysymyksiä käsitellään, niin sosiaalinen satiiri kuitenkin heikkenee alun jälkeen ja elokuva muuttuu tavalliseksi komediaksi.³ Huffin mukaan monet kuvittelivat näkevänsä yhteiskunnallista kritiikkiä sellaisissakin kohdissa, joihin Chaplin ei ollut sitä sisällyttänyt. Toiset taas sivuuttivat yhteiskunnalliset kysymykset uutena ja ajankohtaisena runkona, johon vanha hyvä komiikka voitiin kiinnittää. Brooks Atkinson kirjoitti New York Timesissa: "...kohtauksessa, jossa hän tietämättään kantaa punaista lippua taistelunhaluisten lakkolaisten kulkueen etunäissä, on uuden elokuvan merkitys enemmän esitysteknillisistä

kuin aatteellista laatua." ⁴ Joka tapauksessa Chaplin loi pätevän kuvan nykyaikaisesta automaatiosta ja ihmisestä jatkuvasti kiihtyvän tuotannon rattaissa. Chaplinin aiheen käsittely pelkistyi Martinin mukaan juuri elokuvan eisensteiniläisessä hengessä toteutetussa avausjaksossa. ⁵

Elokuvatutkija Parker Tyler korostaa elokuvakomedian yhteiskunnallista merkitystä analysoidessaan Chaplinin ja muiden koomikoiden merkitystä siinä mielessä, että samalla kun he saivat ihmiset nauramaan, niin he auttoivat ihmisiä kestämään onnettomuutensa ja etenkin taloudelliset vaikeutensa ilman tunnontuskia. ⁶ Parker Tyler jatkaa:

Meidän aikanamme yläluokan karkea kulttuuri, joka tekee väistämättömiä myönnytyksiä rahalle ja aineelliselle hyvinvoinnille, kieltää huolettoman, humoristisen tyyppin, joka suhtautuu elämään kevyesti eikä kykene ansaitsemaan toimeentuloaan säädyllisesti: hahmon, joka ruumiillistuu Charliessa. Kuitenkin tällainen sisäinen halveksunta ja vastenmielisyys katoaa, kun kovapintaisten ja vatsakkaat heramme ovat päissään, rentoutuvat tai uneksivat suuruudesta. Silloin he voivat pitää säälistäviä hulluja pikemminkin oireina hyvin hauskaasta kosmisesta ironiasta, koska näiden ansiosta he pystyvät paremmin arvostamaan etuoikeutettua asemaansa. ⁷

Näin Charlie muuttuu yhteiskunnan moraaliseksi allergiaksi, hänellä ei ole sijaa yhteiskunnassa, joka sitoo vaurauden köyhyyteen niin mekaanisella ja suoralla tavalla.

3. *KIIHKO* (Fury, 1936)

3.1. Taustaa

1950-luvun edetessä alkoi sekä kansallinen että kansainvälinen fasismi tunkeutua yhä enemmän esiin myös Yhdysvalloissa.¹ Hollywood oli perinteisesti ollut haluton ottamaan kantaa poleemisiin kiistakysymyksiin, ja se oli liukunut 1950-luvun alun vuosien nihilistisestä pessimismistä kohti musikaalien ja laulunäytelmien lamakautta pehmentävää ja keventävää vaikutelmaa. Studiot eivät enää tehneet yhtä radikaaleja kokeiluja kuin joskus aiemmin, sillä elokuvateollisuus, kuten koko yhteiskuntakin pyrki päättäväisesti eroon epätoivon ilmapiiristä. Hollywood tosin jatkoi yhteiskunnallisten ongelmien käsittelyä edelleen - itse asiassa parhaat elokuvat olivat vasta tulossa - mutta se teki sen toisenlaisesta näkökulmasta. 1950-luvun puoliväliin mennessä Hollywoodin elokuvantelemisen metodi oli kehittynyt niin pitkälle, että se pystyi sangen turvallisesti käsittelemään mitä erilaisimpia aihepiirejä.² Aiempina New Deal -kauden aikoina se oli osoittanut valppautta lamakauden ongelmien ratkaisuun, nyt metodi oli muuttunut hienovaraisemmaksi, eikä niin osoittelevaksi. Fritz Langin *Kiihkossa* (Fury, 1936) ja Mervyn LeRoyn elokuvassa *Olen syytön* (They Won't Forget, 1937) -elokuvassa muodostuvat roskajoukot tuomittiin lain ja järjestyksen puolesta kiihkoilevina, harhaanjoutuneina, irrationaalisina hahmotuksina.

1950-luvulla vallinnut lynkkausmentaliteetti ei ollut suoraan yhteyksissä fasistiseen liikehdintään, vaan oli enemmänkin huomiota herättänyt yhteiskunnallinen ilmiö ja aihepiiri sinänsä. Vuosien 1930 ja 1954 välisenä aikana oli suoritettu kaikkiaan 60 lynkkausta.³ Kaikkiaan 150 lynkkausta vastustavaa kirjelmää esiteltiin Yhdysvaltain Kongressissa vuosien 1934 ja 1940 välisenä aikana.⁴ Kansallisen huolestuneisuus lynkkauksia kohtaan saavutti huippunsa vuosien 1934 ja 1935 välisenä aikana. Sen jälkeen lynkkausten lukumäärä alkoi dramaattisesti laskea.⁵

Tähän ilmapiiriin pureutui alunperin saksalaissyntyinen ohjaaja Fritz Lang Hollywoodissa vuonna 1936 tekemässään elokuvassa *Kiihko*, josta tuli yhteiskunnallinen, realistisesti 1950-luvun todellisuuteen iskostuva elokuva.

3.2. *Kiihkon* tarina

Kiihko alkaa kuvauksella Chicagossa olevasta pariskunnasta, miehestä nimeltä Joe ja naisesta nimeltä Katherine. He suunnittelevat naimisiin menoa ja perheen perustamista. Taloudelliset seikat pakottavat heidät kuitenkin muuttamaan erilleen, mutta heidän mielestään on vain ajan kysymys, milloin he voivat muuttaa yhteisen katon alle. He kävelevät kaupungin kaduilla ja keskustelevat tulevaisuudestaan. Joe hakee, matkatavarasäilytyksestä laukun repäisten samalla takkinsa, jonka Katherine välittömästi ompelee. Yhdessä he odottavat asemalla junan saapumista antaen muistolahjoja toisilleen. Katherine nousee junaan ja matkustaa tätinsä luokse maalle. Joe jää asemalle vilkuttamaan, huomaa sen jälkeen yksinäisen koiran, ottaa sen mukaansa ja vie asunnolleen, jonne

myös Joen veljet saapuvat. Seuraa pientä väittelyä.

Joe ja Katherine kirjoittavat toisilleen ahkerasti. Joe ostaa veljiensä kanssa huoltoaseman, jossa he työskentelevät. Liiketoiminta sujuu hyvin ja Joen pankkitili kasvaa. Ennen pitkää Joe lähettää Katherinelle pikakirjeen kertoen tulevansa noutamaan häntä luokseen. Joe lähtee matkalle koiransa kanssa ja Katherine lähtee häntä vastaan. Matkalla Joen pysäyttää aseistautunut sheriffi, joka vie hänet poliisi-asemalle tutkittavaksi läheiseen Strandin pikkukaupunkiin. Joeta epäillään lapsenryöstöstä ja huhut Joen pidättämisestä leviävät kaupungissa. Väkijoukko kiihdyttää itsensä raivoon ja kokoontuu vankilan edustalle. Väkijoukko murtautuu sisään vankilaan huolimatta sheriffin ja hänen apulaistensa estelyistä. Vankila sytytetään tuleen samalla kun Katherine saapuu paikalle. Katherine näkee väkijoukon kivittävän liekeissä olevaa vankilaa, jonka sellin ikkunasta hän havaitsee Joen kauhistuneet kasvot. Katherine pyörtyy ja sotilaiden tullessa paikalle saadaan meluava väkijoukko vihdoinkin hajaantumaan.

Viranomaiset keskustelevat traagiseksi muuttuneesta tilanteesta, kun tulee tieto, että oikeat ryöstäjät on tavoitettu ja kaupunkilaiset ovat näin ollen polttaneet elävältä väärän miehen. Joen veljet keskustelevat syntyneestä tilanteesta samalla kun Joe yllättäen ilmaantuu paikalle. Hän on päässytkin pakoon vankilan ränniä pitkin ja vannoo nyt kostoja "murhaajilleen". Hänen pyynnöstään veljet nostavat asiasta oikeusjutun mainitsematta siitä, että Joe onkin elossa. Veljet vierailevat myös mieleltään järkkyyneen Katherinen luona.

22 kaupunkilaista joutuu syytettyjen penkille syytettynä Joen murhasta. Joe seuraa oikeudenkäynnin kulkua radion välityksellä. Oikeusprosessi huipentuu vankilapalosta kerrotavan uutisfilmin esittämiseen. Se todistaa ilmassa olleet syytökset oikeiksi, sillä elokuvan perusteella pystytään tunnistamaan nuo syytettynä olevat kaupunkilaiset. Katherine kutsutaan todistajaksi, ja vakuuttaakseen juryn jäsenet syytettyjen syyllisyydestä, lähettää Joe kihlasormuksensa oikeudelle arvioitavaksi. Nähtyään sormuksen Katherine ymmärtää Joen olevan elossa. Katherine saapuu Joen asunnolle ja yrittää saada Joen luopumaan kostoaikeistaan. Illalla Joe kävelee pitkin Strandin katuja ja tuomiolla olevien ihmisten kuvat valtaavat hänen mielensä. Hän ymmärtää myös yhteytensä Katherineen katkenneen. Seuraavana aamuna oikeus kokoontuu jälleen ja osa syytetyistä julistetaan syyllisiksi. Eräs joukon johtajista - nimeltään Kirby Dawson - yrittää pakoa oikeussalista, mutta ovella tulee Joe häntä vastaan. Joe puhuu oikeudelle ja Katherine ilmestyy hänen vierelleen.

3.3. *Kiihkon* diskurssi

Kiihko ei ole elokuvana välttämättä antifasistinen, vaikka se käsitellessään muutamia joukkohysterian sosiokulttuurilisia perusnäkökulmia samalla koskettaa monia fasismiin juurtuneita arvostuksia. *Kiihko* keskittyy lynkkausjoukkion muotoutumiseen. Se kuvaa varsin yksityiskohtaisesti erilaisia ihmistyyppejä, jotka liittyvät lynkkaajiin ja niitä syitä, miksi he sen tekevät. Elokuvassaan Lang räjäyttää myytit populistisesta Yhdysvalloista ja hyvästä naapuri-

hengestä, kun hän kuvaa yksinkertaisen pikkukaupungin asujaimiston muuttumista vihaa täynnä oleviksi murhaajiksi. Maaseutuyhteisön näennäisesti ystävällisen julkisivun takaa paljastuu Langin elokuvassa ennakkoluuloja, tietämättömyyttä, väkivaltaa ja ilmaisemattomia turhautumia, sekä pelkoja, jotka vain odottavat sopivaa hetkeä puhjetakseen.

Lang on rakentanut elokuvansa rytmisesti voimakkaan jännitteen varaan. Kameranliikeillä visualisoidaan tilanteen dramatiikka yhä kiihtyväksi hurmioksi: kamera jäljittää katuja ihmisjoukon kerääntyessä ja suunnatessa kohti vankilaa, jossa syytöntä Joeta pidetään. Kun joukko on kasassa ja kohtaa sheriffin apulaisineen, laajentuu väkivalta uudelle tasolle, joukon raivo kiihtyy heidän tungeksiessaan eteenpäin, heittäessään vartijat syrjään ja murtautuessaan vankilaan. Ihmisten kasvoilla välähtelevät lähes orgastiset virneet heidän kasatessaan toimistohuonekaluista polttoroviota. Lang korostaa kohtauksen hurmoksellisuutta kiinnittämällä huomiota tiettyihin yksityiskohtiin: nainen heiluttelee soihtuaan ekstaasissa sytyttäen roviota; toinen nainen polvistuu evankelistiseen asentoon vankilan palaessa; kolmas nostaa lastaan korkeammalle, jotta tämä näkisi paremmin, ja nuori poika syö ahnaasti hot-dogiaan. Väkijoukko tuijottaa luomoutuneena liekkeihin, joiden keskellä uhri avuttomana riutuu. Vangin ravistaessa kiihkeästi sellinsä ikkunaa, väkijoukko heittää häntä kivillä ajakseen hänet takaisin tuleen. Virkavallan saapuessa joukko vasta hajaantuu, mutta silloinkin sen jälkeen, kun he ovat heittäneet

dynamiittia tuleen varmistaakseen uhrinsa kuoleman. Tässä loistavasti rakennetussa jaksossa Lang näyttää amerikkalaisen ihmisen kaikkein kieroimmillaan: ihmisyyden, lain ja järjestyksen ja Jumalan nimissä tehdään hirvittävän brutaaleja tekoja. Populismin myytti revitään lopullisesti hajalle.

Myöhemmin elokuvassaan - Joen (Spencer Tracy) päästyä pakoon - Lang näyttää kuinka lynkkauksen uhri on aivan yhtä pystyväinen vihaan ja murhatekoihin. Joe saa veljensä vakuuttumaan laillisten toimenpiteiden välttämättömyydestä lynkkaajien pidättämiseksi, ja pysyttelee itse piilossa uskotellen kaupunkilaisille kuollessaan vankilan palossa. Joen toimet näyttäytyvät Langin elokuvassa perverssinä tyydytyksenä hänen kärsimälleen vääryydelle.

Lang manipuloi elokuvassaan katsojan osallistumista ja sitä kautta syntyvää vastuuntuntoa itse tapahtumien suhteen. Esim. lynkkausjakso nähdään pitkälti joko Joen tai hänen morsiamensa Katherinen (Sylvia Sydney) näkökulmasta. Koemme Joen paniikinomaisen tilan hänen nähdessään sellinsä kaltereiden lävitse joukon kerääntyvän kadulle, ja Katherinen hysterian kautta näemme Joen infernaalisen ja verenhimoisen murhaajakoplan ympäröimänä. Katsojan raivo lynkkajia kohtaan luonnollisesti tukee ja motivoi Joen yritystä saada vainoojansa oikeuden eteen, mutta myöhemmin, oikeudenkäynnin edetessä ja Strandin asukkaiden vähitellen murtuessa ja anoessa anteeksiantoa, Lang humanisoi heidät - katsoja alkaa tuntea myötätuntoa heitä kohtaan, samalla kun Joen hahmo näyttäytyy vihaa täynnä olevana murhamiehenä. Katsoja kokee Langin elokuvassa saman kostonhalun

kuin Joekin, elää hänen kostosuunnitelmiansa rinnalla ja syyllistyy - kuten Paul M. Jensen on painottanut - samalaiseen lynkkausmentaliteettiin. Langin elokuvan jälkimmäinen puolisko - tapahtumat vankilapalon jälkeen - häviää intensiivisyydessään alkupuolen tiiviydelle, sillä elokuvan dramaattinen uljuus on parhaimmillaan juuri lynkkauskohtauksessa. Loppupuolen oikeusjakso ei enää sisällä yhtä kiinnostavaa aineistoa. Onnellisen lopun myötä elokuvan universalistinen syyllisyyden teema kärsii lopullisen haaksirikon.¹

Kiihkossa painottui langilainen syyllisyyden ja syyttömyyden tematiikka ja ohjaajan oma, osittain ironinen näkemys lamakauden Yhdysvalloista, samalla kun elokuva muotoutui kriittiseksi tutkielmaksi väkivallan olemassaolosta. Paul M. Jensen on *Kiihkon* kohdalla edelleen painottanut sen merkitystä eräänlaisena anti-lynkkaus -dokumenttina 30-luvun yhteiskunnallisesti tietoisien elokuvien valtavirrassa.² Eriksson on Gavin Lambertiä mukailleen todennut *Kiihkon* olevan pikemminkin tutkielma joukkihysteriasta kuin kertomus lynkkauksesta.³ Monet seikat viittaavat kuitenkin siihen, että Lang haluaa polttomerkitä muutakin kuin vain helposti johdalteltavan joukon, demokratian "kansan". Hän epäilee yhtä suuressa määrin lakia, viranomaisia, niitä, joiden tehtävänä on suojella yhteiskuntaa. Hän ei luota edes sankariinsa, joka muuttuu viattomasta uhrista kostonhimoiseksi pyöveliksi. Tapahtumapaikkana oleva lännen pikkukaupunki on vain ulkoisesti tyypillisen amerikkalainen. Tapahtumilla on laajempi merkitys, sillä ne liittyvät eurooppalaiseen todellisuuteen.

Ne osoittavat, kuinka suvaitsemattomat ja tyytymättömät saattavat demagogien johtamina voittaa päättämättömän hallituksen ja perustaa terrorihallituksen. Kuva joukkojen diktatuurista on katkeran silminnäkijän näkemys demokratian kriisistä.

Alunperin Lang suunnitteli, että *Kiihkon* päähenkilö olisi lakimies, sillä hänen mielestään päähenkilön luonnekuva vaati koulutusta taakseen. Tuottajien mielestä Joen tuli olla kuitenkin tavallinen kansalainen, ja niin elokuvan päähenkilöt ovat rakastavaisia, mutta niin köyhiä, että heidän täytyy työskennellä eri kaupungeissa. *Kiihkoa* on pidetty antilynkkaukdokumenttina yhteiskunnallisesti tietoisien elokuvien valtavirrassa ja vain joitain viikkoja ennen *Kiihkon* ensi-iltaa pelastui neljä mustaa hädin tuskin heitä lynkaamaan tulleen väkijoukon alta Alabamassa. Lynkkausteema on kuitenkin vain sattumanvaraisesti tarinaan liittyvä, sillä Lang oli enemmänkin kiinnostunut massojen psykologiasta.⁴

Meluavan väkijoukon myötä nousevat väkivalta ja pahuus normaalisti viattomien ihmisten pinnan alta sellaisen hyökyaallon tavoin, että kontrolli menetetään helposti ja oikeuden kysymyksistä tulee koston kysymyksiä. Tälläinen ihmisen henkilökuvan muutos ilmeni jo Kriemhildin hahmossa Langin elokuvassa *Die Niebelungen* (1924) ja väkijoukon maanalaisessa aktiviteetissa Langin elokuvassa *M - kaupunki etsii murhaajaa*, elokuvaan liittyvän yhden tapahtuman laajentumana: filmissä mies kertoo tiedustelvalle lapselle ajan ja joutuu välittömästi vihamielisen joukkion piirittämäksi ja tönimäksi huolimatta po-

liisin yrityksistä rauhoittaa tilannetta. Hänen kohtaloon ei koskaan paljasteta, mutta *Kiihko* näyttää yhden mahdollisuuden sen suhteen, mitä olisi voinut tapahtua.

Lang jakaa *Kiihkon* selkeästi kahteen osaan: ensimmäisessä näytetään tapahtumien kehitys aina lynkkaukseen asti ja toinen käsittelee Joen myöhempää kostoa. Nämä puoliskot ovat vastaavia *Die Nibelungen* -elokuvan osille. Joe Wilson on Siegfried, josta tulee oma kostonhimoinen Kriemhildinsä. Alussa Joe on tavallinen oikeuteen uskova ja ihmisistä välittävä kansalainen. Pidätyksen ja väkivaltaisuuksien jälkeen hän menettää viattomuutensa ja muuttuu tunteettomaksi, julmaksi ja itsekkääksi. Näin hän on aluksi rikollisen koston uhri, joka lopuksi itse vaatii kostoa. Koska hän ei kuitenkaan ole kuollut, eivät syytetyt olekaan syyllisiä, sillä he eivät ole tehneet murhaa. Kyseessä on oikeuden ja laillisuuden ironinen dualismi: syytetyt ovat hetkeksi menettäneet tapahtumien kontrollin ja jälkeinpäin taas saavuttaneet normaalin identiteettinsä. Sen sijaan Joen kehitys näyttää metodin tasolla tunteettomalta ja julmemmalta, sillä hän tietoisesti kiduttaa uhrejaan. Tässä on oma ironiansa, sillä Joe on alussa viaton, joka näyttää syylliseltä, sitten hän muuttuu syylliseksi, samalla kun hänen luullaan viattomasti kuolleen; kun hän lopulta saavuttaa takaisin osan viattomuudestaan paljastamalla itsensä, pidetään häntä jälleen syyllisenä. *Kiihkoon* sisältyvät uutiskatsausjaksot puhuvat objektiivisesti syytettyinä olevien syyllisyydestä. Lain mukaan heidät todetaan viat-

tomiksi, koska uhri säilyi hengissä, mutta omissa mielis-
sään he ovat syvimmillään syyllisiä, sillä *Kiihkon* tapahtu-
mat ovat osoittaneet heille heissä piilevän tajunnallisen
toisen puolen, joka saattaa tilanteen niin vaatiessa saa-
da yliotteen päällimmäisenä olevasta arkiminästä.

Lang toteuttaa *Kiihkossa* myös katsonnallisen manipulaation
näkökulmaa, sillä vaikka tuo hyökkäys vankilaan muotoutuu
Langin elokuvan kerronnallisen rakenteen kliimaksiksi, niin
paljastaa Lang elokuvassaan paljon muutakin kuin pelkän
lynkkauksen mahdollisuuden. Juuri lynkkausjakso toimii
katsonnallisessa kokemuksessa Joen näkökulmaa puoltavana
tekijänä: katsoja elää jakson ikäänkuin Joen rinnalla,
ja se suuttumus, minkä tuo epäoikeutettu toiminta Joessa
herättää siirtyy osittain katsonnalliseksi myötätunnoksi
Joeta kohtaan. Kyse on moraalisesta näkökulmasta, jonka
mukaan katsojakin osallistuu ajatuksillaan kaupunkilaisten
syyttämiseen.

Eric Rhode on korostanut *Kiihkon* lynkkausjakson teatraalista
hohtoa. Hänen mielestään Lang loi *Kiihkossa* vastineen Holly-
woodin ideaalisatiolle, siirtämällä pahat motiivit lähes
jokaiseen kuvaamaansa henkilöön.⁵ Paul M. Jensenin mukaan
Kiihkossa ilmenee melodraaman salainen, maanalainen orga-
nisaatio, kun paha aavistamaton Joe huomaa vihamielisen
maailman ympärillään: hän on vankina sellissään tietäen,
että "kaikki" ovat häntä vastaan - hän on tuomittu. Jo-
kainen ympäristön osatekijä kutoo sitä verkkoa, jonka
vangiksi hän on jäämässä. Roskajoukon aktiivinen pahuus
saa kannustajakseen "hyvien ihmisten" passiivisuuden:
tämä ilmenee mm. oikeusjuttua seuraavien kaupunkilaisten

hiljaisena käytöksenä oikeudenkäynnin edetessä. Mitään tällaista ei olisi välttämättä tapahtunut, ellei tiettyjen objektien - kuten suolapähkinöiden ja viiden dollarin setelin - monimutkaista vaihtoa olisi tapahtunut. Tähän liittyy myös se ekonominen voimatekijä, jonka vuoksi Joe ja Katherine joutuivat alunperin työskentelemään eri kaupungeissa. Tähän ulkopuolisten tekijöiden joukkoon tulee elokuvan toiselle puoliskolla lisäksi Joen sisäisten tunteiden kehittämä uhka, halu intohimoiseen koston. Ja kun hänen tyttärensä vielä hylkää hänet, on hän lopulta yksin niin ulkoisesti kuin sisäisestikin vihamielisessä maailmassa. Kun Joe lopulta tunnustaa tämän, voittaa hän samalla itsensä ja saavuttaa jälleen Katherinein rakkauden - vaikka hän on hävinnyt taistelunsa yhteiskunnan kanssa - ovat hän ja Katherine keskinäisessä suhteessaan voitokkaita.

4. VIHAN HEDELMÄT (The Grapes of Wrath, 1940)

4.1. Taustaa

Kaikkein haastavimmat kuvat 1930-luvulta sijoittuvat maanviljelijöiden tragiikkaa kuvaaviin teoksiin: Dorothea Langen, Walker Evansin tai Russell Leen valokuvat, Woody Guthrien laulut, yhteiskunnallisesti tietoiset dokumenttielokuvat ja John Steinbeckin klassinen romaani *Vihan hedelmät* (The Grapes of Wrath). Yhteiskunnallisesti tietoinen taiteilija ei voinut välttää kuvaamasta Etelän sadonkorjaajien köyhyyttä tai sitä dramaattisuutta yleensä, mikä maaseudun asukkaan elämään tuolloin liittyi. Richard Pell on kuvannut tuota aikakautta seuraavasti:

Ihmisten ajatukset kiinnityivät tulviin, hiekkamyrskyihin ja maaperän eroosioon, ei pelkästään siksi, että ne aiheuttivat todellisia ongelmia, vaan myös siksi, että ne olivat täydellisiä metaforia romahdukselle, joka ilmeni enemmän fyysisenä kuin sosiaalisena tai ekonomisena. Se aiheutti amerikkalaisille tunteen, että heidän koko maailmansa oli kirjaimellisesti romahtanut kasaan, että heidän perinteiset olettamuksensa ja uskomuksensa olivat täysin merkityksettömiä, ettei ollut olemassa henkilökohtaista paon mahdollisuutta tästä yhteisestä tuhosta. Se ajoi jokaisen yksilön hämmennyksen ja terrorin valtaan. Näin tuo kriisi näytti vaativan vastausta, joka lupasi rauhaa ja turvallisuutta enemmän kuin jatkuvaa epävarmuutta.¹

Vuonna 1940, kun John Fordin elokuva *Vihan hedelmät* valmistui, oli Yhdysvalloissa yhdeksän miljoonaa työtöntä.² 1930-luvulla presidentti Roosevelt oli New Deal-politiikallaan pyrkinyt luomaan maahan turvallisuutta ja hyvinvointia. Rooseveltin politiik-

ka oli historiallisen kehityksen erääläinen päätepiste, jonka ansiosta mm. bruttokansantuote kohosi, inhimillistä hätää pystyttiin lieventämään ja ennen kaikkea tavallisten kansalaisten usko demokratiaan ja järjestykseen säilyi. Talouselämässä keynesiläiset opit tulivat esiin. Samalla tapahtui myös byrokratisoitumista, verotus kasvoi, eikä työttömyyttä pystytty poistamaan.

Juuri tähän sosiaaliseen tilanteeseen iskeytyi Ford *Vihan hedelmät* -elokuvallaan, joka pohjautui John Steinbeckin vuonna 1959 julkaisemaan samannimiseen kirjaan.

4.2. *Vihan hedelmien* tarina

Elokuvan alussa Tom Joad saapuu Oklahomassa olevalle huoltoasemalle ja liftaa sieltä lähtevään kuorma-autoon. Hän on ollut viimeiset neljä vuotta kuritushuoneessa ja palaa nyt takaisin kotiin. Kotinsa lähetyvillä Tom tapaa entisen saarnaajan Casey'n, joka on kadottanut "hengen". Tom kertoo Caseyille joutuneensa vankilaan tansseissa sattuneen tappelun yhteydessä; tällöin toinen mies oli lyönyt Tomia puukolla ja Tom toista kuolettavasti lapiolla. Kotiin tultuaan Tom huomaa talon autioksi, mutta pimennosta löytyy Joadien naapuri Muley Graves, joka kertoi Joadien muuttaneen John-sedän luokse kaksi viikkoa sitten valmistautumaan lopulliseen irtautumiseen, lamakautta pakoön Kaliforniaan. Muley kuvailee kuinka katepillarit ajoivat heidän mailtaan. Tom tapaa perheensä John-sedän luota riemuissan jälleennäkemisen merkeissä ja seuraavana aamuna he suuntaavat vanhalla autollaan kohti uusia mahdollisuuksia. Perheen isoisa saa halvauksen ja kuolee kesken matkan ja hänet haudataan yöllä tien viereen. Matka jatkuu ja seuraavana iltana Joadit tapaavat eräällä lei-

rillä muitakin Kaliforniaan matkajia, joista eräs Kaliforniassa jo aiemmin ollut valaisee tuon "ihmemaan" todellisuutta omalla realistisella tavallaan. Rahattomien Joadien matka kulkee Uuden Meksikon lävitse Arizonaan ja edelleen Kaliforniaan. Isoäiti sairastuu ja kuolee, kun Joadit saapuvat kalifornialaiseen pikkukaupunkiin, josta heidät ohjataan kaupungin laidalla sijaitsevaan väliaikaiseen hökkelileiriin. Leiri uhataan polttaa, joten Joadit jättävät sen. Monien vaikeuksien jälkeen he saapuvat Keene-nimiselle tilalle, jossa he saavat väliaikaista työtä persikoiden poimijoina. Yöllä Tom tapaa Casey'n, joka valmistelee ystäviensä kanssa kapinaa työläisten riistoa vastaan. Seuranneessa kahakassa Casey kuolee. Tom huitaisee kuolettavasti Casey'n tappanutta miestä, loukkaantuu itsekin, joten Joadit jättävät Keenen tilan, lähtevät jälleen ettenpäin ja saapuvat hallituksen pystyttämälle leirille, jossa ei ole poliiseja, vaan asukkaiden itsehallinto. Leiri on täydellinen poikkeus niihin aiempiin verrattuna, joissa Joadit ovat saaneet kärsiä epäinhimillisestä kohtelusta. Onnelliset hetket synkkenevät, kun poliisit etsivät Tomia leiriltä. Tom jättää jäähyväiset yöllä äidilleen ja lähtee omille teilleen. Joadit kuulevat Fresnoissa olevista työmahdollisuuksista ja lähtevät toiveikkaine onneaan etsimään.

4.5. *Vihan hedelmien* diskurssi

Vihan hedelmät on elokuvana kaikkein läheisimmässä suhteessa oman aikansa maaseudun ongelmia kuvaaviin valokuviin ja kirjoituksiin. Se on samalla Hollywoodin näkökulma tuon ajan yhteiskunnalliseen tietoisuuteen ja edustaa aikauden kulminaatiota

nimenomaan yhteiskunnallisen "ongelmaelokuvan" näkökulmasta tarkasteltuna. Elokuva myös saavuttaa lajityyppinsä perinteen omassa äärimmilleen viedyssä muodossaan, yhdistäen Hollywoodin näkökulmasta katsottuna syvältä tunnetun suuttumuksen yhteiskunnallista epäoikeudenmukaisuutta ja toisaalta kaikkein puhtaimmillaan viljeltyä sentimentaalista uskoa amerikkalaiseen kulttuuriin. *Vihan hedelmät* yhdistää Hollywoodin populistisen nostalgian ja Steinbeckin romaanin yhteiskunnallisesti protestoivan valtavirran toisiinsa.

John Ford ja käsikirjoittaja Nunnally Johnson korostivat elokuvansa diskurssissa John Steinbeckin optimisuutta ja uskoa ihmiskunnan kestävyYTEEN, vaikkeivät menneenkään niin pitkälle kuin Steinbeck vaatiessaan joukkoja toimimaan. He omaksuivat Steinbeckilta kulttuuritradition kunnioittamista vaativat näkemykset vaatimatta silti mitään kummempia muutoksia yhteiskunnalliseen järjestykseen. Nämä kaksi äärimmäisyyttä - radikalismi ja traditio - personoituvat niin kirjassa kuin elokuvassakin, toinen temperamenttiseen ja kapinalliseen Tom Joadin hahmoon ja toinen Äiti Joadin sovittelevaan, stoalaiseen tyyneyteen. Kirjassa molempia käsitellään tasapuolisesti. Yhdessä he luovat kuvan ihmisestä toisaalta universaalisena olentona, jolla on valtava halu selviytyä mihin hintaan tahansa, ja toisaalta yhteiskunnallisena olentona korruptoituneessa järjestelmässä, joka täytyisi muuttaa. Elokuva painottaa enemmän äidin hahmon merkityksellisyyttä. Elokuvan Tom Joadissa (Henry Fonda) on Steinbeckin proletaarisen sankarin tunnusmerkit, mutta hänen suuttumuksensa ja luokkatietoisuutensa on ylikorostunutta, erityisesti elokuvan ratkaisevissa loppujaksoissa, verrattuna Äidin

(Jane Darwell) hahmoon, jota elokuva enemmälti sympatiseraa. Itse asiassa Äiti Joad onkin Fordin populistinen sankaritar, joka taistelee ankarasti kehityksen hyökylä vastaan säilyttääseen perinteisen elämänmuodon. Suuttumus ja frustraatio projisoidaan elokuvassa aina Tomiin, jonka raivoa äiti yrittää lauhduttaa. Ford esittää yhteiskunnalliset teemansa elokuvassa sen kautta, miten Tom ymmärtää ympärillään tapahtuvan tukahduttamisen luonteen. Elokuvan "avainjaksoissa" Tom oppii näkemään, mikä on heidänlaistensa ihmisten asema Yhdysvalloissa. Se alkaa jo siitä kun hän saapuu vankilasta kotiin huomatakseen että hänen perheensä on häädetty. Hän tapaa entisen naapurinsa Muley Gravesin (John Qualen), joka kertoo Tomille hänen perheensä viimeaikaisista kuulumisista. Kuivuus tuhosi heidän satonsa, jonka jälkeen pankit lunastivat heidän tilansa. Tässä yhteydessä Muley muistelee omaa häätöään takautuman muodossa. Hän ja hänen rääsyinen perheensä ajettiin pois kodistaan pankin edustajan välityksellä, vaikka Muley yritti epätoivoisesti puolustaa oikeuksiaan. Muley uhkasi kostaa heidät häätäneelle yhtiölle, johon pankin edustaja reagoi sanomalla, ettei Muleylle ole inhimillistä kohdetta vihalleen, ei edes yhtiön johtajaa voida syyttää, sillä "pankki sanoo hänelle, mitä pitää kulloinkin tehdä". "Ketä me sitten ammusme", tiukkaa kärsimätön Muley, johon edustaja vastaa. "Hyvä veli, en minä tiedä. Jos tietäisin, niin kertoisin sen sinulle, niin tekisin, mutta en tiedä ketä syyttäisin". Myöhemmin kun katepillari ilmaantuu ajamaan Muleyta pois mailtaan, niin hän yrittää jälleen puolustaa itseään, uhkaa käyttää haulikkoaan. Mutta traktorinkuljettaja osoittautuu hänen vanhaksi naapurikseen, joka vakuuttaa, ettei ampuminen auta mitään, sillä "ei mene kuin pari päivää, niin tilallani on joku toinen", toteaa kuljettaja. Muleyn koti tuhotaan hänen ja hänen

perheensä silmien alla, heidän seistessään traktorin nostattamassa pölypilvessä voimattomina tilanteelle.

Näin elokuvassa viitataan siihen, että jollei ketään yksityistä henkilöä tai instituutiota voida syyttää tapahtuneesta, niin kyse on laajemmista taustavoimista. Muley näyttäytyy elokuvassa kokonaisen taloudellisen rakenteen uhrina, johon liittyy myös teknologisen kehityksen mukanaan tuoma uusi todellisuus. Hän on kehityksen jalkoihin jäänyt populistinen maanviljelijä. Ja vaikka elokuvantekijät näin viittaavatkin populistisen perinteen merkitykseen, niin silti on olemassa lieviä ristiriitaisuuksia elokuvan sisältämän menneisyyden haikailun ja kirjassa olennaisesti ilmenevän vallankumouksellisen huudon välillä. Tarkastellaanpa tätä jaksoa sitten populistisen tai vasemmistolaissävyytteisen viitekehyksen alla, niin tämä kohtaaminen ainakin selvästi ilmaisee näiden ihmisten kyvyttömyyden heitä laajempien, ei-personoitavissa olevien voimien välillä - sen, kuinka he joutuvat taistelemaan toisiaan vastaan säilyäkseen hengissä.

Tom oppiikin pian, ettei heidän perheellään ole yhteiskunnallista arvoa lainkaan ilman kotia ja maata. Heidän matkatessaan kohti Kaliforniaa, heidät luokitellaan kodittomiksi kulkureiksi, joihin ihmiset suhtautuvat pilkallisesti ja kiusoitellen. Joadit ovat epämiellyttävä muistuma yhteiskunnallisesta epäoikeudenmukaisuudesta. He eivät ole tervetulleita mihinkään. Heidät ajetaan pois yhdestä kaupungista ja seuraavassa heitä välittömästi odottaa varuillaanoleva, vihamielinen väkijoukko kääntyy heidän takaisin. Yhteiskunta on riistänyt heidät kotinsa, elatuksensa ja uhkaa myös heidän ihmisyyttään. Ainoa paikka, jossa Joadit saavat luvan levähtää heidän epätoivoisen etsintänsä aikana on rähjäinen hökkelikylä. Ford näyttää Joadien

tulon sinne heidän näkökulmastaan: subjektiivisen kameratyön myötä katsoja liikkuu Joadin auton mukana läpi nopeasti kyhättäytyjen hökkelien, joiden edustalla ryysyinen joukko vastasinne tulleita uudisasukkaita heitä tuijottaa. Myöhemmin Äiti Joadin keittäessä muhennosta heidän majansa edustalla, kerääntyy hänen ympärilleen joukko nälkäisiä lapsia, ja kun äiti lupaa heillekin osan ruokaa, juoksevat lapset hakemaan itselleen tinamukit kasasta, johon niitä on kerätty.

Ford kuvaa näitä uudisasukkaita rähjäisenä joukkiona, jolla ei ole tavallisen kansalaisen oikeuksia. Rajavartijat pysäyttävät heidän kulkunsa alituiseen ja tutkivat heidän lastiaan. Vaikka Joadeille annetaan lupa jatkaa matkaa - johtuen lähinnä isoäidin sairaudesta - niin he saavat myös ohjeen olla pysähtymättä mihinkään. Ja kun Joadit saapuvat Kaliforniaan, pysäyttää heidät poliisi, joka on uudisasukas itsekin, mutta kääntää heidät silti ulos kaupungista.

Eksplöitaation eli riiston näkökulma on yksi mikä *Vihan hedelmiin* liittyy. Eräs uudisasukas kertoo Joadille siitä mekanismista, jolla heitä länteen houkutellaan:

Selvä, tämä työnantaja tarvitsee 800 työntekijää. Niinpä hän painattaa 5000 mainoslehtistä, ja ehkä 20000 ihmistä näkee sen. Ja noin 2000-3000 ihmistä lähtee sen perusteella kohti länttä. 2-3000 ihmistä ja 800 työpaikkaa, onko siinä mitään järkeä?

Riiston näkökulma saavuttaa elokuvassa huippunsa Keenen farmille sijoittuvan lakon aikana. Joadit työskentelevät farmilla tietämättään olevansa lakkorikkureita. Sitten Tom tapaa vanhan ystävänsä Casey'n (John Carradine), josta on tullut työnjohtaja ja joka on vastuussa lakosta. Casey innostaa Tomia ja muita

uusia työntekijöitä liittymään lakkoon, mutta Tom kääntyy vastaan tilanteessa, jossa riiston ulottuvuudet ovat kasvaneet niin pitkälle, että kysymys henkiinjäämisestä muodostuu Tomille tärkeämmäksi kuin solidaarisuus ystäviään kohtaan. Myöhemmin, kun Tom näkee, miten Casey tapetaan, hän oppii ymmärtämään Casey'n esimerkin tärkeydyn. Siihen asti hänen kapinallisuutensa oli ollut vain vaistonvaraista luonteeltaan, mutta nytten hänen vastarintansa muuttuu tietoiseksi. Samalla elokuvan kerronnassa tapahtuu muutos taaksepäin, sillä Ford ei suinkaan jatka Tomin syvenevän tietoisuuden kuvausta, vaan keskittää huomion jälleen Aiti Joadiin ja hänen yrityksiinsä perheen koossapitämiseksi. Hallituksen leiri symboloi vastakohtaa sille, mitä Joadit ovat aiemmin kokeneet. Täällä heitä kohdellaan kunniallisina ihmisinä, heillä on kunnolliset pesutilat, leirillä on pitkälle viety itsehallinto, poliiseja ei tarvita, ja he ovat yhteydessä virallisiin työtä tarjoaviin agentteihin. Tuo leiri näyttäytyy eräänlaisena fordilaisena ihannemaailmana, pienenä ja itsenäisenä populistisena yhteisönä, jota hallitus suojelee. Tämä uusi elämän ja toivon mahdollisuus lieventää myös Tomin sisällä kytevää vihaa, sillä hän saa väliaikaista työtä, osallistuu leirin hallintoon ja muutenkin alkaa luottaa sosiaalisen identiteettinsä palautumiseen. Ja kun uudisasukkaat vetävät vielä nenästä ulkopuolisia häiritsijöitä, on tällä kaikella katarttinen vaikutus myös katsonnalliseen kokemukseen, sillä sen kautta alkaa käydä ymmärrettäväksi, että uudisasukkaat ovat vihdoinkin pääsemässä tilanteensa herroiksi ja pystyvät elämään itsenäistä muista riippumatonta elämää.

Tässä suhteessa Fordin elokuvan diskurssi poikkeaa Steinbeckin

romaanin painotuksista, ottaen kirjasta huomioon vain sellaisia elementtejä, jotka vahvistavat elokuvan näkymiä. Steinbeckillä hallituksen leiri symboloi näkymää, jonka mukaan kollektiivisen järjestelmän alla elävät ihmiset pystyvät huolehtimaan itsestään, varsinkin kun heidän elämänmenoonsa liittyy suunnitelmallinen taloudenhoito. Fordilla näkymä on astetta pidempi, sillä siihen kuuluu myös itsehallinto, muttei välttämättä sosialistisen yhteistyömallin mukaan vaan enemmänkin maaseutuyhteisön populistisia äänenpainoja tavoitellen. Ero on myös painotuksissa, sillä Steinbeckin romaanissa sijoittuu tuo jakso kirjan keskivaiheille, kun se Fordin elokuvassa on siirretty lähelle loppua. Tämän muutoksen myötä korostuu jakson kliimaksinen perusvire: siitä tulee tavallaan Joadin perheen monien kokemusten huipentuma. Kirjan ja elokuvan välisiin muutoksiin kuuluu päähenkilöiden loppupuheiden ajoituskin, sillä romaanissa Tomiin puhe tulee heti Casey'n murhan jälkeen. Se ajoittuu näin hetkeen, jolloin hänen suuttumuksensa on kohonnut äärimilleen. Elokuvaversiossa se sijoittuu taasen hallituksen leirin myötämieliseen ilmapiiriin, eräänlaiseen poliittiseen tyhjiöön hänen todetessaan: "Tulen olemaan kaikkialla - minne tahansa katsot. Missä vain on taisto siitä, että ihmiset saavat syödäkseen, siellä olen minä. Missä tahansa poliisi ahdistaa ihmisiä siellä olen minä". jne. Tomin jälkeen on Äiti Joadin vuoro lausua julki tunteensa. Hänen myötään käy painoitettusti selväksi elokuvaan sisältyvä johtoajatus, siitä, etteivät mitkään vaikeudet lopulta lannista näitä uudisasukkaita. Huolimatta matkalla koetuista vaikeuksista, perheen hajoamisesta ja siitä ettei heillä vielääkään ole pysyvää asuntoa ja työtä kaiken tämän

kärsimyksen ja vaeltamisen jälkeen, on Äiti Joad edelleen optimistinen ja luottavainen todetessaan: "Rikkaita ihmisiä tulee ja menee, he ja heidän lapsensa tulevat, menevät ja kuolevat. Mutta me olemme menossa koko ajan. Me olemme ihmisiä, jotka todelle elävät, eikä meitä voi kukaan hävittää tai pyyhkäistä olemattomiin. Me menemme ikuisesti, sillä me olemme ihmisiä." Tässäkin on eroavuus romaanin ja elokuvan välillä, sillä kirjassa puhe pidetään paljon aikaisemmin, jo Hoovervilleen sijoittuvan jakson aikana, jolloin se viittaa Äiti Joadin haluun lepyttää Tomin suuttumusta enemmän kuin johonkin yleiseen temaattiseen huipentumaan. Elokuvassa tuo lause sisältää erilaisen viitesisällön, sillä sen myötä katsoja olettaa automaattisesti, että näin tulee käymään, eikä mitään varsinaista toimintaa olojen muuttamiseksi edes tarvita.

Vihan hedelmien loppukuvassa Joadien auto köröttää aurinkoisella, hedelmäpuiden reunustamalla valtatiellä kohti uusia näkymiä. Fordin visiossa korostuu Joadien ja ympäristön vihdoinkin saavutettu harmonia erityisesti kuvakomposition tasolla. Tomin hahmo näkyy silhuettina horisontissa: näin Ford luo elokuvaansa klassisen Hollywood-lopun, jonka yhteydessä ikuiset, myyttiset sävyt puhkeavat.

Vihan hedelmät on hollywoodilainen "ongelmaelokuva", joka pysyy uskollisena alkuperäiselle lähteelleen ja sisältää melko viihaisen hyökkäyksen autoritaarisuutta ja taloudellista hyötyajattelua vastaan. Toisaalta on kuitenkin syytä muistaa, että elokuvan kirjallinen lähde, Steinbeckin romaani, on vielä tarkempi tässä näkökulmassaan. Ford pystyy kyllä luomaan elokuvaansa oikeutetun suuttumuksen ilmapiirin, muttei silti tarjoa mitään varsinaista ratkaisua havaitsemiinsa ongelmiin, vaan pysyttää

draamansa varsin itsetietoisen rakenteen sisällä.

Andrew Sinclairin mukaan vaikka Ford poisti Steinbeckin tekstistä sen sisältämän radikaalisuuden ja lisäsi siihen oman menneen elämän yksinkertaisuutta haikailevan agraarisuutensa, niin elokuvan kuvat henkivät subversiivisuutta ja häiritsevyyttä. Fordin näkemys oli radikaali tyyliiltään, mutta konservatiivinen tekstiltään ja näin *Vihan hedelmistä* muotoutui Fordin käsissä voimakkaasti ambivalenttinen, dialektiikassaan ihmistä sanan, otoksen, kuvakulmien, liikkeen ja äänen jatkuvassa alleviivaavuudessaan ymmärtävä elokuva. Fordin sanoma elokuvassa on Sinclairin mukaan uskollinen populismi, ei sosialismi. *Vihan hedelmien* kuvaaja Gregg Toland käytti Pare Lorentzilta ja Robert Flahertylt peräisin olevaa dokumentaarista kuvaustekniikkaa luomaan tuon näkymän ihmisistä luonnan keskellä.¹

Amerikkalaisen elokuvan historiassa on Fordin *Vihan hedelmät* alkuteokseensa nähden suunnilleen samassa asemassa kuin Stevensin *Faijika auringossa* tai *Anne Frankin päiväkirja* niiden pohjana oleviin kirjoihin, eli kyseessä on symbolinen uudelleenahmotus, ihmisveljeyden riemulaulu, jonka nimeksi sopisi, Matti Saloa lainaten, "Kaikki, mikä elää, on pyhää."² Samalla kyse on eräänlaisesta anti-westernistä, pitkä matka 'luvattuun maahan' johtaakin pettymyksiin ja kysymykseen työväestön järjestäytymisestä. Fell on huomauttanut *Vihan hedelmien* kohdalla sen ilmeisestä sukulaisuudesta toiseen pastoraaliseen teokseen, neuvostoliittolaisen ohjaajan Mark Donskoin vuonna 1938 tekemään Maxim Gorki -trilogiaan *Lapsuuteni*. Molemmissa teoksissa, niin Fordilla kuin Donskoilla, on elokuvan keskushenkilönä vanhempi nainen, ja molemmat ohjaajat nostavat pastorialisminsa myytin perinteestä, sa-

malla tarkkaillen tapahtumia dokumentoivasti, kameratyön ollessa huolellista ja pikkutarkkaa jolloin kasvot, esineet ja ympäristö saavat suuren merkityksen.³

5. *CITIZEN KANE* (1941)

5.1. Taustaa

Orson Wellesin ohjaaman *Citizen Kanen* taustalla on nähty yhteiskunnallinen ja taiteellinen juurtuminen Yhdysvaltojen 1930- ja 1940-lukujen dynaamiseen todellisuuteen. New Deal -politiikan aikaansaama demokratian ja kulttuurin nousu sekä sitä kautta syntyneet mahtavat taideprojektit.¹ On myös nähty, että Welles haki sekä taiteellista, että filosofista ja yhteiskunnallista inspiraatiota Shakespearen ajan englantilaisesta renessanssista.

"Poikkeuksellisen herkän historia- ja kulttuuritajun omaava Welles löysi juuri tästä Elizabethin ajasta mallin tai eräänlaisen menneisyyteen projisoidun utopiakuvan omalle ajalleen ja taiteelliselle käytännölleen, sillä voidaan todeta, että hänen toimintansa ja sitä kautta syntyneet tuotokset eivät ole vain ajankohtaista realismia tai katteetonta haaveilua menneisyydestä tai tulevasta vaan pitkälle yhdistelmä molempia."²

Citizen Kane filmattiin loppukesästä ja alkusyksystä 1940 ja leikkauksen vaihe kesti sen jälkeen useita kuukausia. Aiemmin Welles oli tutkinut elokuvia Modernin taiteen museossa: "John Ford oli opettajani, omalla tyylilläni ei ole mitään tekemistä Fordin kanssa, mutta *Hyökkäys erämaassa* oli elokuvallinen teksikirjani. Katsoin sen nelisenkymmentä kertaa."³

Yhteyksiä on löydetty myös Wellesin ja empirismiin pohjautuvan kokemusfilosofian isän Francis Baconin (1561-1626) välille. Bacon

asetti havainnon siihen asti vallinneen metafysiikan edelle, eikä nähnyt suuria eroja eri tieteiden ja toisaalta taiteen ja tieteen välillä. Tästä on johdettu suora yhteys Wellesin havaintoon, kokeiluun ja keksintöön perustuvaan tyyliin. Elo-kuvassa Wellesiä kiinnosti aluksi ennen kaikkea tutkiva ns. subjektiivinen kamerankäyttö, jossa kamera on ikäänkuin elokuvan päähenkilön silmien paikalla ja tapahtumat nähdään hänen perspektiivistään.⁴

Welles inhosi ns. metodinäyttelemistä, joka ajaa uusromanttisesti täydellistä samaistumista rooliin. Wellesillä rooli ja henkilökuvat syntyvät samalla tavoin kuin elokuvat itse eli moninaisin, ristiriitaisin, kiihkein mutta usein katkelmallisin keinoin. Hän ei käytä naturalistista, illusionistista samaistumista, vaan reaalista samaistumista. vrt. esim. Wellesin yksityiselämä ja Charles Foster Kanen persoonallisuus (kohtaus elokuvassa, jossa Kane tuhoaa vaimonsa huoneen).⁵

Vaikeudet *Citizen Kanen* suhteen alkoivat kun lehtikuningas Randolph Hearst sai kuulla olevansa Wellesin filmin esikuvana. Susan Alexanderin hahmo vertautui välittömästi Marion Daviesiin, johon Hearst oli rakastunut v. 1918. Louis B. Mayer tarjosi elokuvan tuottannelle RKO-yhtiölle 842 000 dollaria, jos filmiä ei julkaistaisi, sillä niin pelättiin Hearstin reaktioita. Kun tähän ei suostuttu Hearst uhkasi hyökätä koko amerikkalaista elokuvamaailmaa vastaan lehdissään. Levitystä oli RKO:n silti vaikea järjestää, koska monet elokuvayhtiöt olivat mainostuksellisesti kytkeyksissä Hearstin imperiumiin. Lopulta RKO levitti *Citizen Kanen* puhtaasti omissa teatterissaan ja vuokrasi

New Yorkissa ja Los Angelesissa riippumattomia teattereita elokuvalla. Hearst kielsi lehdistöään julkaisemasta sanaakaan RKON elokuvista. Welles kielsi Hearstin esikuvallisuuden Kanen suhteen ja sanoi, että "Kane olisi ehkä halunnut nähdä elokuvan itsestään, muttei Hearst, koska hänellä ei ole tarpeeksi tyyliä."⁶

5.2. *Citizen Kanen* tarina

Vuonna 1940 Charles Foster Kane, New York Inquirerin ja monien muiden lehtien julkaisija sekä yksi maailman rikkaimmista miehistä, kuolee 70 vuoden ikäisenä palatsissaan Floridan Xanadussa. Hän oli johtanut Yhdysvallat Espanjan sisällissotaan; hän oli tuntenut poliitikot Teddy Rooseveltista Adolf Hitleriin; hän oli pyrkinyt, tosin epäonnistuen, New Yorkin kuvernööriksi; hän oli vaikuttanut amerikkalaisten ajatusmaailmaan puolen vuosisadan ajan ja hänellä oli lukematon määrä vihollisia. Jotkut pitivät häntä fasistina, toiset kommunistina. Itse hän "oli ja tuli aina olemaan - amerikkalainen".

Lehden toimittaja Rawlston haluaa saada selville Kanen tarinan. Hän pyytää reportteriaan Thompsonia selvittämään Kanen viimeisen sanan "Rosebudin" arvoituksen. Hänen mielestään se saattaa olla avain Kanen elämään. Thompson lukee Water P. Thatcherin päiväkirjaa, hän haastattelee Susan Alexanderia, Kanen toista vaimoa. Hän puhuu Bernsteinille, Inquirer-lehden johtokunnan puheenjohtajalle ja Kanen managerille. Hän puhuu Jed Lelandille, Inquirer-lehden entiselle teatterikriitikolle ja Kanen parhaalle ystävälle. Ja hän puhuu Raymondille, Kanen hovimestarille. Tästä kasaantuu seuraava tarina.

Charles Kane syntyi 1860-luvun puolivälissä New Salemissa, Coloradossa. Hänen vanhempansa pitivät täysihoitolaa, ja hänen äitinsä Mary sai eräältä asiakkaalta lahjaksi hylätyn kaivoksen, joka osoittautui kultakaivokseksi. Vanhemmista tuli varakkaita ja äiti Mary luovutti poikansa Charlesin pankin ja sen edustajan Walter P. Thatcherin kasvatettavaksi. Charles ei olisi halunnut jättää kotiaan - niinpä hän tönäisi Thatcherin kumoon kelkallaan.

Thatcher ja Kane eivät koskaan tulleet hyvin toimeen keskenään. Kun Kane täytti 25 vuotta, vaati hän omaisuutensa itselleen ja otti haltuunsa New York Inquirer -lehden. Ensimmäisessä painoksessa julkaistiin hänen omakohtainen "periaatteiden julistuksensa", joka vaikutti Jed Lelandiin. Lehden levikki nuosi rajusti seuraavien vuosien aikana. Vuonna 1900 Kane meni naimisiin Emily Nortonin, presidentin veljentyttären kanssa. Heille syntyi poika nimeltään Charles Jr. Kanella oli suhde mukavan, mutta ilmeisen lahjattoman laulajattaren Susan Alexauderin kanssa. Kun näytti siltä, että Kane tullaan valitsemaan New Yorkin kuvernööriksi, paljasti hänen kilpailijansa Jim Gettys Kanen ja laulajattaren suhteen. Kane hävisi vaalit, ja hänen vaimonsa otti avioeron. Vuonna 1918 Emily ja poika kuolivat auto-onnettomuudessa. Kane meni naimisiin Susanin kanssa ja rakensi hänelle oopperatalon Chicagoon, jossa Susan teki debyyttinsä. Leland ei kyennyt humalansa vuoksi kirjoittamaan negatiivista arviotaan Susanin esiintymisestä. Kane kirjoitti artikkelin lappuun ja eroitti Lelandin. Kane pakotti Susanin jatkamaan oopperauraansa, mutta hänen yritettyä itsemurhaa, Kane luopui ajatuksesta. Vuonna 1929 ensimmäinen Kanen lehdistä lo-

petti ilmestymisensä. Kane ja Susan muuttivat Xanaduun. Vuonna 1932 Susan jätti hänet. Kane tuli hulluksi ja tuhosi Susanin huoneen. Kanen imperiumi romahti. Hän kuoli yksinään. Thompson ei saanut selville "Rosebudin" salaisuutta. Kanen omaisuutta poltettaessa nähdään Kanen lapsuuden kelkka, jossa lukee "Rosebud".

5.3. *Citizen Kane* diskurssi

Citizen Kane on hyödyllinen elokuva lähestyä analyysin kautta, sillä se on muodoltaan epätavallinen ja tyyliltään varioitu. Lähestyn sitä tutkailemalla miten kausaalisuus ja päämääräorientoituneet henkilöt operoivat kerronnassa. *Citizen Kane* moniselitteisyys kasvaa tiettyjen elementtien epätarkan motivoinnin seurauksena.

Syy- ja seuraussuhteet leimaavat *Citizen Kane* elokuvallista muotoa. Filmissä on joukko reporttereita ja erityisesti Thompson: he etsivät tietoa Charles Foster Kanesta, ja henkilöt (Kane ja ne, jotka hänet tunsivat), jotka muotoutuvat reporttereiden etsinnän kohteeksi. Elokuvan alussa tapahtuva Kanen kuolema on yhdistävä tekijä heidän välillään. Kanen persoonallisuuden merkittävyys ilmenee elokuvan alkuun sisältyvässä uutiskatsauksessa joka on jo lopuillaan, kun kerronta esittelee koeteatterissa katsausta seuraavat reportterit. Reportterien pomo Rawlston aiheuttaa sen, että Kanen elämää aletaan tutkia, hänen halustaan syntyä ajatus uuden näkökulman luomisesta Kanen elämään. Kanen viimeisen sanan "Rosebudin" arvoituksen selvittäminen. Tämä mysteerio motivoi Thompsonin toiminnan, ja Kanen hahmon kompleksisuus - toisaalta suhteessa aikaansa ja toisaalta suhteessa lähimpiin ihmisiinsä - tuo Thompsonin tutkimustyöhön oman moni-

selitteisen dialektiikkansa. Kane itsekin etsii suhdettaan "Rosebudiin": useissa yhteyksissä spekuloidaan sanan merkitystä - oliko se jotain, minkä Kane kadotti, eikä pystynyt koskaan saamaan takaisin.

Kanen elämän keskeiset henkilöt ovat elokuvan kausaalista materiaalia. Se, että heitä on useita, helpottaa luonnollisesti Thompsonin tutkimusta: näin muodostuu informatiivinen kenttä, joka kattaa koko Kanen elämän. Thatcher tunsi hänet jo lapsena, oli selvillä Kanen lehtimiesurasta ja hänen liiketoimistaan, Bernsteini oli hänen managerinsa, Leland paras ystävänsä, Susan, Kanen toinen vaimo, tunsi hänet keski-ikäisenä ja tiesi hänen henkilökohtaisesta elämästään ja hovimestari Raymond hoiti Kanea hänen viimeisinä elinvuosinaan. Näiden henkilöiden kertomuksista muotoutuu Kanen persoonallisuus, rajoittunut, yksipuolinen, ehkä valheellinenkin, mutta Thompsonin tutkimuksen kannalta aidon todistusvoimainen. Kanen ensimmäinen vaimo Emily ei kerro elokuvassa tarinaa - ajallisesti hänet eliminoi auto-onnettomuus - ja toisaalta hänen osuutensa tulee ilmi myös Lelandin takautumassa.

Charles Foster Kanen elämään sisältyneiden tapahtumien järjestyks, kesto ja tiheys eroavat melkoisesti siitä, miten ne esitetään *Citizen Kane* juonirakenteessa. Tätä kautta selittyy elokuvan poikkeuksellinen voimakkuus, joka perustuu juuri sille, miten tapahtumat on siirretty osaksi elokuvan juonirakennetta. Vanhin tarinallinen yksityiskonta sijoittuu Charlesin pankkiiri Thatcherin holhottavaksi. Elokuvan juonirakenteen ensimmäinen tapahtuma on sen sijaan Kanen kuolema, jota seuraavassa uutiskatsauksessa tosin jo viitataan lapsuuden tapahtumiin.

Seuraavassa on lyhyesti tiivistäen esitetty *Citizen Kane* kerroksellisen rakenteen pääpiirteet:

- 1) Elokuvan alku: Kanen kuolema Xanadussa
- 2) Uutiskatsaus: reportterien keskustelu
- 3) Thompsonin ensimmäinen vierailu Susan Alexanderin luona El Ranchossa
- 4) Thatcherin takauma: Kanen lapsuus, *Inquirer*-lehti, laman vuodet
- 5) Bernsteinin takauma: *Inquirer*-lehden perustaminen, juhlat ja kihlauksen julkaisu
- 6) Lelandin takauma: Kanen ja Emilyn suhteen kehittyminen, Susan Alexander, Kanen poliittinen kampanja, Susanin oopperaura
- 7) Susan Alexanderin takauma: oopperaura, Xanadu, ero
- 8) Raymondin takauma: Kane tuhoaa Susanin huoneen
- 9) Reportterien loppukommentit: "Rosebudin" arvoitus

Ajallisesti Thompsonin tutkimus kestää elokuvassa noin viikon, itse tarinan kattaessa noin 75 vuotta. Tästä labyrinthimaisesta näkökulmasta muotoutuu tarinan mentaalinen uudelleenjärjestelyminen: alussa näytetty uutiskatsaus antaa tarpeellisen informaation, jonka suhteutuu verrannollisena itse elokuvan rakenteeseen.

"News on the March" toimii elokuvassa ikäänkuin karttana Kanen elämän tutkimisen aloittamiseen. Se alkaa kuvauksella Kanesta Xanadun isäntänä ja Xanadun mahtavista rikkauksista. Tässä on variaatio koko elokuvan alulle, jossa lähestytään arvoitusta. Alkujakso loppuu Kanen kuolemaan ja uutiskatsauksessa näytetään

otoksia Kanen hautajaisista, joita seuraavat lehtiotsikot vertautuvat uutisjakson elokuvalla merkitykselliseen formaalisuuteen. Myös väliotsake, jossa kerrotaan Kanen nimen uutisarvoisesta merkittävydestä miljoonille amerikkalaisille lehdenluki-joille, vertautuu paralleelina projektorihuonekohtaukseen, reportterien päättäessä jatkaa Kanen elämän tutkimista. "News on the March" liikkuu Kanen kuolemasta kohti lehti-imperiumin perustamista: siinä kuvataan hoitosopimuksen syntyä ja siinä on myös ensimmäinen maininta "kelkasta". Siinä kuvataan, kuinka Kane yritti aluksi johtaa Inquireria. Samaten uutiskatsaus kertoo Kanen poliittisista ambitiesista, hänen avioliitostaan ja oopperatalon rakentamisesta. Thatcherin takaukset kuvaa elokuvan rakenteessa hänen yhteenottojaan Kanen kanssa. Leland kertoo ensimmäisestä avioliitosta, poliittisesta kampanjoinnista, aviointumisesta Susanin kanssa ja Salammbon ensi-illasta - eli paralleelit uutiskatsauksen ja elokuvan juonirakenteen kanssa ovat olennaiset ja merkitsevät. Juonirakenne toistaa tiettyjä tapahtumia useammin. Tästä hyvänä esimerkkinä on Susanin oopperadebyytti, joka tulee esiin sekä Lelandin että Susanin takauksissa.

Bruce F. Kawinin mukaan *Citizen Kanen* jokaista jaksoa hallitsee sen kertojan mieli (mind), ne maailmat, joita elokuvan kertojat luovat peittävätkin omat itsekeskeisyytensä ja ennakkoluulonsa, niin, että kerronnallinen mielikuva jää ikäänkuin kankaan ulkopuolelta tulevaksi, kolmannen persoonan näkökulmaksi. Kamera-silmä, joka on katsonnallisen uteliaisuuden orgaani, liikkuu kertojan subjektiivisessa maailmassa: kyseessä on näin kerronnallinen metodi, joka on kiinnostavampi kuin puhdas subjektiiv-

sen kameran käyttö ja täysin verrannollinen kirjallisuuden käyttämään ensimmäisen persoonan kautta luotuu näkökulmaan, jossa kertoja ei kerro, mitä hän näkee, vaan mitä hän tietää (oli hän sitten läsnä tapahtumapaikalla tai ei).¹

Vaikka Welles itse on jälkeen päin suhtautunut torjuvasti "Rosebudin" merkityksen pohdintoihin, on tämän sanan myötä kasvava temaattinen rikkaus olennainen osa *Citizen Kanen* viehätystä. Erityisen tärkeä sen on motivaationäkökulmasta. Tätä kautta tarina kehittyy kohti mysteeriota, sillä nyt ei tutkitaakaan rikosta, vaan henkilön elämää. Etsintä johtaa tietynlaiseen ratkaisuun, yleisönä tiedämme "Rosebudin" arvoituksen. Elokuvan loppu seuraa vahvasti alun kaikuja, vaikka liikkeen suunta onkin päinvastainen. Thompson luopuu lopussa "Rosebudin" merkityksen etsinnästä todeten, "ettei mikään yksittäinen sana kykene selittämään ihmisen elämää". Toisaalta voimme miettiä, avaako Kanen viimeisen sanan merkityksen tunteminen meille näkökulman hänen luonteeseensa, vai jääkö kokonaisuuteen silti epäselviä aukkoja? Elokuva itsessään välttelee lopullisten tulkintojen ratkaisevuutta ja kääntää asetelman enemmälti puhtaasti symbolistiseksi, proustilaisen kadonneen ajan etsimisen universaaliseksi tematiikaksi.²

Kohtaus, jossa Thompson ensi kerran vierailee El Ranchossa Susan Alexanderin luona on sikäli poikkeuksellinen, ettei siinä esiinny takaumaa. Susanin juopunut olemus selittää hänen kieltäytymisensä ja toisaalta jos Susan olisi kertonut oman tarinansa - joka kattaa melko myöhäisen vaiheen Kanen elämästä - heti alussa, ei katsojalla olisi ollut riittävän syvällistä näkökulmaa sen ymmärtämiseen. Kerronnallisesti on kuitenkin ilmiselvän

loogista, että Thompson aloittaa kierroksensa juuri Susanin luota. Se, että Susanin takauma tulee myöhemmin, johtuu elokuvallisen muodon kronologisesti etenevästä rakenteesta.

Citizen Kanen kerronnan kannalta henkilöiden luonteenpiirteiden tutkiminen auttaa motivoimaan tarinan kulkua, vaikkei elokuva kerronnallisesti kaikkea Hollywoodin kerrontatekniikan klassiseen muottiin valettuja ehtoja täytäkään. Kanen kyvyttömyys löytää onnea yhdenmukaistuu Thompsonin etsinnän epäonnistumiseen. Kerronnallisen muodon paralleeliteetti sallii näin samansuuntaisen toiminnan, henkilöiden erilaisuudesta huolimatta. Kanen halu todistaa Susanin kyvyt oopperalaulajana motivoi Susanin oopperauran manipuloinnin ja samansuuntaistuu Kanen oman poliittisen kampanjoinnin kanssa. Molemmilla kerroilla hän kuvittelee pystyvänsä vaikuttamaan yleiseen mielipiteeseen puhtaasti journalistisin keinoin. Yrittäessään hankkia Susanille kuuluisuutta ja menestystä hän pakottaa *Inquirer*-lehden työntekijänsä kirjoittamaan suosiollisia artikkeleita Susanin esityksistä, ja hävitessään vaalit Jim Gettysille, syyttää *Inquirerin* pääotsikko vaalituloksia vilpillisyydestä.

Citizen Kanen elokuvallisen muotorakenteen lävistää siis kahdentyyppisen toiminnan linja: toisaalta Thompsonin etsintä ja toisaalta Kanen elämä. Vaikkei tapahtumia esitetäkään aivan kronologisessa järjestyksessä, niin ne etenevät silti sen suuntaisesti. Loppuratkaisu jää hieman avoimeksi siinä mielessä, ettei Thompson saavuta täysin tavoitteitaan, ei kykene "Rosebudin" arvoituksen ratkaisuun. Toisaalta Kanen elämään liittyvän toiminnan linjalla tulos on myöskin epäselvä. Kane ei saavuta tavoitteitaan, vaikka on todettava, ettei elokuvakaan noita ta-

voitteita lopullisesti täsmennä. Tässä mielessä *Citizen Kanen* kerronnalliset ratkaisut poikkeavat klassisesta Hollywood-imagosta, jossa luodaan konfliktitilanteita, mutta samalla esitetään myös niiden ratkaisumallit.

"Valaistus - varjot ja valot - sekä kuvakentän syvyys korvaavat pitkissä otoksissa lyhyiden montaasien despotismin ja soittivat loogisuuden haluamme vastaan, haluamme nähdä ja tietää kaiken, meidän ahnasta ja köyhdyttävää maailmankäsitystämme vastaan. Rajoittava montaasi ja yllirunsa kuvarytmi 'saattavat meidät maailmaan', paradoksaalista kyllä siten, että ne eivät päästä meitä siihen kokonaan. Kaukana mietiskelevästä mukautumisesta tai runon ripistä ja vieläkin kauempana draaman jännityksestä ja kiihtyneestä sekasorrosta Welles jättää meidät jatkuvasti puolivalmiiksi maailman levottomuutta herättävän muodonmuutoksen valtaan maailman, joka yhtenäen pakenee ja tuhoutuu." ³

Monet *Citizen Kanen* kohtaukset rakentuvat pitkän otoksen ja syvätarkan kuvauksen varaan: näin elokuvassa esiintyvien henkilöiden keskinäiset suhteet ja heidän suhteensa elokuvan lavasteisiin pystytään visuaalisesti mahdollisimman tehokkaasti dramatisoimaan. Otos, jossa Kanen äiti luovuttaa poikansa pankkiiri Thatcherin huostaan on tästä näkökulmasta mitä parhain esimerkki. Ensiksi esitellään Charles leikkimässä kelkallaan lumessa, josta näkymässä alkaa kamera-ajo taasepäin sisälle huoneeseen. Charlesin äiti tulee kuva-alaan, huutaen häntä - kamera ajaa edelleen taaksepäin takimmaiseen huoneeseen, Charlesin äiti ja Thatcher istuutuvat pöydän äärelle allekirjoittamaan papereita, Charlesin isä seisoo kauempana kuva-alan va-

semmassa reunassa, Charlesin leikkiessä ulkona etäällä. Kuvan rajaus viestittää äidin korostunutta merkitystä tämän kohtaauksen emotionaalisen sisällön kannalta.

Toinen kohtaus sijoittuu lamakauden vuosiin, Kanen joutuessa luovuttamaan sanomalehtensä Thatcherin pankin omistukseen. Otos alkaa lähikuvalla sopimusta lukevasta Bernsteinista: hän laskee paperia alemmaksi, paljastaen sen takaa vastapäätä istuvan Thatcherin. Taustalta kuulemme Kanen äänen ja Bernsteinin kääntää hie-man päätänsä, kameran seuratussa: näemme Kanen kävelevän suuressa huoneessa. Kyseessä on yksi otos, jossa tilanteiden draamatiikka synnytetään henkilöasetelmia ja kuvakentän syvyyssulotuvuutta hyväksikäyttäen.

Andre Bazin on kiinnittänyt huomiota Susanin itsemurhayritykseen liittyvään syvätarkkaan toteutukseen. "Valkokangas avautuu Susanin makuuhuoneeseen nähtynä yöpöydän takaa. Etualalla kiinni kamerassa on valtava lasi, joka vie melkein neljäsosan kuvasta ja siinä pieni lusikka sekä aukaistu lääketuubi. Lasi peittää näkyvistämme lähes kokonaan Susanin vuoteen, joka on melkein varjojen peitossa ja josta kuuluu epäselvää korinaa kuin liikaa lääkettä ottaneen nukkujan suusta. Huone on tyhjä: tämän yksityisen autiomaan perimmäisessä kolkassa on ovi, joka on viety etäälle väärän perspektiivin avulla ja tämän oven takaa kuuluu koputuksia ... kohtauksen draamallinen struktuuri rakentuu olenmaisilta osin kahden äänitason varaan: läheltä kuultu Susanin korina - hänen aviomiehensä koputuksen oven takaa. Jännite syntyy näiden kahden poolin väliin, jotka pidetään etäällä toisistaan syvätarkan kuvauksen avulla. Sitten koputukset kovenevat:

Kane yrittää murtaa oven hartianiskuin ja onnistuu siinä. Näemme hänen ilmestyvän pienenpienenä oviaukkoon ja kiiruhtavan meitä kohti. Kipinä on leiskahtanut kuvan kahden draamallisen poolin välillä. Kohtaus on päättynyt."⁴

Näin Welles tietoisesti yhdessä kuvaajansa Gregg Tolandin kanssa pyrki häivyttämään klassisen kuvajakson käsitettä ja tuomaan otoksiin uudenlaisen realismin tunnut, "palauttamaan todellisuuden monimerkityksisyyden".⁵ Muita samantyyppisiä kohtauksia *Citizen Kanessa* ovat mm. Inquirerin juhlat, jossa Leland ja Bernstein pohtivat Kanen mahdollisesti muuttuvaa suhdetta journalismiin henkilökunnan vaihdoksen myötä, Kanen tanssiessa taustalla: - kohtaus, jossa Kane istuu Inquirerin Chicagon toimistossa kirjoittamassa Lelandin arvostelua Susanin oopperaesityksestä, Lelandin saapuessa kauempaa hänen luokseen: - kohtaukset Xanadun jättiläismäisissä huonetiloissa, joissa äänellisillä kaikuefekteillä korostetaan rakennuksen massiivista jylhyyttä ihmisten sielulliseen autiuteen. Kontrastina tälle näyttäytyy Inquirer-lehden meluisa toimisto, jota äänikerronnan päällekkäisyys (overlappingtekniikka) sävyttää.

Welles käyttää muutaman kerran shokkisiirtymiä leikkauksellisena tehokeinona. Uutiskatsauksen alku vastakohtana elokuvan alun hiljaiselle ja rauhalliselle etenemiselle muodostaa tehokkaan vastapoolin, samoin kuin siirtyminen projektorihuoneesta sala-moivaan ja jyrisevään ulkoilmaan, ensimmäiseen El Rancho -kohtaukseen. Myös Raymondin takauman alkaessa tapahtuu sävähdyttävä siirtymä, valkoisen papukaijan kirkaistessa kuvan etualalla. Dramaattisten tehokeinojen merkitystasoilla Wellesin mon-

taasi vertautuu väistämättä Sergei Eisensteinin ja 20-luvun neuvostoelokuvan vallaankumouksellisen koulukunnan attraktiomalleihin, joissa aistittavan maailman realismi näyttäytyy usein oudoissa ja ällistyttävissä siirtymissä sekä kuvakulmissa.⁶

Wellesin persoonallisuus, rajaton individualismi, tuntuu läsnä *Citizen Kanen* jokaisessa kuvassa, ja elokuvan sisältämä tunneasteikko muotoutuu laajaksi, vaihdellen barbaarisesta väkivallasta ja korostetun miehisestä machoismista äärimmilleen vietyyn lyyrisyyteen ja hienotunteiseen viattomuuteen. Welles piirtää *Citizen Kanensa* monimutkaisin ristiriitaisin, katkelmallisin mutta kiihkein vedoin: hänen samaistumisensa roolihahmoonsa on täydellistä, henkilökohtaisesti sisäistettyjä ja samalla sekä filosofisesti että yhteiskunnallisesti kestäväää. "Wellesin tuotanto asettaa kyseenalaiseksi olemuksen, ajattelun ja maailman kaikille mahdollisuuksille avoimen 'renessanssi-individualismin', jota nykyaikaisessa yhteiskunnassa esiintyy. Voidaan myös sanoa, että hänen tuotantonsa on renessanssi-individualismin itsekritiikkiä, joka osoittaa tuon ilmiön kiistattoman suuruuden, mutta myös sen rajat ja lopulta sen kielteisyyden."⁷

Andre Bazin on eri yhteyksissä esittänyt näkemyksensä syvätarkan kuvauksen leikkausta vähentävästä vaikutuksesta. Bazinin mukaan elokuvantekijät voidaan jakaa kahteen ryhmään: niihin, jotka uskovat kuvaan ja niihin, jotka uskovat todellisuuteen. Kuvaan uskovat ohjaajat (kuten esim. Eisenstein) lisäävät jotain todellisuuteen; todellisuuteen uskovat ohjaajat (kuten esim. Welles) antavat todellisuuden "puhua" itsestään. Leikkaus pilkkoo maailmaa, kun taasen syvätarkka kuvaus esittää maailman ko-

konaisena. Siinä, missä Eisenstein uskoo kuva-ajattelussa kuvien vastakkaisuuteen, esittää Welles ruutunsa sisällön konaisena, pilkkomatta todellisuutta osiin. Näin moderni ohjaaja ei hylkää montaasia näyttäessään syvyyskompositiossa sarjan peräkkäisiä kuvia, hän liittää montaasin plastisuuteen. Ei ole yhdentekevää (ainakaan teoksessa, jolla on jokin tyyli), analysoidaanko kohtausta fragmenttien avulla vai esitetäänkö se yhtenäisenä fyysisenä tapahtumana - syvyyskompositio ei ole näin ollen vain eräs kuvaustapa, kuten suodattimien tai valaistustehojen käyttö; se on olennainen lisäys ohjaajan keinoihin ja merkitsee dialektista edistystä elokuvakielen historiassa. Bazinille *Citizen Kanen* merkitys oli sen syvyysmittelussa, koska kuvakentänsyvyys asettaa katsojan läheisempään suhteeseen kuvaan kuin todellisuuteen ja se edellyttää katsojalta henkisesti aktiivisempaa asennetta.⁸ Edward Murrain mukaan Bazin ylikorosti näkökulmaansa Wellesin syvätarkkuuden ja Eisensteinin montaasin suhteen. Hänen mukaansa elokuvakerrontaan sopivat hyvin molemmat lähtökohdat: jos ohjaaja haluaa tehdä teemansa selkeiksi, voi hän ohjata katsojan havaintoja montaasin huolellisen käytön kautta, tai hän voi kiinnittää katsonnallisen huomion olennaisiin kohteisiin lähikuvauksen kautta, tai hän voi leikata relevantteihin yksityiskohtiin. Molemmissa tapauksissa korostuu taiteeseen olennaisesti liittyvä selektiivisyyden vaatimus; molemmissa tapauksissa taiteellinen valintaa ohjaa yksilöllinen tietoisuus.⁹

6. AURINGONLASKUN KATU (Sunset Boulevard, 1950)

6.1. Taustaa

Koska Billy Wilderin elokuva *Auringonlaskun katu* (Sunset Boulevard) vuodelta 1950 yhdistetään keskeisesti ns. "Mustan elokuvan" eli film noirin käsitteeseen, on paikallaan tutkia hieman tämän käsitteen sisältöä.¹

Ephraim Katzin mukaan film noir on ranskalaisten kriitikoiden aikoinaan keksimä termi, jolla kuvataan sellaista elokuvaa, jota luonnehtivat tummat, synkkäsävyiset, kyyniset ja pessimistiset tunnelmat. Kirjallisessa merkityksessä "tumma" tai "musta" elokuva eroitetaan "mustasta romaanista" (roman noir, Black novel), jota termiä ranskalaiset kriitikot käyttivät 1700- ja 1800-luvuilla kuvaamaan brittiläistä goottista romaania. Filmi noirin käsitteellä kuvataan Hollywoodissa 1940-luvulla ja 1950-luvun alkuvuosina valmistuneita elokuvia, jotka sijoittuivat tummaan ja hämärään alamaailmaan, rikoksen ja korruption viitekehykseen. Näiden elokuvien sankarit ja roistot ovat kyynisiä, illuusioissaan pettyneitä, epävarmoja ja yksinäisiä hahmoja, jotka ovat sekavasti sidoksissa meneisyyteensä ja apaattisia tulevaisuuteensa edessä. Tyylin ja tekniikan tasoilla film noir sijoittuu öisiin maisemiin, harmaan realismin sävyihin, jonka valaistuksellisissa näkymissä syvät varjot ja fatalistinen tunnelma korostuvat. Tummia sävyjä ja jännittynyttä hermostuneisuutta lisätään liikkeiden koreografisella kaltevuudella ja kuvakulmien tilanteen toivottomuutta välittävällä kompostiolla.²

Matti Salon mukaan film noir -elokuvien perussävy oli vähintään-

kin alakuloinen, usein epätoivoinen, klaustrofobinen, nihilistinen, tietyssä mielessä subversiivinen - kauan vallinneen ja virallisen optimismin pakkohymyjä hyydyttävä.³ Charles Higham ja Joel Greenberg määrittelivät film noirin genreksi, jolla on juurensa saksalaisen expressionismin ankarassa romantismissa ja 1930-luvun ranskalaisen elokuvan synkässä sumuntäytteisessä ilmapiiirissä.⁴ Paul Schraderin mukaan film noir ei ole genre, koska sitä ei määritellä niin kuin genre yleensä määritellään eli lajityypin sisäisten konventioiden, miljöiden ja konfliktien mukaan, vaan subtiilimpien ominaisuuksien kuten sävyn ja tunnelman mukaan. Näin film noirilla on juurensa monissa aiemmissä epookeissa kuten Warner-yhtiön 1930-luvun gangsterielokuvassa, Marcel Carnén ja Julien Duvivierin "poeettisessa realismissa", Josef von Sternbergin melodraamoissa ja saksalaisen expressionismin (Fritz Langin *Mabuse*-elokuvat) rikoselokuviissa. Film noirin periodi amerikkalaisessa elokuvassa ulottuu John Hustonin *Maltaan haukoista* (The Maltese Falcon, 1941) Orson Wellesin elokuvaan *Pahan kosketus* (Touch of Evil, 1958).⁵

6.2. Auringonlaskun kadun tarina

Auringonlaskun katu on tarinana kertomus Joe Gillis -nimisestä miehestä, joka makaa kuolleenavanhan asuinrakennuksen uimaaltaassa, Sunset Boulevardilla, Beverly Hillsissä, Kaliforniassa. Hän alkaa elokuvassa kertoa tapahtumia, jotka johtivat hänen kuolemaansa.

Joe oli keskinkertainen elokuvakäsikirjoittaja, joka taisteli maksamattomien vuokriensa ja autonsa osamaksujen kanssa. Hän meni Paramountille kysymään, mitä tuottaja Shel Drake ajatteli hänen baseballiin liittyvästä käsikirjoituksestaan. Shel Drake

yhdessä käsikirjoitusten lukijan Betty Schaeferin kanssa hylkäsi sen, samoin teki MGM. Koska Joen tulevaisuudennäkymät eivät näyttäneet valoisilta, päätti hän lähteä ajamaan kotiinsa Daytoniin, Ohioon. Paetessaan autonsa rahoitusyhtiön velkojia, ajautui hän Sunset Boulevardilla sijaitsevan suuren asuinrakennuksen pihaan. Tuo rakennus kuului Norman Desmondille, mykän elokuvan tähdelle, joka luuli Joeta hautausurakoitijaksi, sillä hän oli juuri hautaamassa kuollutta simpanssiaan. Niin Norma kutsui hänet sisään. Kun erehdys selvisi oli Norma heittämissä häntä ulos asunnostaan, kunnes kuuli Joen olevan käsikirjoittaja; silloin hän muutti mielensä ja pyysi Joeta lukemaan itse kirjoittamansa Salome-nimisen käsikirjoituksen. Norma toivoi, että sen pohjalta tekemästä elokuvasta tulisi hänen paluunsa takaisin elokuvaan. Joen mielestä käsikirjoitus oli kamala, mutta hän huomasi siinä mahdollisuuden ansaita rahaa, ja sanoi siksi Normalle, että käsikirjoitus kaipaisi hieman kohentamista. Norma palkkasi Joen tekemään sen. Norman autonkuljettaja ja hovimestari Max järjesti Joelle yösijan, vähitellen Joe kuitenkin muutti taloon huoneeseen, jossa Norman kolme entistä aviomiestä olivat asuneet. Norman katsellessa Joe työskenteli joka päivä käsikirjoituksen kimpussa. Iltaisin he katselivat Norman vanhoja elokuvia. Silloin tällöin joukko Norman vanhoja ystäviä, entisiä tähtiä hekin, tuli taloon pelaamaan bridgeä, ja Joe seisoi Norman takana tuhkakuppi kädessään. Hän alkoi tehdä Normalle muitakin palveluksia ja oli sen vuoksi pahoillaan. Uudenvuodenaattona hän lähti Norman luota ja meni ystävänsä Artie Greenin kutsuille. Siellä hän sai tietää Betty Scheferin olevan Artien morsian. Betty kertoi Joelle pitäneensä joistain Joen käsikirjoitusideoista ja, että hän haluaisi työskennellä Joen kanssa

lopullisen käsikirjoituksen valmistamiseksi. Joe ei ollut kiinnostunut. Saatuaan tietää Norman itsemurhayrityksestä Joe palasi hänen luokseen. "Olet ainoa ihminen tässä löyhkäävässä maailmassa, joka on ollut hyvä minua kohtaan", kertoi Joe Normalle ja heistä tuli rakastavaisia. Norma lähetti Salomen Paramountille. Kun studiolta otettiin häneen yhteyttä - he halusivat lainata Norman autoa jonkin elokuvan kuvauksiin - luuli Norma, että he ovat kiinnostuneita käsikirjoituksesta. Hän ajoi studiolle tapaamaan Cecil B. De Milleä, hänen vanhojen elokuviensa ohjaaja, jolla ei ollut sydäntä kertoa Normalle että kaikki pitivät hänen käsikirjoitustaan kehnona. Joe ja Betty alkoivat työskennellä oman käsikirjoituksensa kanssa. He rakastuivat toisiinsa. Betty halusi lopettaa suhteensa Artien kanssa, jotta hän ja Joe voisivat mennä naimisiin. Norma soitti Bettylle, ja kertoi tämän olevan hänen gigolonsa. Joe ei halunnut loukata Bettyä enempää, vaan kertoi pysyvänsä loppuun saakka Norman luona. Betty vieraili Norman talossa, josta hän poistui äärimmäisen kiihtyneenä ja hämmentyneenä. Joe päätti jättää Norman. Hän kertoi Normalle, että se olikin Max - Norman entinen aviomies - joka kirjoitti nuo päivittäin saapuneet ihailijakirjeet ja ettei De Mille halunnut enää työskennellä hänen kanssaan. Hysterisenä Norma ampui Joeta selkään ja Joe putosi Norman uima-altaaseen. Poliisit ja valokuvaajat täyttävät Norman asunnon. Norman valmistautuu loppukohtaukseen. Max kertoo hänelle, kuinka hänen tulee laskeutua alas portaita. Norma on jälleen tekemässä elokuvaa. Hän laskeutuu alas portaita ja tulee viimeiseen lähikuvaan.

6.3. *Auringonlaskun kadun* diskurssi

Auringonlaskun kadulla on mielenkiintoisia yhtymäkohtia Wilderin

vuonna 1944 ohjaamaan elokuvaan *Nainen ilman omaatuntoa* (Double Indemnity). Molemissa elokuvissa on keskeisenä takautumarakenne, joka kantaa merkityksiään itsekkyydestä ja itsetietoisuudesta. Molemmissa elokuvissa itsetietoisuus liittyy kuolemaan: Walter Neff (Fred MacMurray) toimii kertojana *Nainen ilman omaatuntoa* -elokuvassa ollen kuolemaisillaan, Joe Gillis (William Holden) toimii kertojana *Auringonlaskun kadussa* kelluen naama alaspäin tuossa uima-altaassa. Molemmissa tapauksissa kuolemaan johtanut tapahtumaketju on alkanut lähes sattumalta: sekä Neff että Gillis ovat ajelemassa Los Angelesin kukkuloilla ja molemmat päättävät hetken mielijohteesta kääntyä valtatielle (Neff liikeasioiden vuoksi ja Gillis taasen sotkuisten raha-asioidensa vuoksi). Näin Neff joutuu vastatusten Phyllis Dietrichsonin kanssa ja täten myös vastatusten itsensä kanssa. Samaan tapaan Joe Gillis ajautuu vastatusten pateettisesti vanhenevan, illuusioihinsa sitoutuneen, itsestään ja olemuksestaan yhä vakuuttuneen mykkäelokuvien kuningattaren, Norman Desmondin (Gloria Swanson) kanssa. Edelleen molemmissa tapauksissa tarina sisältää epäilyttävän seksuaalisen riippuvuussuhteen. Tulkitaan sitten Neffin ja Phyllisin suhdetta kuinka lopullisesti tahansa, niin se selkeästi alkaa himon ilmauksena Neffin osalta ja laskelmointina Phylliksen osalta. Yhtä kaikki Gillisin ja Norma Desmondin suhde alkaa pelon ilmauksena (Norma pelkää, vaikkei sitä sanokaan, ettei hänen alkuperäinen käsikirjoituksensa Salomesta tulekaan hyväksytyksi Paramountilla ilman pientä käsikirjoitusapua) ja taloudellisen kynismin ilmauksena (Gillis laskeskelee, että kehittämään kokoon pienen pesämunan itselleen korjailemalla Norman melodramaattisten kliseiden sekasotkua). Molemmissa tapauksissa keskeinen mies/nainen parisuhde asetetaan vastakkain nor-

maalimman ja viattomamman, tuskin silti täydellisen seksuaalisen suhteen kanssa: Lola ja Zachetti *Nainen ilman omaatuntoa*-elokuvassa, Betty Schaefer (Nancy Olson) ja Artie Green (Jack Webb) *Auringonlaskun kadussa*. Ja molemmissa tapauksissa elokuvan keskeinen henkilö puolustaa parempaa itseään itseuhrauksen myötä. Neff tunnustaa Keyesille pelastaakseen Zachettin; kun taas Gillis tunnustaa Bettylle toivoen tämän palaavan Artien luokse.

Niinpä elokuvien välinen perusero ei ole niinkään rakenteellinen kuin metafoorinen. *Nainen ilman omaatuntoa* hyödyntää takautumamuotoaan pakkomielteisellä romantismillaan. Neff ja Phyllis aikovat petkuttaa ympäristöään tekemällä täydellisen rikoksen. Yritys epäonnistuu, tietenkin, mutta se sallii henkilöiden ilmaista humanisuuttaan hienommalla tavalla kuin kumpikaan oli uskonut mahdolliseksi. *Auringonlaskun kadussa* on samantapainen rakenne, jälleen ollaan tekemisissä romanttisten pakkomielteiden kanssa - mutta pakkomielteet eivät niinkään liity rikokseen kuin enemmänkin kuolemattomuuden ja taiteen olemuksiin. Norma Desmond yrittää voittaa ajan, palata kuolleista itse asiassa, ja keino millä hän paluuta yrittää on sama kuin aikoinaan hänen tuloonsa liittyvä eli elokuva. Hän haluaa säilyttää vanhat hyvät ajat, palata Paramountille ("ilman minua ei olisi koko Paramountia"), palata Cecil B. DeMillen luokse ja palata niiden valtavien ihailijajoukkojensa, jotka eivät koskaan ole häntä unohtaneet, eivätkä antaneet hänelle anteeksi sitä, että hän hylkäsi elokuvan, luokse. Hänen ammattinsa todellakin rohkaisee sitä uskomusta, että aika voidaan pysäyttää. Hänen äveriäs asuinrakennuksensa on täynnä valokuvia Norma Desmondista nuorena, ja Norma viettää jatkuvasti iltansa päästäen valloilleen itsensä palvonnan, istuen

jännittyneenä sohvallaan Joen vieressä samalla katsellen itseään omista mykkäelokuvistaan. Elokuva toimiikin näin ollen täydellisen sopivana ja voimallisena metaforana kuoleman kieltämisen halulle; ja elokuvallinen metafora sallii Wilderin tutkia pohjalla olevia ontologisia viestejä.

Wilder alleviivaa tätä näkökulmaansa tutkimalla erilaisia olemisen muotoja, erityisesti miten nuo muodot paljastavat (tai eivät paljasta) sopivan tietoisuuden muuttuvaisuuden ja taiteen suhteista. Ikä on näin ollen, keskeinen tekijä. Toisessa äärimmäisyydessä paljastuu Norma Desmondin, Max von Meyerlingin (Erich von Stroheim) ja muiden Norman Hollywoodin vahanukkien (mm. H.B. Warner, Hedda Hopper ja Buster Keaton) Vanha Hollywood, ja toisessa äärimmäisyydessä on Joe Gillisin, Betty Schaeferin ja Artie Greenin Uusi Hollywood. Jokaisella sukupolvella on erilainen tyyli, erilainen olemassaolon ja luomisen malli. Vanhassa Hollywoodissa kukoisti mykkä melodraama, sankarilliset piirteet ja tähtikultti (Norma käy vieläkin astrologin puheilla). Uusi Hollywood arvostaa yhteiskunnallisesti tietoisempaa, eräänlaista kirjallista realismia, marttyyriys luovuuden kuvastajana on tukahdutettu studion pomojen ja tönkeiden agenttien ja kovaksikeitetyn, elämälle uskollisen asenteen toimesta. Jossain mielessä kyse on kuvan (mykkäelokuvan) ja äänen (puhe-elokuvan) vastakkaisuudesta - vaikkei se elokuvassa aivan näin selkeästi asetukaan. On mahdollista, että Cecil B. DeMille esiintyminen tässä elokuvassa osoittaa myös muutoksen mahdollisuuden, mahdollisuuden liukua ajan mukana, siirtyä mykkäelokuvasta äänielokuvaan ilman, että pettää tai kieltää kuvien mahdollista arvoa (vrt. yleensä siirtymistä mykkäfilmistä äänielokuvaan). Ja samaan aikaan on mahdollista, kuten Betty Schaefer osoittaa, siirtyä

kameran edestä kameran taakse. Hän aloitti näyttelijättärenä, mutta siirtyi sittemmin tuotantoon, työskennellen aluksi studion portailta postituksesta lukijoiden osastolle, kun kävi selväksi, ettei näyttelemisen ollut hänen vahvimpia puoliaan.

Mutta huolimatta näistä tyyllillisistä ja tapoihin liittyvistä eroista, niin molemmilla Hollywoodeilla on myös yhteinen impulssi - halu menestykseen ja turvallisuuteen, riippuen tietenkin siitä, mitä menestyksellä kulloinkin tarkoitetaan. Myöskin Betty Schefer, joka toimii Norma/Betty/Joe -kolmiodraaman suhteellisen viattomana kolmantena osapuolena, haluaa menestystä käsikirjoittajana. Hän on Hollywoodin kolmas sukupolvi; hänen isoäitinsä työskenteli Pearl Whiten kanssa - viittaus näyttelijätär Pearl Whiteen (1889-1938), joka oli suosittu erityisesti sarjan *The Pearls of Pauline* ansiosta vuonna 1914. Ja Betty tajuaa tilaisuutensa tulleen ehdottaessaan yhteistyötä Joelle erään hänen vanhan käsikirjoituksensa muodossa. Hänelle on tiedossa tarinasta kiinnostunut tuottaja, mutta hän tajuaa, ettei pysty viimeistelemään käsikirjoitusta ilman apua, vaikka Joe myöntää hänelle etuoikeuden siihen, ja Betty hieman suutahtaa Joen innostuksen puutteesta. Wilder ei tuomitse Bettyn kunnianhimoa sinänsä: enemmänkin oletamme 22-vuotiaan suuntautuvan tulevaisuuteen. Mutta Wilder kyllä korostaa hänen seksuaalisen lojaalisuutensa merkitystä, ainakin siinä mielessä, että Bettyn seksuaalinen kiinnostus näyttää vaihtelevan melko miellyttävästi yhteytyneenä hänen ammatilliseen tilanteeseensa: läpi koko heidän salaisen yhteistyökumppanuutensa Betty näyttää etenevän rakastumisessaan Joehin. Se ei vaikuta laskelmoidulta tai häveliäältä, Bettyä itseäänkin askarruttaa muutos, mutta sekoitettujen motiivien verkko vaikuttaa silti ratkaisemattomalta. Toisaalta ymmärrämme eh-

dottomasti, että yhteisesti jaetut päämäärät (yhteinen kiinnostus) voivat kiinteytyä emotionaalisellakin tasolla - silti Bettyn toiminta vaikuttaa häpeälliseltä.

Se, että näin ajattelemme, ei välttämättä johdu Bettyn toiminnasta sinänsä. Pikemminkin hänen toimintansa vaikuttaa häpeälliseltä kun muistellaan noin yleensä Joe käyttäytymistä Norman suhteen. Molemmissa tapauksissa nuorempi henkilö ottaa tehtäväkseen kirjoittaa tai työstää vanhemman henkilön alkuperäisen käsikirjoituksen; ja molemmilla kerroilla yhteistyö joka käsittelee yhteistä toimintaa ja yhteisiä päämääriä - johtaa jonkinkaltaiseen rakkauteen. Tasapainotettuna Bettyn rakkaus Joehin näyttää puhtaammalta, koska tuolloin rikotaan vähemmän tabuja. Emme tirkistele, kun he halaavat toisiaan parvekkeella Bettyn toimiston ulkopuolella, kuten tirkistelemme, kun Norman luiset kädet ja sidotut käsivarret tarttuvat Joehin ja vetävät hänet luokseen juhlistamaan Uutta vuotta. Jos Bettyn ja Joen suhde vaikuttaa häpeälliseltä kun sitä verrataan Joen ja Norman väliseen suhteeseen, niin silloin Joen ja Norman suhde voittaa legitiimisyydessä kun se asetetaan vasten Joen ja Bettyn suhdetta. Ne eroavat oikeastaan vain siinä, että Norma tarvitsee Joeta kipeämmin kuin Joe Bettyä (Norman rakkaus perustuu itse asiassa hysteriaan) ja myös siinä, että Joe on Normaa tietoisempi siitä, että rakkauteen kuuluu omanvoitonpyynnin ohella myös vastuullisuutta. Molemmissa tapauksissa vanhempi osapuoli (Norma/Joe) mahdollistaa nuoremmalle (Joe/Betty) yhteyden menneisyyteen: rakastamalla Joeta Norma nuortuu ja Joen rakkaus Bettyyn mahdollistaa Joelle hetkittäisen luopumisen hänelle ominaisesta kynisistä. Ja molemmissa tapauksissa vanhempi osapuoli hylkii nuorempaa suhteessa tiettyyn olemassaolon muotoon. Näin Joe hylkii

Bettyä ja tällä tavalla vaatii itselleen realismin arvoa ja samalla henkilökohtaisen vastuun jaloa tunnetta. Yhtä lailla Norma hylkii Joeta (ampuu hänet) yhtä jalolla illuusion väitteellä: hän on tähti, kukaan ei kävele hänen ylitseen ja näin Joe muuttuu tuntemattomaksi jokamieheksi, muuttuu ruumiiksi, joka groteskisti kelluu Norman uima-altaassa. Tätä kaikkea seuraa tietoinen, ehkä brutaali logiikka. Ja molemmat väitteet ovat samanaikaisesti sekä melodramaattisia että tuhoavia - Joe kuolee, Norma tulee hulluksi.

Wilderin näkökulma on se, että molemmat olemisen muodot ovat yhtä päteviä kun niitä tarkastellaan laajemman aikaulottuvuuden suhteen. Joe tietenkin haluaisi ajatella toisin. Joe, joka aloittaa elokuvan kertojana, asettaa suoran erotuksen todellisuuden (jota hän katselee groteskisti) ja illuusion (todellisuus vääristynyt ja tehty houkuttelevaksi uutismedioitten kautta) ja hän tarjoaa uudelleen arvioitaviksi "tosiasiat, koko totuuden" ennen kuin se on kaikki "vääristeltyä ja suhteellista". Hänen äänensävyensä on tässä ja läpi koko elokuvan ensimmäisen puoliskon (aina Norman itsemurhayritykseen saakka) ympäröity omahyväisellä, itseäänkorostavalla otteella, ikäänkuin Gillis olisi jollain tavoin koko häntä koskevan draaman yläpuolella. Eikä ole kyse pelkästään voiceover-kerronnasta. Kuolleen äänelle pitäisi ehkä myöntää tiettyjä etuoikeuksia. Mutta Joe hyödyntää tätä pseudokyynistä näkökulmaansa alusta lähtien suhteessaan Normaan. Hän tuntee olevansa Norman yläpuolella ja yleensä koko Hollywoodin yläpuolella, hän kokee Norman helppona kohteena, vanhana naisena, jota on helppo manipuloida ja vielä Norman asuntoon muutonsa jälkeenkin käyttäytyy huoramaisen eettisesti - hän on fyysisesti kiinni, mutta yrittää

(tai teeskentelee) olevansa mentaalisesti ja emotionaalisesti yläpuolella.

Elokuva on selvästi tälläisen käsityksen vastainen - ainakin siihen asti kun Joe tulkitsee omaa Uuden Hollywoodin sekoittamaa kynismiään yhä jalommalla, laillisemmalla ja realistisemmalla tavalla kuin Norman aikaan sidottu egomania. Alusta lähtien Joe selvästi aliarvioi Norman - aliarvioi hänen ove-luuteensa itsesäilytyksen suhteen (Norma manipuloi Joeta enemmän kuin Joe häntä), ja aliarvioi myös sen rajan, mihin asti Norma on hillitty suhteessaan Hollywoodin nykytodellisuuteen: tavallaan hän on oikeassa: "It's the Pictures that got small". Joekin haluaisi päästä parrasvaloihin - vaikka tuo valo olisi-kin vain muutama sekunti vilistävällä valkokankaalla: "käsikirjoitus, alkuperäinen tarina ..." Kuten Joe kertoo alkujaksossa, hän halusi aina "omistaa uima-altaan".

Norman intohimoinen halu palata valkokankaalle ei johdu köyhydestä: hän on miljonääri, kuten hän kertoo Joelle Uudenvuodenaattona. Enemmänkin hänen halunsa johtuu mielettömyydestä "olla jotain" - olla rakastettu, huomattu, työssä aktiivinen. Hänen ongelmansa ja täten myös hänen pelkonsa ajan suhteen johtuu patologisesta ikääntymisen pelosta - vaikkei ikääntymistä nähdäkään tuskallisena prosessina - mutta silti pelosta, että aika on hänet jättänyt, tehnyt mahdottomaksi hänen "olemisensa maailmassa", koska siellä ei ole enää tilaa hänen tyylliselleen olemiselle. Ei ole kysymys vain sanoista, jotka korvaavat eleet elokuvan historiassa, vaikka Norma haluaisikin niin ajatella. Kyse on pikemminkin siitä, että elokuva on pysynyt uskollisena nuorten kasvojen kultille. Jos Normalla olisi nuorekkaat kasvot, hän työskentelisi elokuvassa kaikista muutoksista huolimatta.

Joe pystyy ymmärtämään Normaa siksi, että hän on itse samantilaisessa tilanteessa. Sekä "on ollut" ja "ei koskaan ollut"-käsitteet ovat olemassa Hollywoodin periferiassa, ja molemmat tähtäävät kuuluisuuteen, maineeseen ja mielekkyyteen. Aluksi Joe näkee Norman sekopäisenä vanhana naisena - sellaisena, jota hän voi riistää tahtonsa mukaan. Mutta kun hän asettuu askel askeleelta tuon talon rutiineihin, alkaa hän pikkuhiljaa huomata, ikkäänkuin itsestään, etteivät Norman omituisuudet ole itsesääliyden groteskiudesta johtuvia. Päinvastoin, varjoon kätkeytyvät aidot epätoivon tunteet, jotka ovat alkupeältään sukua Joen iloiselle sarkasmille. Joe kokee Norman kiehtovana, aina siihen saakka, kunnes Norma viiltää ranteensa auki.

Jo ajoissa on selviö, että Norman ja Joen suhde heijastaa muuta-kin kuin puhdasta exploitaatiota - Joe jää, koska hän huomaa Norman kiinnostavaksi, koska Norma on tavallaan samanlainen kuin Joekin. Edelleen kyse on myös kiitollisuudesta. Tämä ei tosin pidä aivan paikkaansa, sillä Artie Green yrittää myös auttaa Joeta, mutta se ilmaisee selkeästi Joen taholta sen, ettei ainakaan Norma ole kohdellut häntä pahoin. Norman suurin synti on sittenkin, että hän rakastuu itseään nuorempaan mieheen. Jälleen reagoimme alunperin siihen Joen tavoin - kauhulla. Mutta ymmärrämme, kuten Joekin ymmärtää, paljolti hänen omaksi hämmennykseksi ja johtuen ennen kaikkea Norman epätoivoisesta itsemurhayrityksestä, että Norma sittenkin merkitsee hänelle jotakin. Olkoon Norma sitten miten tahansa illuusioihinsa sitoutunut, niin nyt Joe alkaa ymmärtää tämän illuusion tarpeellisuuden - ja oman vastuunsa sen säilyttämiseen. Hän ei ehkä rakasta Normaa ainakaan normaalisti ymmärrettynä, mutta

hän huomaa olevansa yht'äkkiä voimakkaassa asemassa: hän kykenee tappamaan Norman vain hylkäämällä hänet, ja hän päättää, ettei tee niin, ainakaan siihen asti ennekuin Norma sitoo hänet mustasukkaisuuteensa.

Elokuvan illuusio/realismi -konflikti kiteytyy kun Norma uutta nuoruuttaan tavoittelevan elämänjärjestyksen ja Joen toisen naisen tapailun vuoksi soittaa tuntemattomana Bettylle kertoakseen Joen suhteesta itseensä. Norma tulee näin paljastaneeksi odottamattomia näkymiä itsetietoisuudestaan: kun hänen illuusionsa uhkaavat sortua, hän käyttää totuutta hyväkseen saavuttaakseen päämääränsä. Ja tehdessään näin, hän myös eliminoi kaiken sen mahdollisuuden, että Joe pystyisi pakenemaan. Koko tilanteessa on runsaasti tragisia piirteitä. Norma on menneisyytensä tahaton todistaja, sillä hän ymmärtää hyvin selkeästi nuorten kauniiden kasvojen vetovoiman, ymmärtää sen, että Joe on rakastunut juuri tällaiseen nuoreen ja kauniiseen naiseen ja ymmärtää edelleen sen, että hänen yrityksensä nuortua on tuomittu epäonnistumaan. Niinpä hän pyytää Joelta anteeksi-antoa ja valittaa, että hän tarvitsee Joeta enemmän kuin koskaan ennen: "Katso minua, katso käsiäni, katso kasvojani, katso silmieni alle - miten voin mennä takaisin työhön, kun huuhtoudun tässä myrskyssä." Jälleen hänen retoriikansa on itseäänkorostavaa. Hän näyttää vanhalta, hän väittää, että ei suinkaan hänen vanhuutensa, vaan Joen uskottomuus on ajanut hänen fyysisen ja psyykkisen romahduksen partaalle. Siksi Norma yrittää sovittaa huoltaan omaan persoonalliseen olemiseensa. Lopputoksena on kuitenkin se, että hän vain pakottaa Joen palaamaan ainakin osittain takaisin realistiseen asenteeseensa.¹

Kautta koko elokuvan keskeisen osan on Joen asenne Normaa koh-

taan ollut säälivä. Hänen viisastelunsa ei enää suuntaudu Normaa kohden (hän pikemminkin valittaa sitä, ettei yleisö ymmärrä että näyttelijät tarvitsevat myös käsikirjoittajia avukseen). Ja hän auttaa Maxia sen fiktiivisen kuvan luomisessa, että De Mille tosiaankin tarvitsee Normaa. Toisin sanoen Joe omaksuu Norman tavan elää.

Joka tapauksessa, Norman puhelinsoitto Bettylle pakoittaa Joen vaihtamaan tyyliä. Hän ei voi enää ylläpitää fiktiota siitä, että hän rakastaisi Normaa, tai ainakaan niissä melodramaattisissa puitteissa mitä Norma vaatii. Kuitenkin käy pikaisesti selville, että Joen realistinen "kohdatkaamme tosiasiat" - tyyli on avian yhtä riippuvainen illuusiosta kuin Norman romanttinen tyyli. Niinpä Betty saapuu asunnolle, Joe esittelee hänelle suuren olohuoneen, kätketyn valkokankaan, urut ja lukemattoman määrän valokuvia. Edelleen hän kuvailee ei-kovinkaan miellyttävin termein suhdettaan Normaan ja antaa Bettyn kuvailla mielessään loput yksityiskohdat. Joe puhuu silti vain puolittotuuksia tässä yhteydessä. Hän jättää pois säälinensä ulottuvuuden, seikan, joka radikaalisti muuttaa koko elokuvan. Ja Joe tietää valehtelevansa. Koko puheensa ajan Joe kävelee ympäri huonetta kaukana Bettystä, ei edes katso häneen. Kun hän lopettaa kiertelynsä ja seisoo kasvokkain Bettyn kanssa, tämä pyytää häntä pakkaamaan ja lähtemään. Silloin Joe jälleen kääntyy ja kävelee lähikuvaan sanoen Bettylle, että tämä olisi järkevä ja uskoisi, että hänellä on täällä asiat hyvin, "pitkä sopimus ilman ehtoja". Kaikki vaikuttaa liukkaan realistiselta, niin Joe haluaa sen kuulostavankin, mutta hänen kasvojensa tuskainen ilme (joka salataan Bettyltä) kertoo muuta.

Näin Joen realistinen näkökulma on ainakin tässä kohden elokuvaa muuttunut "tyyliksi" sanan varsinaisessa merkityksessä toimintamuodoksi, joka motivoituu sisältä, persoonallisen etiikan ilmaukseksi. Se, että Joe hylkää Bettyn on näin ollen eettinen ratkaisu, Joen taholta tarkastellen siinä mielessä realistinen, että hän tätä kautta tunnustaa itseinhonsa laajuuden. Ja hänen päätöksensä jättää Norma motivoituu samalla tavalla. Hän ei ole mikään erikoinen tapaus, melko merkityksellön ainakin elokuvalle, uutismies Daytonista, Ohioista, ja niinpä on aivan sopusoinnussa, että hän palaa journalistisiin piireihin. Tehdessään näin tilaa Joe yksinkertaisesti "tunnustaa tosiseikat": Hollywoodissa ei ole tilaa Joe Gillisille, eikä siellä ole tilaa Norma Desmondillekaan, ja kun Norma kiihtyy yhä enemmän Joen lähdöstä, Joe on pakotettu, osittain vasten tahtoaan, paljastamaan Normalle totuuden. Hän pysyy myötätuntoisena, mutta tulee vakuuttuneeksi siitä, että Normalle on parempi, että tosiasiat paljastuvat.

Jälleen Joe arvioi väärin, johtuen hänen tavastaan ratkaista asiat. Jälleen kerran hän otaksuu tietynlaisen elämäntavan ylemmyyden - ja johonkin rajaan asti se on ehkä oikeutettuakin. Joelle sopii sittenkin paremmin käsikirjoittajan rooli, ja omaksumalla tuon roolin hän palauttaa takaisin identiteettinsä, mutta samalla hän myös menettää identiteettinsä houkuttelemansa mieleltään häiriytyneen Norman ampumaan häntä selkään, houkuttelemalla Norman kantamaan Salomen roolinsa aina esteettiseen päätökseen asti. Joe olettaa totuuden vapauttavan hänet, olettaa todellisuuden käyvän illuusion ylitse, mutta hän erehtyy sillä illuusiolla onkin oma todellisuutensa, joka on niin voimakas, että se pyyhkäisee hänet kerralla olemattomiin.

Elokuvan lopussa, Joe-kertojana tunnustaa fantasian voiman. Hänen äänensävyensä on katkera, kun hän tuomitsee ne sydämettömät, jotka kerääntyvät murhapaikalla aivan kuin supermarketin avajaisiin, mutta hän ymmärtää Norman hulluuden legitimisyyden, epätoivoisuuden maailmassa, joka on kuvaillut häntä "menneenä tähtenä". Norman rituaalinen näkymä edustaa näkökulmaa ajan kieltämiseen, kuolemattomuuteen. Todellisuudessa näin ei tietenkään ole, mutta fantasialla on omat lähteensä: näin Norma Desmond vielä kerran saavuttaa parrasvalot ja löytää edestään nuo maagiset kamerat. Norman pakkomielle muuttuu näin todellisuuden ajattomaksi olotilaksi. Tulemalla hulluksi hän jäädyttää ajan ja estää enempiä vaurioita tulemasta emotionaaliseen tilaansa.

"Film noirin" naiskuvia tutkinut Janey Place on *Auringonlaskun kadun* yhteydessä korostanut Norma Desmondin henkilökuvaan liittyvää "hämähäkkimäisyyttä": Norma ikäänkuin kietoo uhrin (Joen) verkkoonsa ja sitten lopulta tuhoaa hänet, mutta vaikka Norma visuaalisesti hallitseekin Joeta, niin sama väärin arvioihin perustuva järjestelmä kietoo hänetkin verkkoonsa. Se valtavan suuri talo, jossa hän hallitsee kameran liikkeitä, joiden keskellä hän jatkuvasti on, on myös inhottava ansa, ja niin tuo alituinen realismin ja myytin ristiriita lopulta tekee hänestä hullun. *Auringonlaskun kadun* jokaisen kuvan täydellinen merkitys, on kompleksinen ja moniulotteinen, mutta Janey Placen mukaan voidaan identifioida motiiveja, joiden merkitykset ovat peräisin tutuista asetelmista.²

Itsenäisyys, jota "film noirin" naishahmot etsivät esitetään usein visuaalisesti itsekeskeisenä narsismina: nainen katsoo omaa reflektiotaan peilistä, jättäen huomioimatta miehen, jota

hän käyttää hyväkseen päästäkseen päämääräänsä. Tämä huomion suuntautuminen itseensä miehen asemesta on ilmeinen kerronnallinen transgressio Norma Desmondin puolelta, sillä hänen kuvansa - niin heijastetut kuin piirretytkin - hallitsevat hänen asuntoaan. Hän palkkaa Joen työskentelemään käsikirjoituksensa kimpussa ja jatkaa vaatimalla, että Joe osallistuu hänen elämäänsä. Hän ei naisena ole kiinnostunut Joen elämästä. Näin Joesta tulee Norman (Salomen) uhri. Joe löytää hyväksyttävän rakkauden suhteessaan Bettyyn, naiseen, joka ei halua valonheittimien loisteeseen, vaan pysyttelee mielummin kameran takana. Miehen suhteen "musta elokuvan" nainen tavoittelee enemminkin omaa etuaan, kuin halua uhrautua - seikka, joka muotoutuu hänen perisyntiseen ja metaforaksi sille uhalle, jota hänen seksuaalisuutensa hänelle merkitsee.

YHTEENVETOJA

Taideteoksia on tarkasteltu merkitysstruktuurien kokonaisuuksina, jolloin on huomioitu taideteoksen omaan kontekstiin liittyvä itsenäisyys ja toisaalta ne moninaiset vuorovaikutussuhteet, mielikuvituksen ja toden väliset yhteydet. Elokvatutkimuksessa on heijasteltu kysymyksiä elokuvan luonteesta sekä ilmaisuvälineenä että kielenä ja elokuvan sekä todellisuuden suhteista. On myös pohdittu sitä, onko aika tai tila primäärinen elokuvalla? Visuaalisuuden ja verbaalisuuden itsenäisyydestä on väitelty ja kiistelty kautta elokuvateorian historian. Silti elokuvateoria on vältellyt aiheita, jotka saattaisivat nousta esiin tälläisen tarkastelun kautta. Ongelmat tällä alueella ovat äärimmäisen kompleksisia ja johtopäätökset niiden tutkimisen seurauksena voivat osoittautua monia alueita koskeviksi. Elokuvan verbaalisvisuaalisen yhteyden huomioonottaminen koskettaa elokuvan statusta ideologisen käytännön tasoilla tarkasteltuna. Kielen ja kuvan problematiikkaan liittyvät ongelmat ovat molempien spesifitettyä koskettavia.

Elokuvan kerronnassa tapahtuvat monimieliset prosessit liittyvät katseen tärkeyteen, sillä klassisesti ajatellen elokuva koostuu sarjasta katseita, jotka yhtyvät, leikkautuvat ja suhteutuvat toisiinsa. Elokvassa kamera katsoo jotain, katsoja katsoo elokuvaa ja elokuvan sisällä olevat henkilöahmot katsovat jotain. Elokuvan rakennetta määräävistä koodeista ovat elokuvalliset koodit kaikkein tärkeimmät, ja kuva-analyysin kautta on mahdollista eritellä elokuvallisten merkitysten ulottuvuuksia, suhteuttamalla ne klassisen kerronnan periaatteisiin.

Elokuvallinen merkityksellisyys ei näin ollen ole ainoastaan elokuvan sisään rakennettua, vaan merkitykset välittyvät katsojan, elokuvateoksen ja yleisen yhteiskunnallisen informaation väleillä. Näin elokuvasta muotoutuu erilaisia merkityksiä välittävien toimintojen sarja, johon katsonnalliset prosessit suhteutuvat ajallisesti monikerroksisina. Elokuvaa on mahdollista tarkastella sen diskurssista käsin, jolloin eri osatekijöiden välinen vuorovaikutussuhde toimii omalla dynaamisella logiikallaan.

Hollywood-elokuva on heijastellut kulloistakin oman aikansa todellisuutta omista lähtökohdistaan. Se on pyrkinyt esittämään idealistisia ratkaisuja ihmisten elinolosuhteiden parantamiseen; se on käsitellyt oman aikansa ongelmatilanteita, mutta se on samalla säilyttänyt "puhtaan" viihteen mahdollisuuden suhteessa tähän kokonaisuuteen. Hollywood on hetkittäin elokuvan avulla astunut ikäänkuin sisään "oikeaan maailmaan" tutkiakseen monia yhteiskunnallisesti merkittäviä kysymyksiä kuten rikollisuutta, köyhyyttä, riistoa - niin instituutioiden kuin yksityisten ihmistenkin tasoilla. Alunperin tuo näkökulma on ollut enemmänkin ihmettelevä; myöhemmin se on syventynyt ja lähestynyt yhä inhimillisimpiä ja yksityisimpiä alueita.

Hollywood-elokuvan heijastusten valossa tietty määrä sosiaalista epäoikeudenmukaisuutta näyttää kuuluvan elämään; eskapismien mahdollisuus on tosin aina olemassa ja sitä kautta saattaa hetkellinen unohdus arkirealismista mahdollistua. Ero elokuvallisten stereotyyppien ja yhteiskunnallisen informaation välillä saattaa silti muuttua liian suureksi, sillä elokuvan fiktiomaailmassa konfliktit on

usein irrotettu liiaksi alkuperäisistä yhteyksistään. Silti joihinkin näkökulmiin saattaa liittyä myös subversiivisia visioita, joilla pyritään järkyttämään katsonnallisia odotuksia. Hollywood-elokuvan osalta kyse on laajemmasta kultturellisesta prosessista, joka saa heijastuksia myös aikansa yhteiskunnallisista evoluutioprosesseista, toisaalta siihen liittyvä voimakas yksilöllistäminen on kerronnallisuutta ylläpitävänä voimana merkityksellinen.

KIRJALLISUUSVIITTEET

JOHDANTO

- 1 Ks. Baxter, Hollywood in the Thirties, 8; Roddick, A New Deal in Entertainment, 3; von Bagh, Elokuvan historia, 94.
- 2 Monaco, How to read a Film, 243.
- 3 Roffman & Purdy, The Hollywood Social Problem Film, ix.
- 4 Ks. esim. Seesslen, Der Asphalt Dschungel, 115-116; Rhode, A History of The Cinema, 328, 347-348; von Bagh, Elokuvan historia, 164; Fell, A History of Films, 253-254, 430-431.

I NAKOKULMIA ELOKUVAN RAKENTEESEEN JA ANALYYSIIN

1. TAITEEN JA YHTEISKUNNAN SUHTEISTA

- 1 Monaco, How to read a Film, 3.
- 2 Sama, 4.
- 3 Sama, 4.
- 4 Toiviainen, Johdatus taiteen sosiologiaan, 11.
- 5 Sama, 11.
- 6 Komiteanmietintö 1974:2, 75.
- 7 Monaco, How to read a Film, 6.
- 8 Sama, 7.
- 9 Toiviainen, Johdatus taiteen sosiologiaan, 11.
- 10 Gronow, Mitä on kulttuuripolitiikka?, 19.
- 11 Niemi, "Taide ja yhteiskunta" teoksessa Taiteentutkimuksen perusteet (toim. Yrjö Varpio), 14.

2. ELOKUVA JA YHTEISKUNTA

2.1. Elokuvan käsitteestä

- 1 Komiteanmietintö 1973:121,3.
- 2 Sama.
- 3 Malmberg, Johdatus elokuvan semiotiikkaan, 112.
- 4 Mast, Film/Cinema/Movie, 4.
- 5 Sama, 111.
- 6 Sama, 112-113.
- 7 Sama, 113.
- 8 Kracauer, Theory of Film, 28.
- 9 Arnheim, Film as Art, 8-34.
- 10 Huhtamo, "Metodi ja tunne - Jean-Luc Godard elokuvateoreettikkona" teoksessa Studio 13 (toim. Raimo Silius), 61.

2.2. Elokuvallisista ominaisuuksista materiaalin, prosessin ja muodon tasoilla

- 1 Mast, Film/Cinema/Movie, 7-8.
- 2 Sama, 8.
- 3 Sama, 9.
- 4 Bordwell & Thompson, Film Art - an introduction, 60.
- 5 Kracauer, Theory of Film, 37-40.
- 6 Arnheim, Film as Art, 154-160.
- 7 Mast & Cohen, Film Theory and Criticism, 363.
- 8 Mast, Film/Cinema/Movie, 10.
- 9 Sama.
- 10 Sama, 11.
- 11 Malmberg, Johdatus elokuvan semiotiikkaan, 118.
- 12 Metz, Film Language, 44-46.
- 13 Sama, 105.
- 14 Martin, Elokuvan kieli, 18.
- 15 Wollen, Signs and Meaning in the Cinema, 16.

16 Malmberg, Johdatus elokuvan semiotiikkaan, 120.

17 Eisenstein, Elokuvan muoto, 46.

2.3. Elokuvan yhteiskunnallinen saavutettavuus

1 Malmberg, Johdatus elokuvan semiotiikkaan, 105.

2 Sadoul, Histoire générale du cinéma, 392.

3 Komiteanmietintö 1974:2, 19, 121, 188, 202.

4 Valery, Pièces sur L'Art, 105.

5 Komiteanmietintö 1973:121,

6 Sama.

7 Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical
Reproduction" teoksessa Film Theory and Criticism
(toim. Mast & Cohen), 852-853.

8 Gance, Le Temps de L'Image est venu, 94.

9 Huxley, Croisiere d'Hiver en Amérique centrale, 273.

10 Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical
Reproduction" teoksessa Film Theory and Criticism
(toim. Mast & Cohen), 866.

11 Komiteanmietintö 1974: 2, 75.

12 Guback, "Film and Cultural Pluralism", Journal of Aesth. Educ., 35-51.

13 Sama.

14 Monaco, How to read a Film, 411-412.

3. ELOKUVA JA ANALYYSI

3.1. Elokuvateoksen rakenteesta

1 Monaco, How to read a Film, 11.

2 Sihvonen, kuva ja elokuvan merkkikieli, 12.

3.2. Elokuvalliset koodit

- 1 Ks. esim. Monaco, How to read a Film, 146-148; Bordwell & Thompson, Film Art; An Introduction, 77-86.
- 2 Ks. esim. Rothman, Hitchcock; The Murderous Gaze, 294-309.

3.3. Elokuvan rakenteellisen tyylin analysointi

3.3.1. Kuva-analyysin lähtökohtia

- 1 Lotman, Filmens semiotik, 65-66.
- 2 Sihvonen, Kuva ja elokuvan merkkikieli, 64-65.
- 3 Alvång, "Bildanalys - Varför då?", teoksessa Bildanalys (Aspelin, Cornell, Dunér etc.), 12-13.

3.3.2. Näkökulma klassisen kerronnan rakenteeseen

- 1 Wollen, Readings and Writings, 91.
- 2 Sama, 79-90.

3.3.3. Tekstin purkaminen

- 1 Sihvonen, Kuva ja elokuvan merkkikieli, 65.
- 2 Sama, 108.
- 3 Eco, Articulations of the Cinematic Code, 5.
- 4 Monaco, How to read a Film, 343.
- 5 Sihvonen, Kuva ja elokuvan merkkikieli, 113.
- 6 Heath, Questions of Cinema, 76-112.

4. HOLLYWOOD-ELOKUVAN RAKENTEESTA

4.1. Taustaa

- 1 Roffman & Purdy, The Hollywood Social Problem Film, 1.
- 2 Ks. Mäkinen, Elokuva - sosiaalisen instituution hahmotelua, 10-15.
- 3 Huettig, Economic Control of the Motion Picture Industry, 81.
- 4 Roffman & Purdy, The Hollywood Social Problem Film, 2; Roddick, A New Deal in Entertainment, 10-15.
- 5 Roffman & Purdy, The Hollywood Social Problem Film, 2-4.

4.2. Studiokaavan merkitys

- 1 Roffman & Purdy, The Hollywood Social Problem Film, 4-11.
- 2 Ks. esim. Morin, "Tähti ja me" teoksessa Uuteen elokuvaan (toim. Peter von Bagh), 212-223.
- 3 Armes, Film & Reality, 141-142.
- 4 Ks. esim. Monaco, How to read a Film, 43, 211-215.

4.3. Rakennetta määrittävät piirteet

- 1 Bordwell & Thompson, Film Art - an introduction, 57-59.
- 2 Sama.
- 3 Monaco, How to read a Film, 151-155.
- 4 Bordwell & Thompson, Film Art - an introduction, 57-59.
- 5 Roffman & Purdy, The Hollywood Social Problem Film, 5.
- 6 Bordwell & Thompson, Film Art - an introduction, 59.
- 7 Roddick, A New Deal in Entertainment, 6.
- 8 Inglis, Freedom of the Movie, 205-219.
- 9 Jacobs, The Rise of the American Film, 165.

4.4. Elokuvan genre-ajattelun käsitteestä

- 1 von Bagh, Elokuvan historia, 170.
- 2 Nichols,
- 3 Tudor, Theories of Film, 131.
- 4 Sama, 117.
- 5 Sama, 132.
- 6 Sama, 148-149.
- 7 Sama, 151.
- 8 Sama, 150.
- 9 Bazin, "Elokuvan ilmaisukielen kehitys" teoksessa Uuteen elokuvaan (toim. Peter von Bagh), 14.
- 10 Sama, 15

- 11 Buscombe, "The Idea of Genre in the American Cinema" teok-
sessa Film Genre (toim. Barry Grant), 26.
- 12 Neale, Genre, 1-4. (Paul Willemenin esittely).
- 13 Sama, 5-6.
- 14 Ryall, "Teaching through Genre", Screen Education no 17 , 27.
- 15 Williams, "Is a Radical Genre Criticism possible?", Quarterly Review
of Film Studies, vol. 9 no 2, 121-125.
- 16 Easthope, "Notes on Genre", Screen Education no 32/33, 39-44.
- 17 Ks. esim. Neale, Genre, 7-45.
- 18 Sihvonen, "Johdatus elokuvatutkimuksen genre-teoriaan", Synteesi
1-2/1985, 52.

II ELOKUVAESIMERKKIEN ANALYSOINTI

1. *Yhteiskunnan vihollinen* (Public Enemy, 1931)

1.1. Taustaa

- 1 Ks. esim. Rhode, A History of Cinema, 268-280; von Bagh, Elokuvan
historia, 163-170.
- 2 Roddick, A New Deal in Entertainment, 11; Roffman & Purdy, The Holly-
wood Social Problem Film, 15-17.
- 3 Seesslen, Der Asphalt-Dschungel, 104-107.
- 4 Griffith, The Film till Now, 433.
- 5 Warshow, The Gangster as Tragic Hero, 127-133.
- 6 Sama.
- 7 Seesslen, Der Asphalt-Dschungel, 15-25, 229.
- 8 Sama, 232.

1.3. *Yhteiskunnan vihollisen* diskurssi

- 1 Warshow, The Gangster as Tragic Hero, 127-133.
- 2 Roddick, A New Deal in Entertainment, 104

- 3 McGilligan, Cagney - The Actor as Auteur, 181.
- 4 Sama, 192; Dyer, Stars, 56.
- 5 Sama, 169.
- 6 Sama, 109.
- 7 Roffman & Purdy, The Hollywood Social Problem Film, 19; Goodwin & Wise
"An Interview with Howard Hawks" Take One, 19.
- 8 Seesslen, Der Asphalt-Dschungel, 233.

2. *NYKYAIKA* (Modern Times, 1936)

2.1. Taustaa

- 1 Ks. esim. Roffman & Purdy, The Hollywood Social Problem Film, 104-112.
- 2 New Deal (Uusi jako), presidentti Rooseveltin yleismaailmallisen talouspulan aikana Yhdysvalloissa vuonna 1933 aloittama talous- ja sosiaalipolitiikka, jonka tarkoituksena oli tukea maataloustuotteiden hintoja ja lieventää työttömyyttä.
- 3 von Bagh, Elokuvan historia, 163.
- 4 Baxter, Hollywood in the Thirties, 10.
- 5 Kalliomäki, Johdatus elokuvataiteen historiaan, 22.
- 6 Guback, 'Hollywoodin kansainväliset markkinat', Elokuvan lukukirja, 38.
- 7 Robinson, Hollywood in The Twenties, 120.
- 8 Huff, Charlie Chaplin - Komedian kuningas, 7-8.
- 9 von Bagh, Elokuvan historia, 108.

2.3. Nykyajan diskurssi

- 1 Durgnat, The Crazy Mirror, 81-82.
- 2 Mast, The Comic Mind, 114.
- 3 Huff, Charlie Chaplin - Komedian kuningas, 224.
- 4 Sama, 225-226.
- 5 Martin, Elokuvan kieli, 98.
- 6 Tyler, Magic and Myth of the Movies, 33.
- 7 Sama, 37.

3. *KIIHKO* (Fury, 1936)3.1. Taustaa

1 Roffman & Purdy, *The Hollywood Social Problem Film*, 165.

2 Ks. esim. Roddick, *A New Deal in Entertainment*, 144-145.

3 Schlesinger, *The Politics of Upheaval*, 436.

4 Zangrando, "The NAACP and a Federal Anti-Lynching Bill 1934-40"
teoksessa *The Negro in Dpression and War* (toim. Bernard Sternsher),
185.

5 Sama, 185.

3.3. *Kiihkon* diskurssi

1 Jensen, *The Cinema of Fritz Lang*, 118-119.

2 Sama, 116.

3 Eriksson, *Epäilyksen varjo*, 80-81.

4 Jensen, *The Cinema of Fritz Lang*, 116.

5 Rhode, *A History of the Cinema*, 342.

6 Jensen, *The Cinema of Fritz Lang*, 119.

4. *VIHAN HEDELMÄT* /The Grapes of Wrath, 1940)4.1. Taustaa

1 Pells, *Radical Visions and American Dreams*, 72.

2 Fränti, *Maanosien elokuvat - Yhdysvallat*, 48.

4.3. *Vihan Hedelmien* diskurssi

1 Sinclair, *John Ford*, 95-100.

2 Fell, *A History of Films*, 417.

3 Salo, artikkeli *Ylioppilaslehdessä* 4.9.1959.

5. *CITIZEN KANE* (Citizen Kane, 1941)5.1. Taustaa

- 1 Koski, "Shakespearesta Wellesiin", Filmihullu 4-5/1980, 5.
- 2 Sama.
- 3 Cowie, The Cinema of Orson Welles,
- 4 Koski, "Shakespearesta Wellesiin", Filmihullu 4-5/1980, 6-7.
- 5 Sama.
- 6 Cowie, The Cinema of Orson Welles,

5.5. Citizen Kanen diskurssi

- 1 Kawin, Mindscreen. Bergman, Godard and First-Person Film, 44.
- 2 ks. esim. Kawin, 23-44; McBride, Orson Welles, 38-42; Murray, Ten Film Classics. A Re-Viewing, 22-26; Amengual, "Erään elokuvan synty: Citizen Kane" teoksessa Uuteen elokuvaan (toim. Peter von Bagh), 88-89.
- 3 Amengual, "Erään elokuvan synty: Citizen Kane" teoksessa Uuteen elokuvaan (toim. Peter von Bagh), 81.
- 4 Bazin, "Geologia ja korkokuva", Filmihullu 4-5/ 1980, 22-23.
- 5 Ks. esim. Amengual, "Erään elokuvan synty: Citizen Kane" teoksessa Uuteen elokuvaan (toim. Peter von Bagh), 78-91.
- 6 Ks. Eisensteinistä esim. Leyda, Kino: A History of Russian and Soviet Film, 165-166, 180-184, 241-244, 327, 334.
- 7 Amengual, "Erään elokuvan synty: Citizen Kane" teoksessa Uuteen elokuvaan (toim. Peter von Bagh), 74-75.
- 8 Ks. esi. Bazin, "Elokuvan ilmaisukielen kehitys" teoksessa Uuteen elokuvaan (toim. Peter von Bagh), 9-24.
- 9 Murray, Ten Film Classics. A Re-Viewing, 31-32.

6. *AURINGONLASKUN KATU* (Sunset Boulevard, 1950)

6.1. Taustaa

- 1 Ks. esim. Peary, *Cult Movies*, 327-329; Place, "Women in Film Noir" teoksessa *Women in Film Noir* (toim. E. Ann Kaplan), 35-54; Taylor, *Strangers in Paradise - The Hollywood Emigres 1933-1950*, 195-199
- 2 Katz, *The Film Encyclopediad*, 418
- 3 Salo, *Seinä vastassa*, 11.
- 4 Higham & Greenberg, *Hollywood in the Forties*, 19.
- 5 Schrader, "Anteckningar om Film Noir" *Chaplin* 4/1985, 190-191.

6.3. *Auringonlaskun kadun* diskurssi

- 1 Ks. esim Peary, *Cult Movies*, 326-330; Poague, "Billy Wilder" teoksessa *The Hollywood Professionals* vol.7
- 2 Place, "Women in Film Noir" teoksessa *Women in Film Noir* (toim. E. Ann Kaplan), 43-47.

KIRJALLISUUS

- Amengual, Barthélémy, 'Erään elokuvan synty: Citizen Kane', teoksessa Uuteen elokuvaan. Toim. Peter von Bagh. WSOY, Porvoo - Helsinki 1967.
- Arnes, Roy, Film and Reality: An Historical Survey. Penguin Books, Hammondsworth, Middlesex 1974.
- Andrew, Dudley, Concepts in Film Theory. Galaxy Books, Oxford University Press, New York 1984.
- Andrew, J. Dudley, The Major Film Theories; An Introduction. Oxford University Press, New York 1976.
- Arnheim, Rudolf, Film as Art. Faber & Faber, London 1969. (alk.1933).
- Bagh, Peter von, Elokuva historia. Tapiola 1975.
- Balazs, Bela, Theory of the Film - Character and Growth of a New Art. Dover, New York 1970.
- Baxter, John, Hollywood in the Thirties. A.S. Barnes & Co, New York 1968.
- Bazin, André, 'Elokuva ilmaisi kielen kehitys', teoksessa Uuteen elokuvaan. Toim. Peter von Bagh. WSOY, Porvoo - Helsinki 1967.
- Bazin, André, Mitä elokuva on? Toim. Peter von Bagh. WSOY, Porvoo - Helsinki 1973.
- Bazin, André, 'Geologia ja korkokuva', Filmihullu 4-5/1980. Painosilta Oy, Lahti 1980.
- Benjamin, Walter, 'The Work in the Age of Mechanical Reproduction', teoksessa Film Theory and Criticism. Gerald Mast & Marshall Cohen (ed.). Oxford University Press, New York 1974.

- Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art; An Introduction*. Addison - Wesley, London 1979.
- Buscombe, Edward, "The Idea of Genre in the American Cinema", teok-
sessa *Film Genre*. Barry Grant (ed.). The Scarecrow Press &
Metuchen, New York & London 1977.
- Cowie, Peter, *The Cinema of Orson Welles*. Da Capo Press. New York 1973.
- Durgnat, Raymond, *The Crazy Mirror*. Faber & Faber, London 1969.
- Dyer, Richard, *Stars*. British Film Institute, London 1982.
- Easthope, Anthony, "Notes on Genre", *Screen Education* no 32/33.
- Eco, Umberto, "Articulations of the Cinematic Code", *Cinematics* no 1,
January 1970.
- Eisenstein, Sergei, *Elokuvan muoto*. Love-kirjat, Helsinki - Rauma
1978.
- Eriksson, Jerker A., *Epäilyksen varjo*. Suomen elokuva-arkisto. Val-
tion painatuskeskus, Helsinki 1982.
- Fell, John L., *A History of Films*. Holt, Rinehart and Winston, New
York 1979.
- Fränti, Mikael, *Maanosien elokuvat - Yhdysvallat*. Elokuvan opetus-
materiaalisarja no 8. Suomen elokuvakerhojen liitto,
Helsinki 1975.
- Gance, Abel, "Le Temps de L'Image est venu", *L'Art Cinematographique*
II. Pariisi 1927.
- Goodwin, Michael & Wise, Naomi, "An Interview with Howard Hawks",
Take One vol. 3, no 8.
- Gow, Gordon, *Hollywood in the Fifties*. A.S. Barnes & Co, New York
1971.

- Griffith, Richard, *The Film till Now*. Spring Books, London 1967.
- Gronow, Pekka, *Mitä on kulttuuripolitiikka?* Keuruu 1976.
- Guback, Thomas, "Hollywoodin kansainväliset markkinat", teoksessa *Elokuvan lukukirja*. Toim. Jarkko Aarniala. Gaudeamus, Helsinki 1981.
- Guback, Thomas, "Film and Cultural Pluralism", *The Journal of Aesthetic Education* (April) 1971.
- Heath, Stephen, *The Questions of Cinema*. The Macmillan Press, Hong Kong 1980.
- Higham, Charles & Greenberg, Joel, *Hollywood in the Forties*. Tantivy Press, London 1968.
- Huettig, Mae D., *Economic Control of the Motion Picture Industry*. University of California Press, Philadelphia 1944.
- Huff, Theodore, *Charlie Chaplin - Komedian kuningas*. Tammi, Helsinki 1959.
- Huhtamo, Erkki, "Metodi ja tunne - Jean-Luc Godard elokuvateoreetikkona", teoksessa *Studio - Elokuvan vuosikirja no 13*. Toim. Raimo Silius. Suomen elokuvasäätiö, Helsinki 1983.
- Huxley, Aldous, *Croisière d'hiver en Amérique centrale*. Pariisi 1935.
- Inglis, Ruth, *The Freedom of the Movies*. University of California Press, Chicago 1947.
- Jacobs, Lewis, *The Rise of the American Film*. Teachers College Press, New York 1967.

- Jensen, Paul M., *The Cinema of Fritz Lang*. A.S. Barnes & Co, New York 1969.
- Kalliomäki, Ilkka, *Johdatus elokuvataiteen historiaan*. Elokuvan opetusmateriaalisarja no 5. Suomen elokuvakerhojen liitto, Helsinki 1973.
- Katz, Ephraim, *The International Film Encyclopedia*. MacMillan Press, New York 1982.
- Kawin, Bruce F., *Mindscreen: Bergman, Godard and First-Person Film*. Princeton University Press, New Jersey 1978.
- Komiteanmietintö 1973:121, *Elokuvapoliittisen komitean I osamietintö 1973:121*. Valtion painatuskeskus, Helsinki.
- Komiteanmietintö 1974:2, *Kulttuuritoimintakomitean mietintö 1974:2*. Valtion painatuskeskus, Helsinki.
- Koski, Markku, "Shakespearesta Wellesiin", *Filmihullu* 4-5/1980. Painosilta Oy, Lahti 1980.
- Koszarski, Richard, *Hollywood Directors 1914-1940*. Oxford University Press, New York 1976.
- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press, London - New York 1960.
- Lotman, Jurij, *Filmens semiotik och andra filmestetiska frågor*. PAN/Norstedts, Stockholm 1977.
- Malmberg, Tarmo, *Johdatus elokuvan semiotiikkaan*. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitos, Tampere 1977.
- Martin Marcel, *Elokuvan kieli*. Suomen elokuvakerhojen liitto, Helsinki 1971.
- Mast, Gerald, *Film/Cinema/Movie: A Theory of Experience*. Harper & Row, New York 1977.

- Mast, Gerald & Cohen, Marshall (ed.), *Film Theory and Criticism; Introductory Readings*. Oxford University Press, New York 1979.
- Mast, Gerald, "The Studio Years", teoksessa *The American Cinema*. Toim. Donald E. Staples. Forum Series, Washington 1973.
- McBride, Joseph, *Orson Welles. Cinema One*, London 1972.
- McGilligan, Patrick, *Cagney: The Actor as Auteur*. A.S. Barnes, South Brunswick, Tantivy, London 1975.
- Metz, Christian, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford University Press, New York 1974.
- Monaco, James, *How to Read a Film? The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. Oxford University Press, New York, 1981.
- Morin, Edgar, "Tähti ja me", teoksessa *Uuteen elokuvaan*. Toim. Peter von Bagh. WSOY, Porvoo - Helsinki 1973.
- Murray, Edward, *Ten Film Classics; A Re-Viewing*. Ungar Publishing Co, New York 1978.
- Neale, Stephen, *Genre*. British Film Institute, London 1982.
- Nichols, Bill, *Ideology and the Image; Social Representation in the Cinema and Other Media*. Indiana University Press, Bloomington 1981.
- Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods; An Anthology*. University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1976.
- Niemi, Irmeli, "Taide ja yhteiskunta", teoksessa *Taiteentutkimuksen perusteet*. Toim. Yrjö Varpio. WSOY, Porvoo - Helsinki - Juva 1982.
- Panofsky, Erwin, "Style and Medium in the Motion Pictures", teoksessa *Film Theory and Criticism*. Gerald Mast & Marshall Cohen (ed.) Oxford University Press, New York 1979.

- Peary, Danny, *Cult Movies; A Hundred ways to find the reel thing*.
Vermilion, London 1981.
- Pells, Richard, *Radical Visions and American Dreams*. Harper Torch-
books, New York 1974.
- Place, Janey, 'Women in Film Noir' teoksessa *Women in Film Noir*.
E. Ann Kaplan (ed.). British Film Institute London 1980.
- Poague, Leland A., *The Hollywood Professionals*, vol. 7: Billy
Wilder, Leo McCarey. Tantivy Press, London 1980.
- Rhode, Eric, *A History of the Cinema from It's Origins to 1970*.
Allen Lane, London 1976.
- Robinson, David, *Chaplin: The Mirror of Opinion*. Secker & Warburg,
London 1984.
- Robinson, David, *Hollywood in the Twenties*. A.S. Barnes & Co,
New York - London 1968.
- Roddick, Nick, *A New Deal in Entertainment; Warner Brothers in the
1930s*. British Film Institute, London 1983.
- Roffman, Peter & Purdy, Jim, *The Hollywood Social Problem Film;
Madness, Despair and Politics from the Depression to
the Fifties*. Indiana University Press, Bloomington 1981.
- Ryall, Tom, "Teaching through Genre", *Screen Education* no 17.
- Ryall, Tom, *BFI Teacher's Guide no 2: Gangster Film*. British Film
Institute, London 1978.
- Sadoul, George, *Histoire générale du cinéma I: L'Invention du
cinéma (1832-1897)*. Pariisi 1948.
- Salo, Matti, 1959. Artikkelit ylioppilaslehdessä 4.9.1959.
- Salo, Matti, *Seinä vastassa*. Suomen elokuva-arkisto. Valtion
painatuskeskus, Helsinki 1982.

- Schlesinger, Arthur M. Jr., *The Politics of Upheaval*. Houghton Mifflin Co, Boston 1960.
- Schrader, Paul, "Anteckningar om Film Noir", *Chaplin* no 4/1985. Svenska Filminstitutet, Stockholm, 1985.
- Seesslen, Georg, *Der Asphalt-Dschungel; Geschichte und Mythologie des Gangsterfilms*. Programm Roloff und Seesslen, Hamburg 1980.
- Sihvonen, Jukka, *Kuva ja elokuvan merkkikieli*. Turun yliopisto, kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos, sarja A no 11, Turku 1984.
- Sihvonen, Jukka, "Johdatus elokuvatutkimuksen genre-teoriaan", *Synteesi* 1-2/1985. Jyväskylä 1985.
- Sinclair, Andrew, *John Ford*. George Allen & Unwin, New York 1979.
- Taylor, Russell John, *Strangers in Paradise; The Hollywood Emigres 1933-1950*. Faber & Faber, London 1983.
- Toiviainen, Seppo (toim.), *Johdatus taiteen sosiologiaan*. Tampereen yliopiston tutkimuslaitos, Tampere 1968.
- Tudor, Andrew, *Theories of Film*. Cinema One, London 1974.
- Tyler, Parker, *Magic and Myth of the Movies*. Cinema Two. Secker & Warburg, London 1970.
- Valery, Paul, *Pièces sur L'Art*. Pariisi, 1934.
- Williams, Alan, "Is a Radical Genre Criticism possible?", *Quarterly Review of Film Studies*, vol 19 no 2 1984.
- Wollen, Peter, *Readings and Writings; Semiotic Counter-Strategies*. Verso Editions, London 1982.
- Zangrando, Robert L., "The NAACP and a Federal Anti-Lynching Bill, 1934-1940", teoksessa *Negro Depression and War*, Bernard Sternsher (ed.). Quadrangle Books, Chicago 1969.
- Alvång, Bertil, "Bildanalys, Varför då?", teoksessa *Bildanalys (Aspe- lin, Cornell, Dunér etc.)* Stockholm 1979.