

FILM NOIR –ELOKUVIEN VAIKUTUS 1950- JA 1960-LUKUJEN SUOMALASEEN RIKOSELOKUVAAN

Nina Seppänen

Opinnäytetyö
Tammikuu 2010

Viestinnän koulutusohjelma
Kulttuuriala





Tekijä(t) SEPPÄNEN, Nina	Julkaisun laji Opinnäytetyö	Päivämäärä 25.1.2010
	Sivumäärä 54	Julkaisun kieli Suomi
	Luottamuksellisuus () saakka	Verkojulkaisulupa myönnetty (X)
Työn nimi FILM NOIR –ELOKUVIEN VAIKUTUS 1950- JA 1960-LUKUJEN SUOMALASEEN RIKOSELOKUVAAAN		
Koulutusohjelma Viestinnän koulutusohjelma		
Työn ohjaaja(t) HEIKKINEN, Martti		
Toimeksiantaja(t)		
<p>Opinnäytetyössä tutkittiin, onko yhdysvaltalainen elokuvasuuntaus film noir vaikuttanut suomalaiseen 1950- ja 1960-lukujen rikoselokuvaan. Film noir –elokuvat ovat synkkäsävyisiä rikosdraamoja, joiden henkilögalleriaan kuuluu kovapintaisia yksityisetsiviä, vietteleviä femme fataleja ja murhanhimoisia rikollisia. Tutkimuksen tavoitteena on verrata kahta elokuvasuuntausta keskenään ja pyrkiä löytämään niiden erot ja yhtäläisyydet sekä syyt näille.</p> <p>Tutkimus suoritettiin kvalitatiivisin menetelmin hyödyntäen tutkimusmateriaalina sekä kirjallista tietoa että aihealueen elokuvia. Elokuvista johdettuja päätelmiä ja huomioita verrattiin kirjallisiin lähteisiin, jolloin opinnäytetyöhön saatiin uusi näkökulma ja aiemmin tutkimatonta tietoa. Suomalaista 1950- ja 1960-lukujen rikoselokuvaa koskevan lähdemateriaalin vähyyden vuoksi menetelmä oli välttämätön, mutta osoittautui tutkimuksen kannalta toimivaksi ja antoisaksi.</p> <p>Opinnäytetyön tuloksena saatiin selville, että suomalainen 1950 – ja 1960-luvun rikoselokuva on monin tavoin esikuvansa film noirin kaltainen. Kuitenkin sekä kulttuurisista että aikakauteen liittyvistä seikoista johtuen eroavaisuuksia on melkein yhtä paljon kuin samankaltaisuuksia. Suomalainen rikoselokuva ei ole yhteiskunnan rakenteesta johtuen keskittynyt yhtä paljon maskuliinisuuden korostamiseen kuin film noir, ja voi näin ollen hyödyntää huumoria ja suurempaa vaihtelua henkilöskaalassa.</p> <p>Tutkimuksen tuloksia voidaan hyödyntää tarvittaessa tietoa film noirista, suomalaisesta 1950- ja 1960-lukujen rikoselokuvasta sekä näiden välisistä yhteyksistä. Aihetta ei ole tutkittu aiemmin, joten tutkimus sopii taustamateriaaliksi laajempaan tutkimustyöhön tai muille aiheesta kiinnostuneille.</p>		
Avainsanat (asiasanat)		
Film noir, rikoselokuva, suomalainen elokuva		
Muut tiedot		



Author(s) SEPPÄNEN, Nina	Type of publication Bachelor's Thesis	Date 25.1.2010
	Pages 54	Language Finnish
	Confidential () Until	Permission for web publication (X)
Title THE INFLUENCE OF FILM NOIR INTO THE FINNISH CRIME FILMS DURING 1950'S AND 1960'S		
Degree Programme Media Design		
Tutor(s) HEIKKINEN, Martti		
Assigned by		
<p>The thesis concentrates on finding out if film noir, a USA born film genre has had an influence on Finnish crime films in the 1950's and 1960's. Film noir movies are dark crime dramas containing characters such as hard boiled detectives, femme fatales and murderous criminals. The aim of the thesis was to compare the two film genres with each other, to find out the differences and similarities between them including the reasons behind these.</p> <p>The survey was carried out with qualitative methods. Both literary knowledge and the films of both the genres were used as research material. The conclusions and observations derived from the films were compared to the literary sources. This method gave the thesis a new perspective of the subject and enabled unexamined information to be collected. The scarcity of source books about Finnish crime films during the studied periods made this method necessary, and it turned out to be a functional choice for the research.</p> <p>The results show that Finnish crime films of the 1950's and 1960's have several similarities with film noir movies. However, there are almost as many differences as similarities between the two genres due to cultural disparities and the characteristics of the era. Due to the differences in the social structures, Finnish crime films were not as concentrated on emphasizing masculinity as film noir films were. Thus Finnish crime films were able to utilise humour and a wider variety in characters.</p> <p>The results of the thesis can be exploited whenever there is a need for information about film noir, Finnish crime films in the 1950's and 1960's, or about the connections between the genres. As the topic has never been researched before, the thesis is suitable to those who are interested in the subject .It can also be used as a background source for broader research.</p>		
Keywords Film noir, crime film, Finnish film		
Miscellaneous		

SISÄLTÖ

1 AIHEEN ESITTELY JA RAJAUS.....	3
1.1 Film noir.....	4
1.2 Suomalainen rikoselokuva 1950–1960-luvuilla	9
2 ELOKUVAT	11
2.1 Maltan haukka	11
2.2 Hyvästi kaunokaiseni.....	12
2.3 Kolmas mies.....	14
2.4 Kuollut mies kummittelee	15
2.5 Komisario Palmun erehdys	16
2.6 Tähdet kertovat, komisario Palmu	17
3 THE PRODUCTION CODE.....	19
4 HAHMOT	24
4.2 Nainen, femme fatale, feminiinisyyden ja katseen voima.....	29
4.3 Sivuhahmot	35
5 YHTEISKUNNALLISET MERKITYKSET.....	37
6 KERRONNALLISET JA VISUAALISET RAKENTEET	42
6.1 Murha	42
6.2 Tila ja valaistus	43
6.3 Vapauden riisto	44
6.4 Äänimaailma.....	46

7 POHDINTAA	47
LÄHTEET	51
FILMOGRAFIA.....	53

1 AIHEEN ESITTELY JA RAJAUS

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, kuinka film noir, yhdysvaltalainen 1940- ja 1950-lukujen elokuvaasuuntaus, on vaikuttanut suomalaiseen 1950- ja 1960-lukujen rikoselokuvaan. Film noirin luokittelemisesta varsinaiseksi elokuvagenreksi voidaan olla montaa mieltä (Porfirio 1976, 77), mutta tässä tutkimuksessa sitä käsitellään omana ominaispiirteisenä elokuvaalajinaan. Tutkimuksessa on käytetty vertailukohtana kolmea film noir –klassikkoa sekä kolmea suomalaista aikakauden rikoselokuvaa. Kyseisten elokuvien valintaan on päädytty sekä niiden merkityksellisyyden että sisällön vuoksi, jotta ne olisivat relevantteja vertailukohteita. Tutkimuksen kolme film noir –elokuvaa ovat kaikki ilmestyneet 1940-luvulla, mutta ne ovat relevantteja tutkimuksen kannalta etenkin sisällöltään ja tutkimuksessa käytetyn lähdeaineiston valossa. Suomalaiset rikoselokuvat ovat myös klassikkoja, ja näin ollen kiinnostavia vertailukohteita. Tutkimus pyrkii selvittämään, missä määrin film noir on tai ei ole vaikuttanut suomalaiseen rikos-elokuvaan ja kuinka nämä kaksi elokuvatyyppejä eroavat toisistaan. Tutkimus pyrkii myös selvittämään syitä mahdollisten samankaltaisuuksien ja eroavaisuuksien takana ja näin tuomaan uuden näkökulman suomalaiseen elokuvaperinteeseen.

Tutkimuksessa keskitytään film noir -elokuvien henkilögalleriaan, visuaaliseen maailmaan ja kerronnan rakenteisiin sekä niiden vaikutukseen suomalaisessa 1950- ja 1960-luvun rikoselokuvassa. Aihetta lähestytään ensin tutkimalla film noirin perinteitä sekä kirjallisista lähteistä että kolmen esimerkkielokuvan kautta. Saatuja tuloksia verrataan suomalaisen rikoselokuvan klassikoihin ja pyritään saamaan selville, onko film noirin perinteestä huomattavissa merkkejä suomalaisessa rikoselokuvassa ja mistä nämä yhtäläisyyden johtuvat.

Koska suurin osa tutkimuksen lähdemateriaalista on englanninkielistä, en koe merkitykselliseksi pyrkiä suomentamaan kaikkia termejä vaan puhun niistä alkuperäisillä nimityksillä. Mainitessani näitä termejä ensimmäistä kertaa

selvennän niiden merkityksen, minkä jälkeen käytän alkuperäisiä nimityksiä. Toimin näin selventääkseni asian ymmärrettävyyttä, sillä jos termeillä ei ole suomenkielistä vastinetta, en koe olevani oikea henkilö niitä tässä yhteydessä keksimään. Valitsemiani esimerkkielokuvia käsittelen selkeyden vuoksi niiden suomennetuilla nimikkeillä. Alkuperäiset nimet löytyvät kuitenkin lähdeluettelosta.

1.1 Film noir

Elokuvat voidaan jakaa lajityyppeihin eli genreihin. Dudley Andrew kirjoittaa kirjassaan *Concepts in film theory* (1984), että vaikka genret ovatkin toisistaan poikkeavia, on niiden sisällä myös samankaltaisuuksia. Hänen mukaansa jokainen genre pyrkii saamaan katsojat antautumaan elokuvan juonelle ja samaistumaan henkilöihin. Erot genrejen välillä syntyvät katsojan mielikuvituksessa, johon tuttuus ja aiempi kokemus genrestä vaikuttavat ratkaisevasti. Katsoja ymmärtää jo pienistä vihjeistä, mistä elokuvaalajista on kysymys, jos maisemat ovat ennestään tuttuja ja tällöin taustatiedon antaminen on turhaa. Andrew (1984) käyttää esimerkkinä tästä lännenelokuvaa, joka on katsojalle jo ennestään tuttu genre ja tämän vuoksi taustatiedon antaminen on tarpeetonta. Jos elokuva sijoittuu paikkaan joka on katsojalle ennestään tuntematon, on lisätiedon antaminen tärkeää taustakuvien ja esittelevän kuvauksen avulla. (Andrew 1984, 46.)

Film noir tulee ranskan kielestä ja tarkoittaa tarkasti käännettynä black film tai black cinema (Maltby 2003) eli suomennettuna mustaa tai synkkää elokuvaa. Synkkyys ja tummuus film noirissa tulevat tarinoiden kerrontatavasta ja aiheista sekä valolla ja varjolla leikittelevistä kuvakulmista. Film noirin aikakaudeksi voidaan rajata 1940- ja 1950-lukujen välinen aika, ja elokuvat ovat pääasiassa yhdysvaltalaista tuotantoa. Elokuvat ovat rikosdraamoja tai psykologisia trillereitä ja tapahtuvat korruptoituneessa maailmassa. Hyvän ja pahan raja on häilyvä, eikä elokuvien sankarikaan ole erehtymätön tai ainoastaan ihailtava hahmo, enemmänkin antisankari. (Maltby 2003.) Bouldin

(2005) mukaan film noir pohjautuu sarjaan ranskalaisen Marcel Duhamelin rikosnovelleja, nimeltä *Série noire*. Vähitellen sarjaa alettiin kääntää yhdysvaltalaisien rikoskirjailijoiden kuten Raymon Chandlerin (*Näkemiin, kaunokaiseni* ja *The Big Sleep*) ja Dashiell Hammetin (*Maltan haukka*) teoksia. Terminä noiria käytettiin Ranskassa jo ennen toista maailmansotaa. Saksalaisten miehityksen jälkeen useita yhdysvaltalaisia elokuvia julkaistiin Ranskassa. Vuonna 1946 Nino Frank yhdisti elokuvat *The Double Indemnity* (1944), *Maltan haukka* (1941), *Hyvästi, kaunokaiseni* (1944) ja *Laura* (1944) yhdysvaltalaisen rikoselokuvan vallankumoukseen, jonka alkuun panijana toimi rikoskirjailija Dashiell Hammet. Samana kesänä 1946 Pariisissa esitettiin useita uudenlaisia yhdysvaltalaisia elokuvia, jotka esittivät uudenlaista erotiikkaa ja väkivaltaisuutta. Frank kutsui tätä väkivaltaisen kuoleman dynamiikaksi.

Siinä missä aiemmat fiktiiviset etsivät eivät olleet juuri muuta kuin ongelman ratkaisijoita, olivat Hammetin etsivä Sam Spade ja Chandlerin Philip Marlowe haavoittuvaisempia ja virheellisempiä hahmoja. Frankin mukaan suurin ero menneeseen oli henkilöiden psykologisten ulottuvuuksien korostaminen pelkän rikoksen ratkaisemisen sijaan. Näissä elokuvissa rikos oli psykologisoitu henkilön esittämäksi kerronnaksi, jota tutkittiin tarkkaan kasvojen ilmeiden, eleiden ja dialogin kautta.

Myöhemmin samana vuonna Jean-Pierre Chartier kutsui aiemmin mainittuja elokuvia niin synkiksi, ettei ranskalaisia rikoselokuvia enää voitu kutsua film noiriksi niiden rinnalla. Nuo pessimistiset ja misantrooppiset yhdysvaltalaiset elokuvat sisälsivät seksuaalista latautuneisuutta, jota myöhemmin käsiteltävä *the Production Code* koetti tukahduttaa. Henkilöiden himo ja samalla sen tukahduttaminen, jota elokuvan tekijät kuvasivat kaksoismerkityksin ja kiertoilmauksin, teki itse rikoksesta päähenkilön eroottisen hurman kohteen ja samalla rikoselokuvista entistäkin psykologisempia. Kasvava amerikkalaismielisyys sodan jälkeisessä Ranskassa sekä nostalgia heidän sotaa edeltävään elokuvakerrontaan altisti ranskalaiset löytämään (tai keksimään) yhdysvaltalaisen film noirin. (Bould 2005, 15; Borde & Chaumeton 1955, 17.)

Benshoffin ja Griffitin (2004) mukaan klassisen Hollywood-elokuvan kulta-aika sijoittuu 1930- ja 1950-lukujen väliin (Benshoff, Griffin 2004, 36) ja tälle aikakaudelle sijoittuu myös film noirin kausi. Film noir on elokuvan lajityyppinä enemmänkin kuvailevaa kuin preskriptiivistä ja se kuvaa turmeltunutta yhteiskuntaa tarjoten kuitenkin harvoin siihen parannuskeinoa (Kemp 1998, 82). Genreä voidaan parhaiten kuvata sanoilla petos ja murha (Hunter 1998, 143).

Film noir on elokuvan tyyliuunnista yhtenäisimpiä ja laji kiteytyi lopulliseen dynaamiseen muotoonsa toisen maailmansodan aikana ja koki suurimman kukoistuksensa 1940-luvun lopun vuosina (von Bagh 2001, 102). Von Baghin (2001) mukaan film noirin alkupisteeksi voidaan katsoa *Maltan haukan* (*The Maltese Falcon*) ilmestyminen vuonna 1941 ja lajin viimeiseksi elokuvaksi 1958 ilmestynyt *Pahan kosketus* (*Touch of Evil*). Film noirissa elämää tarkastellaan kuin geometristä asetelmaa, kylmästi ja vailla tunteita. (von Bagh 2001, 102.) Von Bagh (2001) lainaa Foster Hirschiä (1981) kirjoittaessaan, että kuten westernit ja gangsterielokuvat, film noir käyttää samoja miljöitä yhä uudelleen. Yökerhot, hotellit, vuokra-asunnot, poliisiasemat, toimistot, satama-alueet, varastorakennukset, rappeutuvat asuintalot, nyrkkeilykehät, rautatieasemat ja sekä rähjäiset että luksusluokan ravintolat ovat yhtä elimellinen film noirin osa kuin yksityisetsivät ja petolliset naiset, femme fatalet. Suurkaupungin itsensä lailla yksittäiset paikat ovat uhan varjostamia. (von Bagh 2001, 102-104.) Von Bagh (2001) kirjoittaa film noirin juurien löytyvän Euroopasta.

Tyyliuunnan kehittymiseen ovat vaikuttaneet monet eurooppalaiset ohjaajat, kuvaajat ja säveltäjät. Keskeisiä tyyllillisiä vaikutteita film noir on saanut saksalaisesta ekspressionismista ja ranskalaisista romanttisen pessimismin sävyttämistä 1930-luvun elokuvista. Tärkein yksittäinen panos genren kehittymiseen on von Baghin (2001) mukaan kuitenkin yhdysvaltalainen: Orson Wellesin *Citizen Kane* vuodelta 1941. Melkein kaikissa film noir - elokuvissa törmää sen luomaan kertojatekniikkaan. Yhdysvaltalaisia olivat myös film noirin esiasteiksi luettelavat elokuvat, kuten Boris Ingsterin ohjaama *Murha kolmannessa kerroksessa* (*Stranger in the third floor* 1940).

Näissä varhaisissa elokuvissa saivat suoran muodon sodassa koettu pettymys ja ahdistus sodan jatkumisesta kansalaisyhteiskunnan ja oman minän sisällä. Tämä oli von Baghin (2001) mukaan film noirin keskeinen jäsenys ja oivallus. (von Bagh 2001, 104.) Film noir on samaan aikaan sekä yhtenäinen ja tiivis tyyliä että jotenkin rajaton. Rikos on ilman muuta vakioelementti, mutta sinänsä aihepiirit ja tekniikat eivät tunne rajoja. (von Bagh 2001, 104.)

Raymond Durgnat (1998) selventää, että jos film noir kuulostaa terminä eksoottiselta, se johtuu elokuvalajin asettumisesta perinteistä keskiluokkaista anglosaksista elämäntyyliä sekä Hollywoodilaista optimismia ja puritanismia vastaan. Termin ranskankielisyys johtuu siitä, että ranskalaiset ymmärsivät ensimmäisinä tämän yhdysvaltalaisen tyyliuunnan merkityksen. Miksi juuri ranskalaiset sen ensimmäisinä tunnustivat, saattaa johtua heidän kulttuurinsa erityispiirteistä, tietynlaisesta dekadenssista. (Durgnat 1998, 1.)

Von Bagh (2001) lainaa kirjassaan Robert Louitin sanoja kirjoittaessaan, että mustan romaanin lailla musta elokuva eli film noir on yhteiskunnan ja sen kautta ehkä myös modernin maailman kaikkein uskollisin heijastuskuva (von Bagh 2001, 106). Von Bagh (2001) jatkaa kirjoittamalla film noirissa keskeistä olevan yön, kuoleman, psyykkisen epätasapainon ja sosiaalisten mullistuksien luoma hengentila ja apokalyptinen herkkyyys, voimakas tuntu sekä henkilökohtaisesta että kosmisesta kaaoksesta (von Bagh 2001, 106). Sosiokulttuuriset muutokset eivät synny väkisin. 1940-luku oli Hollywoodissa tummemman tuotannon aikaa kuin aikaisempi vuosikymmen. Kansalaiset kokivat olonsa turvatuksi eikä yleisö enää näin ollen tarvinnut ainoastaan piristäviä elokuvia katsottavakseen. Yleisö myös koki vakavamman ja realistisemman elokuvakerronnan syvällisemmäksi ja saattoi näin ollen kokea itsensä kulturellimmaksi. Useat film noir -elokuvat ovat realistisia, ja voidaankin todeta, että siinä missä ranskalainen rikostriileri kehittyi mustasta realismista, yhdysvaltalainen musta realismi kehittyi rikostriileristä. (Durgnat 1998, 1.)

Bouldin (2005) mukaan film noir on vaikeasti kuvailtava ilmiö, kuten femme fatalet; aina juuri ja juuri tavoittamattomissa. Bouldin teorian mukaan on yleisesti tunnustettava asia, etteivät aikalaiset tehneet tieteen tahtoen elokuvia jotka nyt luokitellaan film noiriksi, koska elokuvia ei tuolloin ollut vielä luokiteltu nykyiseen tapaan. Tämä ei kuitenkaan vähennä film noirin merkittävyyttä, koska lähes poikkeuksetta elokuvien esittely ja kierto määräävät ilmiön nimeämisen ja näin ollen tämän täytyy tapahtua vasta tuotteiden valmistuttua ja päästyä levitykseen. (Bould 2005, 13) Toki myöhemmin alkuperäisiä aikakauden elokuvia jäljittelemällä synnytetään uusia film noir - elokuvia, mutta ilmiön jo ollessa olemassa ei voida enää puhua alkuperäisestä ja omaleimaisesta ilmiöstä, enemmänkin sen kopioinnista ja näin kenties synnyttäen uusia elokuvagenrejä.

Durgnatin (1998) mukaan vain jotkut rikoselokuvat ovat film noiria, koska on hankalaa ja joskus jopa mahdotonta määritellä, koska rikoksesta tulee elokuvan keskipiste ja koska se on vain realistinen sattuma. Tämän vuoksi film noir ei hänen mielestään ole genre, kuten esimerkiksi westernit ja gangsterielokuvat, vaan film noir on määriteltävissä jokaisen elokuvan kohdalla erikseen. Film noirin määrittelevät elokuvan teema, motiivi ja tunnelma. (Durgnat 1998, 2.) Film noirille on ominaista käytöskulttuurin sadistisuus ja brutaalius tai sen puute. Von Bagh lainaa Nino Frankin määritelmää kirjoittaessaan kuoleman dynamiikasta: kuolema, räjäinen tai outo, ilmestyy aina kuvaan mutkaisen matkan jälkeen. Film noir on kuoleman merkitsemää elokuvaa sanan kaikissa merkityksissä. (von Bagh 2001, 104-106.)

Tom Flinn (1998) kirjoittaa, että verrattuna traditionaaliseen rikostarinaan film noir eroaa sen tavalla käsitellä murhaa. Painopiste ei ole siinä, kuka murhan teki, vaan siinä, miksi se on tehty. Murha ei ole koskaan yksinkertainen palapeli, jonka nokkela yksityisetsivä ratkaisee, vaan film noir keskittyy selvittämään syitä tapahtumaketjuille jotka johtavat murhaan. Tärkeää on löytää tapahtumille selitys, jonka katsojat uskovat sekä syyllinen, joka tuomitaan. *Maltan haukassa* (1941) on kohtaus, jossa päähenkilö avoimesti harkitsee valitsevansa syyllisen mielivaltaisesti. Välillä vaikuttaakin siltä, että

sekä elokuvan näennäinen sankari että rikolliset ovat motivoituneet samanlaiseen pragmaattiseen kyynisyyteen. (Flinn 1998, 69.)

Film noirin aikakauden jälkeisiä, genrelle tyypillisiä elementtejä hyödyntäviä elokuvia kutsutaan yleisesti neo-noir –elokuviksi. Nämä elokuvat käyttävät perinteisiä film noirin elementtejä, mutta lisäävät niihin uudistetun aihepiirin, sisällön tai visuaalisia elementtejä. Kuten film noir, tämäkin genre on vaikeasti rajattava, eikä sen sisällön tarkempi tutkiminen ole olennaista tälle tutkimukselle. (Bold 2005, 92–93.)

1.2 Suomalainen rikoselokuva 1950–1960-luvuilla

Suomalainen elokuvateollisuus selvisi Uusitalon (1965) mukaan voittajana Talvisodan vuosista 1939–1944. Vaikka sodan aikana ei elokuvia juuri ensi-iltaan saapunutkaan, tilanne parantui rauhan palauduttua. Sotavuosien jälkeen elokuvien laatu näytti kuitenkin laskeneen ja julkaistut filmit olivat pääasiassa sisällöltään yhdentekeviä tyllyttömiä komedioita, farsseja ja runsaasti iskelmämusiikkia sisältäviä elokuvia. Tämä johtui elokuvastudioiden pyrkimyksestä täystyöllisyyteen nopeasti suunniteltujen ja helposti toteutettavien elokuvien avulla. Onneksi muunkinlaisia elokuvia tehtiin, ja tuotannon nousu Olympiavuonna 1952 oli huima, 28 elokuvaa entisen huippulukeman, vuoden 1940 23 elokuvan jälkeen. Elokuvien yleinen taso ei parantunut vuosikymmenen vaihtuessa 1960-lukuun, lukuun ottamatta Matti Kassilan kiiteltyä rikoselokuvaa *Komisario Palmun erehdys* (1960). Vuosikymmenen edetessä alkoi kaavoihin kangistuneeseen kotimaisiin elokuvapiireihin virrata uusia tekijöitä, mikä vilkastutti ja monipuolisti elokuvatuotantoa. (Uusitalo 1965, 35–66.)

Suurin osa film noir -elokuvista ei ollut Hollywood-studioiden tärkeimpiä tuotantoja. Tämä johtuu William Relling Jr:n mukaan siitä, etteivät tuotantoyhtiöt nähneet film noirin kulta-aikaan, kuten eivät vielääkään, tarpeelliseksi antaa painoarvoa muulle kuin massatuotantoon suunnatulle

viihteelle. Tämä johtuu massatuotannon tuottavuudesta, jonka ei koettu olevan yhtä suuri elokuvissa, joiden pääosassa on kyyninen ja pettynyt yksinäinen susi, jonka menneisyys ja tulevaisuus ovat hämärän peitossa. (Relling 1998, 37.) Tämä voidaankin nähdä yhtenä pääsyynä film noirin mukauttamiseen suomalaiseen makuun sopivampaan muottiin kotimaisessa rikoselokuvatuotannossa. Vaikka suomalainen rikoselokuva saapui määrittelemässäni muodossa valkokankaille kymmenisen vuotta yhdysvaltalaisia esikuviaan myöhemmin, on tässä otettava huomioon sekä poliittiset, historialliset että maantieteelliset seikat. Vaikka Suomessa esitettiin runsaasti yhdysvaltalaisia elokuvia, 1950-luvulla ensi-iltansa sai 2 239 yhdysvaltalaista elokuvaa (Von Bagh 2005, 253), oli tyyllisuuntien liikkuvuus rajallista Neuvostoliiton läheisyyden sekä liikenneyhteyksien kehittymättömyyden vuoksi. Näissä suomalaisissa rikoselokuviissa on silti havaittavissa film noirin perintö mukautettuna suomalaiseen mentaliteettiin sopivammaksi. Tämä tapahtui pitkälti huumorin keinoin lisäämällä rikoselokuvaan komediallisia piirteitä keventämään tunnelmaa. (von Bagh 2005, 253.)

Tässä tutkimuksessa käytetyt suomalaiset rikoselokuvat ovat hieman aikaansa jäljessä ajatellen film noirin aikakautta 1940- ja 1950-luvuilla. Ne toistavat kuitenkin monin tavoin film noirin tyypillisiä piirteitä, mutta ne on sijoitettu heijastamaan suomalaista yhteiskuntaa ja ajankuvaa pikemminkin kuin seuraamaan orjallisesti yhdysvaltalaisia esikuviaan. Aikakauden suomalaiselle elokuvalle tyypilliseen tapaan myös rikoselokuviissa käytettiin lisämausteena huumoria. Alkuperäisistä film noir -elokuvista komedialliset ulottuvuudet puuttuvat lähes täysin satunnaisia huumoripainotteisia sivuhenkilöitä lukuun ottamatta. Suomalaiset 1950- ja 1960-lukujen rikoselokuvat on tehty ajallisesti hieman esikuviaan myöhemmin, ja yhteiskunta on erilainen, mikä osaltaan selittää komediallisten elementtien mukana olon. Sodanjälkeinen Suomi kaipasi viihdettä, ja vaikka kaikki elokuvat ovatkin viihdettä, tarvittiin aihepiiriltään vakaviinkin elokuvaan hauskuutta ja kepeyttä.

Maailman poliittinen tilanne vaikuttaa aina aikakautensa tuotteisiin, myös elokuvaan. Peter von Bagh (2005) muistuttaa John F. Kennedyn astuneen presidentin virkaan *Komisario Palmun erehdyksen* (1960) ilmestymisvuonna.

Von Bagh kertoo myös, että 1950-luvulla Suomessa esitettiin 2 239 yhdysvaltalaisista, 339 englantilaista ja 307 ranskalaista elokuvaa. (von Bagh 2005, 253.) Yhdysvaltalaisien elokuvien suuri lukumäärä menneellä vuosikymmenellä ei voinut olla vaikuttamatta suomalaisen elokuvan sisältöön ja rakenteeseen. Samalla elokuvamaailman trendit siirtyivät kotimaiseen elokuvaan, mikä voidaan todeta tutkimuksen esimerkkielokuvista, joissa film noirin piirteet sekoittuvat suomalaiseen elokuvaperinteeseen.

2 ELOKUVAT

Tässä tutkimuksessa käytetään esimerkkinä kolmea yhdysvaltalaisista film noir –elokuvaa sekä kolmea 1950–1960-luvun suomalaista rikoselokuvaa. Elokuvien juoni, henkilöt ja visuaaliset keinot kuvataan seuraavassa osassa lyhyesti, koska tutkimuksen kannalta on tärkeää tuntea vertailuelokuvat.

2.1 Maltan haukka

Maltan haukka (The Maltese Falcon, 1940) oli ensimmäinen film noir -elokuva ja aloitti genren (Breen 1998, 157). Von Baghin mukaan *Maltan haukka* on ”kirjallinen” elokuva (von Bagh 2001 76). Elokuvan alussa yksityisetsivä Sam Spade ja hänen liikekumppaninsa Miles Archer ottavat hoitaakseen toimeksiannon viehättävältä neiti Wonderlyltä. Archer saa surmansa virantoimituksessa, minkä johdosta Spade on sekä epäiltynä hänen surmastaan että tutkii rikosta itse. Neiti Wonderly, jonka oikea nimi paljastuu Brigid O’Shaughnessyksi, kietoo Spaden valheiden verkkoon, josta ei puutu hämäreperäisiä rikollisia tai salajuonia. Kaiken takana on ajatus saada haltuun Maltan haukka, korvaamattoman arvokas jalokivin koristeltu kultainen lintu, jonka perässä ovat O’Shaughnessyn lisäksi herrat Gutman ja Cairo. Elokuvan lopussa Spaden täytyy tehdä valinta oikean ja väärän välillä, kun hänen rakastettunsa O’Shaughnessy paljastuu Archerin murhaajaksi ja kylmäveriseksi valehtelijaksi.

Puhuttaessa *Maltan haukasta* Flinn (1998) pitää tärkeänä korostaa film noirin merkitystä genrenä elokuvan sankarilliseen salapoliisihahmoon sekä vetovoimaisiin vihollisiin. Flin (1998) korostaa *Maltan haukan* rikollisen, Caspar Gutmanin hahmon pittoreskiutta ja statusta rikoksen aristokraattina. Kun hän kohtaa vastustajansa, salapoliisi Sam Spaden, Gutman puhuu hänelle vertaisenaan, ei kuten alaisilleen. (Flinn 1998, 71-70.) Andrew Dickos (2002) kuvaa Spadea moraalisesti rappeutuneeksi mieheksi, joka koettaa tehdä oikein murhatun liikekumppaninsa vuoksi, mutta jonka sisintä repii Brigid O'Shaughnessyn petos häntä kohtaan (Dickos 2002, 110).

Maltan haukan femme fatale, Brigid O'Shaughnessy omaa Flinnin (1998) mukaan kameleonttimaisen taidon vaihtaa valepuvusta toiseen riippumatta siitä, kuinka vaarallinen tai syyllistävä tilanne on (Flinn 1998, 70). Kun Sam Spade ymmärtää O'Shaughnessyn juonet ja tämän esittämän näytelmän, on hänen reaktionsa ivallista kunnioitusta. Lausahdus "You're good, you're very good" kiteyttää Spaden tuntemukset ja katkaisee jännitteen. (Flinn 1998, 70.) Peter von Bagh (2001) kirjoittaa, että *Maltan haukassa* vain puhutaan puhumistaan ja tehdään kauppoja, kuten viimeisessä ryhmäkohtauksessa, johon on vanhan dekkarikaavan mukaan koottu kaikki keskeiset henkilöt tekemään sopimuksia keskenään. (von Bagh 2001, 76.) Elokuvan jännite säilyy loppuun saakka, ja viimeinen ratkaisu rikokselle saadaan vasta elokuvan viime minuuteilla.

2.2 Hyvästi kaunokaiseni

Ensi-iltansa vuonna 1944 saanut *Hyvästi, kaunokaiseni* (*Murder, my sweet* 1944) on toinen tässä tutkimuksessa käytetty yhdysvaltalainen film noir -klassikko. Elokuvan ohjasi Edward Dmytryk, ja se perustuu Raymond Chandlerin romaaniin *Näkemiin, kaunokaiseni* vuodelta 1940 (Nolan 1998, 29). Elokuva poikkeaa normaalista lineaarisesta kerrontakaavasta, koska lähes koko juoni kerrotaan takaumin. Elokuva alkaa päähenkilön,

yksityisetsivä Philip Marlowen poliisikuulustelulla, jossa häntä syytetään useammasta murhasta. Marlowe kertoo tapahtumien kulun, joka näytetään katsojille takaumissa välillä reaaliaikaan poliisilaitokselle palaten. Juoni on muuten tyypillinen film noir –kertomus, johon liittyy varkaus, murhia, petosta, gangstereita sekä kohtalokkaita naisia. Philip Marlowen hahmo on monella tapaa hyvin samanlainen *Maltan haukan* Sam Spaden kanssa.

Elokuva alkaa tyypilliseen film noir –tapaan, kun heikossa taloudellisessa tilanteessa oleva etsivä Marlowe ottaa hämäräperäiseltä Moose –nimiseltä mieheltä vastaan toimeksiannon etsiä kadoksissa oleva nainen, Velma Valento. Samaan aikaan Marlowe palkataan toimittamaan lunnasrahoja varastetusta kaulakorusta toisen miehen taustatukena. Marlowe kolkataan tajuttomaksi rahojen luovutuspaikalla, rahat varastetaan, ja toinen mies saa surmansa. Hänen kuolemansa on ensimmäinen murha, josta Marlowea reaaliajassa tapahtuvassa poliisikuulustelussa syytetään. Kaulakorun omistaja, herra Grayle, palkaa Marlowen etsimään kadonnutta korua ja siitä maksettuja lunnasrahoja. Myöhemmin käy ilmi rouva Graylen olevan oikeasti Velma Valento ja olevan kaiken sattuneen takana. Elokuvan loppukohtauksessa hylätyllä rantahuvilalla sekä Marlowe ja Moose että herra ja rouva Grayle ampuvat toisiaan ristiin. Hetken aikaa on epäselvää, kuka sai surmansa ja kenen ampumasta luodista, mutta palattaessa poliisikuulusteluun alkaa asia valjeta.

Hyvästi, kaunokaiseni eroaa muutenkin kuin aikarakenteeltaan *Maltan haukasta*. Siinä missä *Maltan haukka* on suoralinjainen salapoliisikertomus, jonka väkivaltaisuus on hyvinkin fyysistä, sisältää *Hyvästi, kaunokaiseni* kohtauksen, jossa etsivä Marlowe huumataan ja hän näkee hallusinaatioita. Marlowe kuvailee tilaa ”sumuksi, joka ei liiku”. Vastaavia huumeviittauksia löytyy muistakin film noir -klassikoista kuten *Syvä uni* (*The Big Sleep* 1946), joka perustuu sekin Raymon Chandlerin romaaniin vuodelta 1939 (Nolan 1998, 27).

2.3 Kolmas mies

Carol Reedin ohjaama *Kolmas mies* (*The Third Man*) julkaistiin vuonna 1949. Elokuva kertoo ystävydestä kirjailija Holly Reedin ja hänen kuolleeksi luullun ystävänsä Harry Limen välillä. Elokuva alkaa, kun Martins matkustaa Wieniin tapaamaan Limeä tämän luvattua ystäväelleen töitä. Paikalle saavuttuaan Martins saa kuitenkin kuulla Limen juuri jääneen auton alle asuintalonsa edessä ja saaneen surmansa. Paikallinen poliisipäällikkö Calloway kertoo Limen olleen kaupungin pahin rikollinen sekä murhaaja, ja Martins päättää vanhan ystävyysnimityksen nimissä selvittää näiden väitteiden paikkansa pitävyyden. Elokuvan edetessä Martins joutuu toteamaan Callowayn väitteet tosiksi huomattuaan Limen lavastaneen oman kuolemansa päästäkseen palkasta. Lopun moraalisesti dillemmaksi jääkin, kumpi on tärkeämpää ja arvokkaampaa, ystävyys vai ihmishenki.

Elokuvan femme fatale on Anna Schmidt, jota molemmat miehet, Harry ja Holly rakastavat. Kumpikaan miehistä ei voita naisen sydäntä lopussa, vaikka katsojat tietävätkin sen kuuluvan Harrylle. Anna Schmidt on syy siihen että Martins ilmiantaa Limen poliisille ja osittain syy siihen, että Limen huijaus kuolemastaan paljastuu. Avain Harry Limen lavastettuun murhaan on talon talonmies, joka näki tapauksen osittain ja kertoo muista todistajista poikkeavaa silminnäkijähavaintoa. Siinä missä muut paikalla olleet, Limen ystävät paroni Kurz ja herra Popescu , kertovat kantaneensa kahdestaan vielä tajuissaan olleen Limen pois autotieltä, kertoo talonmies miehiä olleen kolme ja Limen olleen jo kuollut. Kun talonmies vielä murhataan juuri ennen kuin hän kertoisi tapahtumasta lisää Martinsille, alkaa hän aavistella tapauksen taustalla olevan jotain muutakin salaamisen arvoista.

Kolmas mies sijoittuu toisen maailmansodan jälkeiseen Wieniin, mikä erottaa sen muista tutkimuksessa käytetyistä film noir –klassikoista, jotka sijoittuvat Yhdysvaltoihin. Elokuvassa myös puhutaan välillä saksaa, eikä siinä ole lähes ollenkaan taustamusiikkia. Myös naishahmojen vähyyys erottaa

Kolmannen miehen muista tutkimuksen elokuvista, joissa keskeisiä naisrooleja on useampi kuin yksi.

2.4 Kuollut mies kummittelee

Jorma Nortimon ohjaama *Kuollut mies kummittelee* ilmestyi samana vuonna Helsingin Olympialaisten kanssa 1952. Samana vuonna suomalainen Armi Kuusela valittiin Miss Universumiksi ja Neuvostoliitolle toimitettiin viimeinen sotakorvaustoimitus. (Von Bagh 2005, 193.) Elokuvan tapahtumat alkavat Pariisista, jossa konsuli ammutaan hotellihuoneeseensa. Ennen kuolemaansa hän pyytää ystäväänsä toimittamaan omistamansa sormuksen Helsinkiin pääkonsuli Porrille. Sormus ei kuitenkaan koskaan saavuta päämääräänsä. Samaan aikaan pääkonsuli Porria uhkaillaan myymään kuolleen konsulin hänelle ja muille konsuleille testamenttaama maa-alue. Porri ja hänen ystävänsä toimivat konsuleina latinalaisen Amerikan valtioissa ja kääntyvät Kuolleen miehen eli Eversti Rainer Sarmon puoleen selvittäääkseen sormuksen salaisuuden ja uhkailijan henkilöllisyyden.

Eversti Sarmo, alias Kuollut mies, on harrastelijasalapoliisi ja eroaa näin muista tämän tutkimuksen elokuvista. Eniten häntä voisi ehkä verrata *Kolmannen miehen* Holly Martinsiin, joka ei kuitenkaan harrasta rikosten ratkaisua vapaa-ajallaan, kuten Sarmo tekee. Muiden tutkimuksessa käytettyjen suomalaisten rikoselokuvien tapaan päähenkilöllä on apunaan koominen apuri, tässä tapauksessa kapteeni Mikko Vehmer. Hän toimii enemmänkin käytännön avustajana kuin osana itse rikoksen ratkaisutyössä, mutta on kuitenkin tärkeä apu Sarmolle. Elokuvan naisrooleissa ovat neidit Stöm ja Porri, joiden molempien sedät toimivat konsuleina. Naiset toimivat elokuvan alussa Sarmon vastapuolella, mutta huomaavat myöhemmin erehtyneensä ja alkavat auttaa Sarmoa tutkimuksissa. Molemmat naiset ovat ihastuneita Sarmoon tämän komean ulkonäön ja maailmankansalaisen elkeiden tähden. Sarmo käyttää seikkaa hyväkseen tapauksen selvittämisessä eikä häpeile imarrella vastahakoiksi tekeytyviä neitejä.

2.5 Komisario Palmun erehdys

Matti Kassilan vuonna 1960 ohjaama *Komisario Palmun erehdys* on yksi suomalaisen rikoselokuvan klassikoista. Tarina alkaa tapaturmaksi luullusta murhasta, joka johtaa monisävyiseen tarinaan ihmisluonteen moniulotteisuudesta. Päähenkilönä on Joel Rinteen esittämä komisario Palmu, vanhempi herrasmies, joka on jääne ajoilta, jolloin käytöstavat olivat kunniassa ja yhteiskunta paremmassa järjestyksessä. Palmun apulaisina toimivat etsivät Toivo Virta (Matti Ranin) sekä Väinö Kokki (Leo Jokela). Myöhemmin seuraa toinen murha sekä useiden pienten rikosten vyyhti, joiden seuraukset paisuvat ja johtavat odottamattomiin seurauksiin.

Mika Waltarin vuonna 1939 kirjoittamaan romaaniin perustuva *Komisario Palmun erehdys* on *Komisario Palmu* –elokuvasarjan ainut epookkielokuva. Sen tukeutuminen kadonneen ajan tyyliin, tapoihin ja koko kulttuuriin oli syntyhetkellään ja myöhemminkin ällistyttävä kokemus, siksi paljon lavastaja Aarre Koiviston, kuvaaja Olavi Tuomen ja ohjaaja Kassilan työ oli edellä esimerkiksi Särkän historiallisten romanssien esteettistä filosofiaa. Kansainvälisestikin sen edustama ironisesti humoristisen rikoselokuvan laji on harvinainen ja vailla suoria vertailukohtia. (von Bagh 2005, 253.)

Humoristisuus ja ironisuus ovat kaksi tekijää, jotka erottavat *Komisario Palmun erehdys* yhdyksvaltalaisista esikuvistaan. Kun *Maltan haukassa* etsivät Sam Spade on kovaksi keitetty ja arvaamaton, on komisario Palmu hahmoltaan huomattavasti lempeämpi ja humoristisempi. Siinä missä Palmu nauraa omille vitseilleen ja tekee harmitonta pilkkaa työtovereistaan, on Spade tiukasti asiassa pysyvä ja kykenemätön nauramaan itselleen. Palmu tekee työnsä huolellisesti, muttei ota itseään turhan vakavasti. Elokevassa on itsensä vakavasti ottavia hahmoja, joilla on jotain salattavaa ja joiden toimia elokuva arvostelee ja ehkä hieman tuomitseekin. Tällaisia hahmoja ovat esimerkiksi hovimestari Veijonen, jonka traaginen hahmo joutuu vaikeuksiin juuri vaikenemisensa vuoksi, sekä nuori rouva Alli Rygseck, jonka häikäilemätön pyrkyryys koituu hänen kohtalokseen. Oma lukunsa on myös

ylioppilas Aimo Rykämö, jonka mieltymys alkoholijuomiin ja juhlimiseen on samaan aikaan tuomittavaa ja humoristista, ja näin ollen hahmo on paikoitellen hyvin traaginen. Von Baghin mielestä elokuvasta voitaisiin puhua elämäntapakritiikkinä, jollei kaikkea tehtäisi niin kieli poskella. Elokuvan tapahtumat sijoittuvat Etelä-Helsingin varakkaisiin kaupunginosiin, sen vanhanaikaisen porvariston piiriin, ja kevyt dekadenssin tunnelma on vangittu rohkein tyyllillisin valinnoin, jotka venyvät kauhuefekteihin vaivattomasti. (Von Bagh 2005, 253.)

Komisario Palmun erehdyksen kerronta ei etene aivan lineaarisesti ja muistuttaa tämän vuoksi hieman elokuvaa *Hyvästi, kaunokaiseni*. Elokuvassa on useita takaumia, joiden avulla kerrotaan, kuinka tapahtumat menivät. Kerrontatavan tekee mielenkiintoiseksi se, että se mahdollistaa kertojaäänänen vaihtelun, kun takaumien kertoja on aina eri henkilö. Koska takaumat perustuvat henkilöiden muistikuviiin tapahtumien kulusta, muistavat eri henkilöt tapahtumat eri lailla, mistä syntyy ristiriitoja. Yksi elokuvan herkullisimmista hetkistä on murhahuoneen oven murtamisen demonstrointi. Insinööri Vaara, Aimo Rykämö ja hovimestari Veijonen näyttävät Palmulle uudestaan, kuinka he mursivat kylpyhuoneen oven kun Bruno ei vastannut heidän kutsuunsa. Samalla Veijonen kertoo kiertäneensä sähkönappulaa, vanhasta tottumuksesta. Tuosta tahattomasta pienestä eleestä, sähkönappulan kiertämisestä, tulee läpi elokuvan kestävä kiistan aihe, kun ei voida olla aivan varmoja, tapahtuiko kiertäminen vai ei.

2.6 Tähdet kertovat, komisario Palmu

Tutkimuksen toinen komisario Palmu –elokuva on myös Matti Kassilan ohjaama *Tähdet kertovat, komisario Palmu*. Elokuva julkaistiin kaksi vuotta ensimmäisen Palmu-filmatisoinnin jälkeen vuonna 1962. Tapahtumat sijoittuvat jälleen Helsinkiin, joka on kuitenkin muuttunut kaupunki edelliseen elokuvaan verrattuna. Yhteiskuntaluokkien väliset kuilut ovat edelleen esillä, mutta vanhat hyvät ajat ovat takana. Eräs elokuvan läpi kantava teema onkin

maailman muuttuminen, eikä välttämättä parempaan suuntaan. Tämän seikan huomaavat paitsi rikkaat, myös alempia yhteiskuntaluokkia edustavat hahmot. Lehdistön kasvava merkitys on myös esillä elokuvassa, joka tämän seikan suhteen olikin aikaansa edelle.

Elokuva alkaa, kun Tähtitorninmäeltä löytyy puliukoksi luultu ruumis. Paikalle sattuu ensimmäisten joukossa sensaationhakuinen Iltalehden toimittaja Nopsanen, joka saa rikospaikalta varsin tarkkoja valokuvia ja yhdistää murhaan lättähatut. Nopsanen selvittää myös vainajan henkilöllisyyden ennen poliisia, joka käynnistää tapauksen tutkinnan varsin verkkaisesti. Rikoksen tutkinta tehostuu kun selviää, ettei vainaja, herra Nordberg, olekaan laitapuolen kulkija vaan veroilmoituksia työkseen täyttävä tähtiharrastaja. Nordberg oli juuri muuttamassa uuteen asuntoon veljentyttärensä Saara Pohjanvuoren sekä tämän poikaystävän Ville Valkosen kanssa, joka kuuluu lättähattuihin. Selviää, että Nordberg oli murhailtana Tähtitorninmäellä katsomassa tähtiä kalliilla kaukoputkellaan, joka on nyt kateissa aivan kuten Villekin. Etsintöjen jälkeen sekä Ville että kaukoputki löytyvät ja Palmu vakuuttuu Villen syyttömyydestä selvitettyään Nordbergin kiristäneen rahaa tuntemattomalta henkilöltä. Tähtitorninmäellä käy ilmi, että Nordbergin kaukoputkella näkee majuri Carl Gustav Vadenblickin asuntoon. Vadenblickin alkoholisoitunut vaimo kuoli aiemmin tapaturmaisesti tippuessaan asunnon parvekkeelta. Palmu laskee tapahtumat yhteen ja päättelee Nordbergin todistaneen tapaturman, jota hän alkaa epäillä murhaksi. Majuri Vadenblick on myöhemmin mennyt naimisiin edesmenneen vaimonsa sisaren kanssa ja avioliittojen myötä saanut omistukseensa suuren osan puolisoidensa perheytyksestä.

Palmu, Kokki ja tuomariksi edennyt Virta tapaavat majuri Vadenblickin, tämän hermostuneen vaimon ja pienen pojan majurin kartanolla, jossa he todistavat tämän aikeita murhata myös uusi vaimonsa. Tapahtumien tuoksinassa majuri ampuu vahingossa poikaansa ja lähtee pakoan. Tilanteen pelastaa kuitenkin toimittaja Nopsanen, joka on seurannut poliiseja kartanolle hyvän uutisen perässä. Puunoksalla istuva Nopsanen ampuu majuria jalkaan, Vadenblick pidätetään ja todisteet murhille löytyvät talon perustuksista.

3 THE PRODUCTION CODE

Äänen lisääminen valkokankaalle tuotti uusia ongelmia elokuvien moraalikoodistoon valvontaan. Ääni mahdollisti uusien dramaattisten keinojen käytön, joita ei aiemmin ollut voitu hyödyntää valkokankaalla. Ääni, niin puhuttu, musiikki kuin tehosteetkin, olivat aivan uutta, ja tämän vuoksi mykkäelokuvaa varten vuonna 1922 laadittu standardikoodisto ei enää toiminut. Uutta äänielokuvaa varten tarvittiin uusi koodisto, jotta elokuvantekijöillä olisi yhtenevä käsitys siitä, mitä valkokankaalla oli soveliasta esittää. (Maltby 2003, 593.) Kemp (1998) kirjoittaa, että koko 1940-luvun ajan Hollywoodin elokuvateollisuus oli alistettu poliittisille agendoille. Yhdysvaltalaisen film noirin kultakausi osui Phil Kempin (1998) mukaan samaan ajanjaksoon HUAC:in (House Committee on Un-American Activities) suuren antikommunistisen vainon kanssa (Kemp 1998, 77). Tuolloin kommunismista epäillyistä koottiin niin sanottuja mustia listoja, joiden perusteella ihmisiä kuulusteltiin ja syytettiin kommunismista. Kempin (1998) mielestä film noir edustaa kokonaisvaltaista pelon ja paranoian ilmapiiriä, toivotonta fatalismia, ja samalla koko kyseisen aikakauden poliittista tunnelmaa. Kempin mielestä vähemmälle tutkiskelulle on kuitenkin jäänyt hankalammin määriteltävä film noirin poliittinen sisältö paremminkin kuin sen vastaus poliittiseen ilmapiiriin. (Kemp 1998, 77.)

HUAC:in kommunismivainojen kanssa samaan aikaan ja osittain sen vuoksi vuonna 1930 pantiin käytäntöön Motion Picture Production Code. Koodistoa olivat Maltbyn (2003) mukaan säättämässä Motion Picture Producers and Distributors of America yhteistyössä opettajien, dramaturgien sekä kirkon ja sosiaalihuollon edustajien kanssa (Maltby 2003, 594-595). Yksi Production Coden tärkeimmistä tehtävistä oli säädellä erotiikan ja väkivallan näyttämistä elokuvissa. Säädökset esittivät tarkasti, kuinka seksuaalisuutta tai ideologisesti häiritseviä kuvia voitiin esittää. (Maltby 2003, 472.) Kolme Production Coden perusperiaatetta oli:

- I. Elokuva ei saa mennä tuotantoon, jos se laskee katsojien moraalisia standardeja. Siksi katsojan myötätunto ei koskaan saa olla rikollisten, väärintekijöiden, pahan tai synnin puolella.
- II. Korrektit elämän standardit esitetään valkokankaalla alistettuna vain välttämättömille draamallisille kontrasteille.
- III. Lakia, luonnon tai ihmisen, ei saa asettaa naurunalaiseksi, eikä sen rikkomiselle saa antaa ymmärrystä tai myötätuntoa.
(Maltby 2003, 472.)

Production Code sääteli siis sitä, mitä voitiin ja mitä ei voitu näyttää tai kuulla valkokankaalla. Varsinkin intohimon ja seksuaalisuuden esittämistä vahdittiin tarkoin. Esimerkiksi *Maltan haukassa* ei ole ollenkaan varsinaisia rakkauskohtauksia, mutta viitteitä niihin on runsaasti. Elokuva antaa ymmärtää, että Spaden ja hänen edesmenneen yhtiökumppaninsa vaimon suhde alkoi jo ennen liikekumppanin kuolemaa. Maltby (2003) kirjoittaa aviorikoksen olleen Production Coden mukaan paheksuttavaa ja kiellettyä. Koodi sisälsi kohdan, jonka mukaan aviorikos, vaikka se olisikin juonenkulun ja kerronnan kannalta keskeisessä roolissa, ei saanut olla näkyvästi esitetty, esitetty oikeutetussa valossa tai esitetty attraktiivisesti. Koodi myös vaati, ettei avioliiton pyhyyttä kyseenalaisteta elokuvissa. (Maltby 2003, 595.) Vaikkei Spaden ja hänen yhtiökumppaninsa vaimon suhde ole elokuvan juonen kannalta olennainen, kertoo se kuitenkin katsojille jotain Spaden luonteesta ja on näin ollen tärkeä koko elokuvan kannalta.

Elokvien paradoksi on silmiinpistävä. Toisaalta Hollywood pyrki pelokkaan raivoisesti puhdistamaan itsensä viimeisestäkin turmeltuneesta vasemmistokytöksestä, osa elokuvastudioista enemmän ja osa vähemmän halukkaasti. Toisaalta taas studiot tuottivat samaan aikaan katkeamattomana virtana elokuvia, jotka olisi helposti voitu tuomita, jos joku olisi halunnut, anti-amerikkalaisen ja vasemmistolaisen propagandan levittämisestä. Tähän liittyvät tekijät, sosiaaliset, poliittiset sekä kulttuuriset syyt, ovat liian monimutkaisia ja ambivalenttisia salliakseen yksinkertaisen selityksen. (Kemp 1998, 83.) Ei ole olemassa yksiselitteistä ja kokonaan tyydyttävää selitystä, mutta eräs voisi Kempin mielestä olla HUAC:in itsensä kummallisesti rajaama

päähänpinttymä elokuvista. Heidän äänekäs väittämänsä kommunistisesta propagandasta Hollywood-elokuvissa ei kuitenkaan tarkoittanut elokuvan sisällön tarkkaa tutkintaa. HUAC:in tutkinta keskittyi enemmänkin elokuvien tekijöihin ja heidän mahdollisiin kommunistisiin kytkeihin, ja itse elokuville osoitettiin hyvin vähän mielenkiintoa. HUAC:illa oli päähänpinttymä, että jokaisen kommunistisen puolueen kanssa tekemisissä olleen tuli osoittaa katumusta nimeämällä muita syntisiä. Nämä nimetytkin haastettiin oikeuteen ja kierto alkoi jälleen alusta. Komitea ei katsonut tarpeelliseksi tukeutua muihin todisteisiin, pelkkä nimetyksi tuleminen riitti. Elokuvantekijöidenkin kohdalla tämä merkitsi ainoastaan nimilistan antamista, heidän aiempaan tuotantoonsa ei juurikaan puututtu. Syy elokuvan boikotointiin ei niinkään ollut sen vallankumouksellinen sisältö vaan sen tuotannon mahdollistaneen työpaikkoja niitä ansaitsemattomille eli vasemmistolaisille. (Kemp 1998, 83-85.)

Maltbyn (2003) mukaan Production Code laadittiin sen ajatuksen pohjalle, että elokuvan katsojat ovat passiivisia vastaanottajia ja elokuvan avulla heidän reaktioitaan voitiin ennustaa. Production Code ei kuitenkaan toiminut niinkään sensuurin välineenä, vaan vaihtoehtona sille, koneistona, joka mahdollisti arkojen aiheiden esittämisen valkokankaalla koodaten sensuroitavan materiaalin sen välttämiseksi. (Maltby 2003, 473.) Production Coden vaikutus näkyy myös tämän tutkimuksen film noir elokuvissa. Elokuvissa *Maltan haukka* sekä *Hyvästi, kaunokaiseni* näytetään suutelua, mutta muusta seksuaalisesta kanssakäymisestä vain hienovaraisesti vihjataan. Elokuvassa *Hyvästi, kaunokaiseni* herra Graylella on nuori ja kaunis vaimo, jolla on taipumus illastaa muiden miesten kassa. Tätä taipumusta ei kuitenkaan katsota hyvällä, ja nainen, Helen Grayle, joutuu kiristyksen kohteeksi asian vuoksi ja lopulta kuolee.

Vaikkei Production Code ollutkaan käytössä Suomessa, on sen vaikutukset silti havaittavissa myös aikakauden suomalaisissa rikoselokuvissa. Avioliiton ulkopuolisia suhteita ei tässä tutkimuksessa käytetyissä rikoselokuvissa ole, mutta *Komisario Palmun erehdyksessä* niistä kuitenkin vihjataan. Vaikka Bruno ja Alli Ryckseck olivat asumuserossa, ei virallinen avioero ollut astunut

voimaan, ja silti hovimestari Veijonen, alias Butler, kertoo isäntänsä luona vierailleen useita naisvieraita varsin arveluttaviin kellonaikoihin. Brunolla on myös punainen kirja, joka sisältää alastonkuvia useista naisista. Suomalaiseen kulttuuriin ei ole koskaan kuulunut alastomuuden häpeäminen, ja luultavasti juuri tästä johtuen myös elokuvissa oli sallittua näyttää alastonta naisvartaloa. Miehen alastomuuden näyttäminen oli harvinaisempaa, mutta verrattuna film noiriin tai muihin klassisiin Hollywood – elokuvaan, jo alastoman naisen esittäminen valkokankaalla oli ennenkuulumatonta. Suomalainen elokuva siis kärsi sensuurista tässä suhteessa huomattavasti vähemmän kuin yhdysvaltalainen aikalaisensa. On kuitenkin otettava huomioon toisenlaisen sensuurin läsnäolo, Neuvostoliiton läheisyys, joka loi omanlaisiaan paineita ja rajoituksia suomalaisen rikoselokuvan sisältöön.

Toisin kuin suomalaisessa rikoselokuvassa, film noir joutui kertomaan seksuaalisuudesta ja intiimiydestä koodikielellä, joka vaati katsojilta elokuvanlukutaitoa. *Maltan haukassa* on kohtaus, jossa Sam Spade ja O’Shaughnessy keskustelemaan sävyyn ja melkein suutelevat. Kamera kuitenkin kääntyy pois päin heistä kuvaamaan avonaista ikkunaa, tulessa hulmuavia verhoja ja kimaltavia katuvaloja kadulla. Katsoja jää ihmettelemään mitä huoneessa oikein tapahtuu, mutta se lienee selvää useimmille. Tämä on klassinen ja paljon käytetty keino kiertää Production Codea ja samalla kuitenkin ilmaista intiimiä kanssakäymistä henkilöiden välillä näyttämättä intohimoa. Maltbyn (2003) mukaan tämänkaltaisen kuvaaminen oli elokuvantekijöiden vastaus sensuuriin, eivätkä he joutuneet vaikeuksiin, koska eivät näyttäneet itse asiassa mitään. Kohtaus tapahtuu ainoastaan katsojan mielikuvituksessa. (Maltby 2003, 595.)

Film noir elokuvat ovat rikoselokuvia, joten väkivalta ja rikollisuus ovat alati lähellä. Production Code kuitenkin vaati, ettei rikosmetodeja sovi esittää täsmällisesti, eikä murhatekniikoita näyttää niin, että niitä voidaan jäljitellä. Myöskään brutaaleja murhia ei saanut näyttää yksityiskohtaisesti. (Maltby 2003, 594–595.) Film noir kiertää nämä vaatimukset erilaisilla kamerateknisillä keinoilla. Verta ei näytetä, eikä sekä murhaajaa että uhria samassa kuvassa. Myöskään ampumahaavoja ei näytetä. *Maltan haukan*

alussa Spaden liikekumppani Archer ammutaan, mutta katsojille näytetään vain kuinka hän tapaa jonkun ja seuraavaksi kuuluu laukaus Archerin kaatuessa maahan. Archerin ruumis näytetään, mutta kuvassa ei näy verta eikä ampumahaavaa. Sama kaava toistuu elokuvan *Hyvästi, kaunokaiseni* lopussa, jossa useammat henkilöt ampuvat ristiin. Rouva Grayle saa ammuskelussa surmansa ja kaatuu lattialle, mutta haavaa tai verta ei ole nähtävissä. Toisin on suomalaisessa 1950- ja 1960 – luvun rikoselokuvassa. Elokuvan *Tähdet kertovat, komisario Palmu* tapahtumat käynnistävä murha esitetään varjokuvin, mutta myöhemmin ruumista näytetään päivänvalossa kaikkine ruhjeineen. Kymmenen vuotta aikaisemmin ilmestynyt *Kuollut mies kummitelee* on kuvakieleltään vähemmän brutaali. Elokuvan alun ampuminen ja sitä seuraava kuolema ovat hyvin teatraalisia. Kuoleva konsuli pitää kättään ampumahaavan päällä, eikä verta ole nähtävissä lainkaan.

Maltby (2003) muistuttaa Production Coden sisältäneen myös säädöksen alkoholinkäytön esittämisestä elokuvissa. Säädöksen mukaan alkoholin nauttimisen näyttäminen osana amerikkalaista elämää ei ole sallittua, jollei elokuvan juoni vaadi sitä henkilön tarkkaan luonnehtimiseen. (Maltby 2003, 595.) Film noirissa etsivät ja poliisit nauttivat kuitenkin runsaasti väkijuomia, joten lienee syytä olettaa tämän kertovan paljonkin heidän henkilöahmoistaan. Myös suomalaisissa 1950–1960-lukujen rikoselokuvissa alkoholia nautitaan runsaasti, mutta toisin kuin film noir- klassikoissa, sen käyttötarkoituksia on useita. Siinä missä esimerkiksi *Maltan haukassa* ja *Hyvästi, kaunokaisessani* lasillinen nautitaan hankalassa tilanteessa rauhoittamaan tai seurustelua, eli käytännössä kuulustelua, mukavoittamaan, suomalaisessa rikoselokuvassa alkoholia nautitaan myös aivan viihteellisin perustein. Varsinkin *Komisario Palmun erehdyksessä* alkoholi on suuressa osassa useassa kohtauksessa. Legendaariseksi on muodostunut kohtaus, jossa Leo Jokelan esittämä etsivä Väinö Kokki esittää ravintola Kämpissä kappaleen Silmät tummat niin kuin syksyinen yö. Lauluun johtaa hyvin kostea lounas jota seuraa suurielinen marssiminen takaisin poliisilaitokselle, jossa päällikkö paheksuu virka-ajalla päihtyneitä alaisiaan leikkisän toruvaan sävyyn. Myös elokuvan tapahtumat alkuun paneva sysäys kulkee alkoholin siivittämänä. Kyseessä on Bruno Rygseckin isännöimä illanvietto, johon

kuuluu runsaasti väkijuomia ja illan teemana on rikos. Kaikki elokuvan keskeiset henkilöt nauttivat lasillisen yhdessä elokuvan puolivälissä, ja tapahtuma johtaa rouva Alli Rygseckin kuolemaan myrkytetyn juoman avittamana. Elokuvan humoristisin hahmo on Aimo Rykämö, alkoholille perso ja velkaantunut ylioppilas, joka ei ota asioita turhan vakavasti. Hänen alkoholin käyttöönsä ei kuitenkaan paheksuta elokuvan missään vaiheessa.

On mielenkiintoista huomata suomalaisen 1950 – ja 1960 – lukujen rikoselokuvien sisältävän jokseenkin erilaisen moraalikäsitteen kuin yhdysvaltalainen film noir. Osittain tämä johtuu tietenkin ennakkosensuurin poissaolosta suomalaisessa elokuvateollisuudessa, mutta itsesääntely toimi silti vahvasti. On epäselvää voidaanko puhua jonkinlaisesta suomalaisesta Production Codesta, mutta varmana voidaan pitää jonkinlaisen koodiston olemassaoloa. Alastomuuden, erotiikan ja kuolleen ruumiin esittäminen poikkeaa film noirista, eikä se selity ainoastaan suomalaisten rikoselokuvien myöhemmällä ilmestymisajankohdalla. Todennäköiset syyt löytyvät kulttuurisesta ja poliittisesta taustasta, joka on Suomessa erilainen kuin Yhdysvalloissa. Neuvostoliiton läheisyys asetti omat rajoituksensa elokuvanteolle, mutta kansallisia piirteitä ei silti peitelty, kuten käy ilmi esimerkiksi elokuvan *Tähdet kertovat, komisario Palmu* kuorokohtauksista, joissa lauletaan kansallistuntoa nostattavaa laulua ylpein mielin.

4 HAHMOT

Alain Silver (2003) tekee karkean jaon film noir – elokuvien hahmojen edustamien maailmankatsomusten välillä. Hänen mukaansa maailmasta vieraantuneet hahmot edustavat eksistentialismia, pakkomielteiset freudilaisuutta, työläiset tai proletaarit marxilaisuutta ja femme fatalet feminismiä. Kaikki hahmot yhdessä edustavat strukturalismia, ja ovat näin ollen hyviä ajankuvia omasta kulttuuristaan. (Silver 2003, 8.) Film noirin näkökulman elokuvaan voi tuoda yksikin hahmo, kohtaus tai tapahtumapaikka (Borde & Chaumeton 1955, 18).

4.1 Mies, sankari, maskuliinisuus ja identifikaatio

Great Depressionin, suuren yhdysvaltalaisen laman aikaan 1930-luvulla useat miehet menettivät työpaikkansa, eivätkä näin ollen voineet enää olla perheen pääasiallisia elättäjiä. Sen vuoksi elokuvien mieshahmot muokkautuivat erittäin maskuliiniseksi ja koviksi, jopa väkivaltaisiksi. Maskuliinisuus esitettiin paitsi väkivallan, myös naisten dominoinnin kautta. Mieskatsojat ottivat mallia maskuliinisuuden todentamiseen omassa elämässään katsomalla elokuvien sankareiden käytöstä naisia ja toisia miehiä kohtaan. (Benshoff & Griffin 2004, 257.) Miesten ja naisten erojen korostaminen sekä riidanhaluinen kosiskelu elokuvissa tarkoitti usein sitä, että naiset voittivat näennäisesti muutaman kiistan, mutta elokuvan lopussa miehet olivat saaneet dominanssinsa takaisin. (Benshoff & Griffin 2004, 258.)

Film noir – elokuvat keskittyvät miehiin, jotka tuntevat olevansa ansassa sosiaalisessa tai ekonomisessa tilanteessaan. Miehet eivät ole perinteisiä voitokkaita sankareita, mutta kuten Benshoff ja Griffin (2004, 262) esittävät, he ovat arkipäiväisiä työssä käyviä kavereita, lukittuina yksitoikkoiseen elämäänsä, joiden ainut mahdollisuus paeta tuota vankeutta työntää heidät rikollisuuden, murhan ja paranoian maailmaan. *Kolmannessa miehessä* Holly Martins tempaistaan mukaan paranoidiseen murhamysteeriin, joka paljastuu väärännökseksi. Kuten muissakin film noir – elokuvissa, sankarin moraalit on usein kyseenalaista. Martins ei voi kontrolloida tilanteita ympärillään, mikä tekee oikean ja väärän, hyvän ja pahan rajan häilyväksi. Elokuvan lopussa Martins ampuu jo haavoittuneen Harry Limen ja uskoo tehneensä oikein. Teon oikeutus jää yleisön päätettäväksi, mutta se, mikä erottaa Holly Martinsin tyypillisestä film noir- sankarista on hänen suhtautumisensa naisiin. Benshoff ja Griffin (2004, 263) selittävät, että eräs pysyvä tapa esittää maskuliinisuutta film noir – elokuvissa oli naisten pahoinpitely. Päähenkilö kohtelee naisia kovakouraisesti ja tylysti, joko vähättelevien vuorosanojen tai varsinaisen fyysisen väkivallan keinoin. Martins rakastuu kuolleeksi oletetun ystävänsä tyttöystävään Annaan, kohtelee tätä hyvin, pyrkii suojelemaan

häntä ja jopa koettaa saada Annan pois maasta turvaan. Lopussa femme fatale kävelee pois Martinsin luota, ei päinvastoin kuten yleensä.

Plouffe (1979) kirjoittaa sankarin olevan hankala ja moniulotteinen käsite. *Maltan haukan* Sam Spade ei ole elämää suurempi sankarihahmo, mutta hahmossa on kuitenkin samoja piirteitä kuin klassisissa sankareissa. Film noirin mies on elokuvassa pääroolissa edustamassa aikansa kollektiivisia toiveita. Hänen tehtävänä on toimia mielikuvituksen siltana katsojien toiveiden ja elämän realiteettien välillä. Epäsankarillisena ja viihteellisenä hahmona tämän päämäärän saavuttaminen saattaa tuntua liioittelevalta. (Plouffe 1979, 1-2.) Film noirin mies työskentelee yksin ja haluaa pysytellä eristyksissä. Hän ei luota keneenkään ja hänen selviytymisensä maailmassa on riippuvainen ihmiskontaktinsa vähyydestä. Mies ei halua jäädä kiitollisuudenvelkaan kenellekään vaan näkee vaaran kaikkialla. (Plouffe 1979 30.) Kuitenkin *Kolmannen miehen* Martins antaa itsensä rakastua ja alistuu näin tietoisesti toisen ihmisen armoille. *Komisario Palmun erehdyksessä* insinööri Vaara on rakastunut Airi Rykämöön, mutta film noirille tyypilliseen tapaan uskoo naisesta pahinta, pitää tätä petturina eikä näin ollen rakkautensa arvoisena.

Peter von Bagh (2005) kirjoittaa komisario Palmun hahmon toistavan erästä aikakauden dominoivaa luonnetyyppiä. Hän lainaa elokuvan ohjaajaa Matti Kassilaa kirjoittaessaan, että Palmu kuvaa niitä ihmisiä, joita silloin todella oli kansallisesti näkyvillä tahoilla taiteilijoissa, poliitikoissa, tiedemiehissä, tehtaan johtajissa ja patruunoissa. Siinä ehkä kuvastuu se kansallisen suuruuden aika, suomalainen ”belle epoque” (suom. kaunis aika), jos niin voi sanoa, jolloin kansallinen edistyminen kaikilla tasoilla oli tärkeitä ja kulttuuri kytkeytyi kansalliseen, loi kansallista identiteettiä. Mika (Waltari) loi tietysti suurhenkilöitä, joita ei enää myöhemmin aikoina synny, koska aika on erilainen. Palmu on sellainen tyyppi. (Von Bagh 2005, 253.) Palmun hahmo siis sekä toisti että loi kansallista identiteettiä, joka on suomalaiselle elokuvalla tyypillistä. Vaikka kyseessä oli yhdysvaltalaisen elokuvatyyppin siirtäminen suomalaiselle valkokankaalle, se tehtiin suomalaiseen tyyliin ja suomalaisia arvoja korostaen. Von Bagh jatkaa huomauttaen, että elokuvan

keskeinen kolmikko on posketonta parodiaa siitä, miten työryhmässä puhalletaan yhteen hiileen. Kokin ja Virran hahmot ovat lähempänä ”suomifilmimäisiä” poliisihahmoja kuin Palmu. (Von Bagh 2005, 253.)

Kolmannen miehen päähenkilö kirjailija Holly Martins poikkeaa muista film noir – sankareista. Ensinnäkin hän työskentelee kirjailijana, ei yksityisetsivänä kuten Spade ja Marlowe. Martins kuitenkin jakaa heidän kanssaan inhon virkavaltaa ja muita auktoriteetteja kohtaan, sekä epäkunnioittavan puhettavan hänen paheksumiaan ihmisiä kohtaan. Martins ei elokuvan alussa koe olevansa ratkaisemassa rikosta, vaan pyrkii todistamaan vääräksi epäilyt ystävänsä Harry Limen rikollisista puuhista. Vasta myöhemmin Martins alkaa uskoa, ettei Limen oletettu kuolema ollutkaan onnettomuus ja alkaa selvittää tapausta. Aluksi Martinsin perustelut murhan selvittämiseksi ovat kunnialliset, mutta myöhemmin, hänen ihastuttuaan Anna Schmidtiin, syy rikoksen selvittämiseksi muuttuu. Martins haluaa näyttää Annan silmissä oikeudenmukaiselta ja miehekkäältä, selvittää rikoksen omien tarpeidensa vuoksi eikä siksi että se on oikein. Myös Martinsin käytös naisia kohtaan eroaa Marlowen ja Spaden käytöksestä. Martins puhuu naisille kauniisti eikä käyttäydy epäkunnioittavasti tai väkivaltaisesti. Hän myös tunnustaa rakastavansa Anna Schmitdiä, jotain jota Spade ja Marlowe vaikuttavat kykenemättömiltä tuntemaan.

Von Bagh (2001) lainaa teoksessaan *Maltan haukan* kirjoittajaa Dashiell Hammettia kirjoittaessaan, etteivät yksityisetsivät ole nokkelia arvoitusten ratkaisijoita vaan kovapintaisia ja ovelia. He ovat kykeneviä pitämään itsestään huolta missä tilanteessa tahansa ja ovat niin ikään kykenevä saamaan kaiken mahdollisen irti kenestä tahansa jonka tapaavat, olipa tämä rikollinen, viaton sivullinen tai asiakas. (von Bagh 2001, 79.) Sisimmiltään film noirin mies on kuitenkin haavoittuvainen ja siksi luo itselleen kovan ulkokuoren. Maltan haukan Spade on epätyypillisin tutkimuksen päähenkilö, koska hän on Porfirion (1974) mukaan vähiten haavoittuvainen henkilö (Porfirio 1974, 84).

Durgnat (1998) korostaa eräänä film noirin piirteenä katsojan identifioitumista rikollisiin. Hänen mukaansa tämä johtuu elokuvien rappeutuneesta maailmankuvasta. (Durgnat 1998, 8.) Päähenkilöt ovat erehtyväisiä ja vallanpitäjät korruptoituneita, perinteistä sankarihahmoa ei ole. Komisario Palmun etunimeä ei kerrota elokuvissa, mutta hänellä on sitäkin suurempi auktoriteetti (Von Bagh 2005, 253). Tutkimuksessa käytetyissä yhdysvaltalaisissa film noir – elokuvissa pääosaa esittävällä miesetsivällä on aina sekä etu- että sukunimi, mutta heidän auktoriteettinsa ei ole aukotonta. Etsivät toimivat yksin, usein virkavallan vastapuolena lähes rikollisin keinoin, jolloin poliisit kyseenalaistavat heidän auktoriteettinsa. Tutkimuksen suomalaisissa rikoselokuvissa etsivällä on aina apulainen tai useampikin, jolloin yhteisöllisyys korostuu vaikka etsivä itse aina onkin se, joka tapauksen lopulta ratkaisee.

Plouffen (1979) mukaan *Maltan haukan* Sam Spade ei ole rikollinen, muttei kuitenkaan toimi täysin lain oikeallakaan puolella. Tämä sijoittaa Spaden eristäytyneeseen asemaan verrattuna yhteiskuntaan. Spaden maailmassa keneenkään ei voi luottaa, ei edes poliisiin. Hän luottaa ainoastaan omaan päättelykykyynsä ja käsitykseensä oikeasta ja väärästä, niin häilyvä kuin tuo käsitys onkin. Tuo hänen oma käsityksensä asioista on hänelle ainut ja oikea, hän ei välitä eikä tarvitse muiden mielipiteitä. (Plouffe 1979, 174-175.)

William F. Nolan (1998) kuvaa artikkelissaan Philip Marlowen hahmoa pitkäksi mieheksi, joka ilmestyy varjoista hatun reunat alaspäin käännettynä pukeutuneena vyötettyyn tressitakkiin. Hänellä on .38 Smith & Wesson Special käsiase asekotelossa olallaan ja kolhiintunut harmaa auto odottamassa kadunreunassa. Marlowe on yksityisetsivä, sitoutumaton yksinäinen susi ilman vaimoa tai lapsia. Hänellä on korkea moraalit eikä häntä voi hämätä tai ostaa. Marlowe selviää poliisien uteluista eikä kaihda tappeluista, polttaa ja juo liikaa, on kyyninen mutta sydämeltään romantikko. Hänen menneisyytensä on hämärä ja tulevaisuutensa arveluttava. (Nolan 1998, 27.) Nolanin maalaama kuva etsivä Marlowesta sopii myös toiseen klassiseen film noir hahmoon, etsivä Sam Spadeen. Molemmat etsivähahmot ovat kovaksikeitettyjä korruptoituneen yhteiskunnan kasvatteja jotka eivät

pelkää rikkoa lakia tai kaihdia väkivaltaa. Nolanin kirjoittama korkea moraalikattaa vain osaan elämän osa-alueista. Flinn kuitenkin kirjoittaa Marlowen olevan moraalinen sankari, joka erottuu korruptoituneesta yhteiskunnasta (Flinn 1998, 75). Kuinka hahmo voi siis olla samaan aikaan moraalinen ja moraaliton? Selitys ei ole yksiselitteinen mutta löytynee katsojan silmistä. Sankarin moraalittomaksi katsottu teko, esimerkiksi virkavallalle valehteleminen tai väkivaltaan turvautuminen, muuttuu moraalisesti oikeaksi tarkasteltuna rikollisten moraalittomia tekoja vasten. Jos teon motiivit ja päämäärät katsotaan moraaliseksi ja oikeutetuiksi, muuttuu itse tekokin tällöin moraalisesti hyväksyttäväksi. Onko *Komisario Palmun erehdyksen* käynnistävä murha moraalisesti hyväksyttävä sen lopettaessa uhrinsa moraalittoman käytöksen? Tai oikeuttavatko Harry Limen rikokset ihmisyyttä vastaan Martinsin ampumaan jo haavoittuneen ystävänsä? Nämä seikat ovat katsojan päättelykyvyn varassa. Kuitenkin moraalien mukautuminen tapahtuu lähinnä sankarihahmon kohdalla eikä näin ollen mukaudu muihin hahmoihin.

4.2 Nainen, femme fatale, feminiinisyys ja katseen voima

Kolmelle tässä tutkimuksessa tarkasteltavalle elokuvalla on yhteistä murhaajan sukupuoli. Kahdessa klassisissa yhdysvaltalaisessa film noir – elokuvassa murhaaja ja tapahtumaketjun alkuun saattaja on nuori viehättävä ja petollinen nainen, femme fatale. Nämä naiset, *Maltan haukan* Brigid O'Shaughnessy ja *Hyvästi, kaunokaiseni* Helen Grayle saavat viehätysvoimansa ja häikäilemättömyytensä avulla miehet tekemään puolestaan mitä vain. He vaihtavat tarpeen vaatiessa henkilöllisyyttään, rouva Grayle oli aiemmin Velma Valento ja Brigid O'Shaughnessy käytti nimeä neiti Wonderly, eivätkä he kaihdakaan keinoja päästäkseen päämääränsä ja saavuttaakseen haluamansa. Myös *Komisario Palmun erehdyksessä* murhaaja on nainen, muttei kuitenkaan femme fatale. Amalia Rygseck on iältään vanha eikä käytä seksuaalista vetovoimaa apunaan, mutta on kuitenkin omalla tapaan viettelevä ja häikäilemätön. Palmu luottaa Amaliaan, samalla tapaa kuin Spade ja Marlow luottavat vaarallisiin naisiinsa, ja ottaa tämän uskotukseen,

kysyy häneltä jopa neuvoa. Kaikilla kolmella naishahmolla on siis kyky saada etsivät luottamaan itseensä esiintymällä uhreina, uskoutumaan heille ja näin pysyttelemään itse epäilyksen ulkopuolella. Von Bagh (2001) kirjoittaa kohtalokkaiden naisten seksuaalisuuden yhdistyvän kuolemaan ja kalmanhajuun ja lainaa Raymond Durnatia (1998) kutsuessaan heitä mustiksi leskiksi (von Bagh 2001, 104).

Richard Maltby (2003) lainaa Laura Mulveytä (1975) kirjoittaessaan, että Hollywood koodasi erotiikan vallitsevaan patriarkaaliseen järjestykseen, jolloin aktiivinen mieskatsoja katsoi passiivista naishahmoa objektina (Maltby 2003, 541). Tämä tarkoittaa vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen todentamista elokuvan keinoin, joka näkyy erityisen hyvin elokuvassa *Maltan haukka*. Femme fatalen hahmo on toimistaan huolimatta passiivinen tapahtumien sivusta seuraaja vailla varsinaista valtaa. Näin ollen näennäisesti vahva ja itsenäinen naishahmo on kuitenkin patriarkaalisen yhteiskunnan statisti, sivustaseuraaja ja objekti miesten katseelle.

Maltby (2003) kirjoittaa Mulveyn esittäneen teorian elokuvakokemuksen sukupuolittumisesta. Teorian mukaan elokuvallisessa fiktiossa nainen esitetään katseen kohteena ja mies katseen ylläpitäjänä. Kerronnan ja kuvauksen välinen jako tukee miehen roolia aktiivisena tarinan eteenpäinviejänä. Tämä ajatus elokuvan johtavasta mieshahmosta vallan edustajana voidaan Mulveyn mukaan viedä vielä pidemmällekin, jolloin mies nähdään katsojan katseen ylläpitäjänä neutralisoiden ja eristäen naisten häiritsevää läsnäoloa elokuvassa. Tämä hallinta näkyy film noirissa joko kerronnallisena sadismina (narrative sadism), jossa naishahmon toimia tutkitaan ja häntä joko rangaistaan tai hänet pelastetaan. Toinen vaihtoehto on fetisismi (fetishism) jossa ihannoitava naishahmo esitetään täydellisenä tuotteena suorassa eroottisessa suhteessa katsojaan. Organisoimalla nämä kolme muuttujaa, katsojan, kameran ja henkilöhahmot, elokuvateollisuus loi maskuliinisen katseen patriarkaalisen yhteiskunnan ideologian toistajaksi jättäen naiskatsojat vaille omaa katseen voimaa. (Maltby 2003, 541.)

Richard Maltbyn (2003) mukaan Laura Mulveyn (1975) analyysi pohjautui suurelta osin psykoanalyttiseen spekulatioon, jonka merkitys elokuvateollisuuteen oli heikko. Analyysi myös luotti väitteeseen, että yhteys on löydettävissä joidenkin, muttei kaikkien, fiktion henkilöiden katseiden sekä elokuvan katsojien katseiden välillä. Tämä yhteys salli Mulveyn korostaa katsojan subjektiivista asemaa. Näistä loogisista heikkouksista huolimatta Mulveyn analyysi tarjoaa Maltbyn (2003) mukaan pohjan feministisen elokuvateorian keskusteluun sekä sukupuolen representaatiosta että sen vaihtoehdoista (Maltby (2003) 541). Mulveyn analyysi sopii film noiriin ja sen henkilörakenteisiin, koska naishahmoja tutkimalla voidaan tulla johtopäätökseen niiden yksipuolisuudesta. Hahmoja on käytännössä kahta lajia, femme fatale -viettelijöitä sekä avuttomia sivustaseuraajia. Näitä kahta hahmotyyppeä sekoittamalla voidaan tulkita lähes kaikki tutkimieni elokuvien naishahmot. Kiinnostavimmiksi muodostuvat naiset, jotka ovat selkeästi vahvoja hahmoja mutta joita luultavasti juuri tästä syystä ei näytettä lähemmin eikä heidän hahmoihinsa perehdytä kuin aivan pintapuolisesti. Tästä hyvänä esimerkkinä *Komisario Palmén erehdyksen* rouva Rygseck, hahmo jossa olisi ainesta suomalaiseksi femme fataleksi, mutta joka jätetään taka-alalle mieshahmojen loistaessa valokeilassa. Kyseessä lienee taktinen päätös jo suuren henkilögalleriankin vuoksi, mutta naishahmojen vähyyden ja yksipuolisuuden vuoksi päätös on kyseenalainen.

DiBattista (2001) kirjoittaa Hollywoodin kulta-ajan elokuvien saattaneen naisten äänen kaikkien kuultaville. Elokuvissa naiset saattoivat puhua ääneen mielipiteitään, toiveitaan, tahtomisiaan ja kunnianhimojaan. (DiBattista 2001, 269.) Suurimmassa osassa Hollywoodin mykkäelokuvista naiset esitettiin joko riippuvaisina miehistä tai häikäilemättöminä viettelijöinä. Miesten työnä oli pelastaa nainen ja tarjota tälle koti, eikä nainen tarvinnut tai halunnut muuta kuin päästä naimisiin ja olla hyvä vaimo. Miehet elättivät perheen ja naiset pysyivät kotona. 1920-luvulla asetelma alkoi muuttua elokuvissakin, kun naiset alkoivat työskennellä kodin ulkopuolella ja saada lisää sosiaalista näkyvyyttä. Esimerkiksi vuoden 1933 elokuvassa *Queen Christina* Greta Garbon hahmo ilmoittaa mieluummin kuolevansa naimattomana kuin menevänsä naimisiin, ja hän päätyykin yksin elokuvan lopussa. Hänen

kaltaisensa naishahmot alkoivat haastaa vanhoja patriarkaalisia normeja. Ekonomisesti itsenäiset naiset eivät enää tarvinneet miestä elättämään heitä, ja näitä moderneja naisia kuvattiin myös elokuvissa. (Benshoff & Griffin 2004.) Film noir elokuvien tai suomalaisten rikoselokuvien naishahmoja ei pidä sotkea niin sanottujen naistenelokuvien naishahmoihin. Nämä elokuvat olivat suurimmalta osin miesten tekemiä ja esittivät konventionaalisessa valossa mitä on olla nainen ja mitä naiset haluavat. Yksi keskeinen piirre naistenelokuvissa oli naisten uhrautuminen ja heidän valintojensa merkitys tulevaisuuteen. Naisten tuli uhrata joko uransa rakkauden eteen tai rakkaus uransa vuoksi. (Benshoff, Griffin 2004.) Film noirissa ja suomalaisissa rikoselokuvissa nainen voi kuitenkin saada molemmat, sekä uran että rakastamansa miehen, mutta ainoastaan jos hän on rehellinen ja lainkuuliainen. Tämä aspekti palautuu jälleen Production Codeen, joka määräsi ettei katsojien moraalia saa laskea ja ettei myötätunto koskaan saa olla lainrikkojan puolella.

Benshoffin ja Griffinin (2004) mukaan film noirissa suurin osa naishahmoista oli viettelijöitä, jotka tarvitsivat miehiltä jotain, suojelusta, rahaa tai likaisten töiden tekoa, eivätkä he kaihtaneet keinoja saavuttaakseen päämääränsä. Film noir -elokuvissa naiset eivät olleet yksinkertaisia hahmoja odottamassa sankarin tulevan pelastamaan heidät. Naiset olivat femme fataleja tai mustia leskiä, naisia jotka houkuttelivat miehet luokseen ja saattoivat aivan yhtä helposti murhata heidät kuin mennä heidän kanssaan naimisiin. (Benshoff & Griffin 2004, 222.) *Kolmannessa miehessä* Anna Schmidtin hahmo on kuitenkin hieman moniulotteisempi. Hän ei pyri ainoastaan omaan päämääräänsä, vaan on, tai ainakin oli, aidosti rakastunut Harry Limeen ja toivoo miehelle parasta vaikka hän onkin rikollinen. Kuten kaikkia ”pahoja” naisia, myös femme fataleja tuli rangaista lopussa, usein heidät jopa tapettiin. Anna kuitenkin rankaisi itse itseään lopussa kävelemällä pois Holly Martinsin luota ja sulkemalla miehen pois elämästään. Toisin käy *Maltan haukan* femme fatalelle neiti Wonderlylle, oikealta nimeltään Brigid O’Shaughnessyille, joka joutuu vankilaan ja mahdollisesti hirsipuuhun sekä *Hyvästi, kaunokaiseni* rouva Graylelle, joka menettää henkensä.

Suomalainen 1950 ja 1960-luvun rikoselokuva toistaa film noirin kaavaa pahojen naisten rankaisemisesta. *Komisario Palmun erehdyksessä* nuori rouva Rygseck menettää henkensä ahneutensa seurauksena ja Irma Vanne melkein murhataan kevytkenkäisen käytöksensä ja hyväuskoisuutensa vuoksi. Elokuvasa *Tähdet kertovat, komisario Palmu* majuri Vadenblickin ensimmäinen vaimo saa surmansa, ja vaikka kyseessä onkin murha, asiaan liittyy alkoholismi. Suomalaisessa elokuvassa ollaan naisia kohtaan helläkätisempiä kuin yhdysvaltalaisissa esikuvissaan, joka voi johtua Production Coden vaikutuksesta film noiriin ja sen puutteesta suomalaisessa elokuvassa. Toinen vastaus voi olla sekin kulttuuriin liittyvä. Suomessa rikoselokuvatkin olivat hieman kiltimpiä ja humoristisempia kuin film noir klassikot, joten myös hahmot olivat pehmeämpisärmäisiä, eikä oikeuden toteutuminen tällöin vaatinut rikollisille kuolemanrangaistusta. Klassiset Hollywood-elokuvat ovat aina kertoneet miehistä ja miehisestä näkökulmasta. Seksuaalisia naisia rangaistiin ja kunnolliset naiset saivat palkinnon romanssin ja avioliiton muodossa. Naishahmot olivat joko ”hyviä tai pahoja”, passiivisia hahmoja odottamassa patriarkaalisen sankarin tulevan pelastamaan heidät. (Benshoff & Griffin 2004, 218.)

Mary Ann Doane (1987) kirjoittaa miehen olevan se henkilö, joka kuljettaa elokuvan juonta eteenpäin, kun taas nainen menettää subjektiivisuutensa suhteessaan elokuvan tilaan tai juoneen. (Doane 1987, 6.) Naisten rooli oli usein odottaa miestä saapuvaksi. Hän odottaa passiivisena ikkunassa, juna-asemalla, yksinäisessä talossa tai kirjettä, sähköä tai puhelinsoittoa. (Doane 1987, 106). Doanen teoria todentuu lähes kaikissa tutkimuksen esimerkki-elokuvissa. Elokuvasa *Tähdet kertovat komisario Palmu* Saara Pohjanvuori odottaa rakastettunsa soittoa huolestuneena, *Hyvästi, kaunokaisessani* Helen Grayle odottaa autiossa rantahuvilassa sankarin tekevän likaisen työn puolestaan ja *Maltan haukan femme fatale* Brigid O'Shaughnessy jää odottamaan Sam Spaden saapuvan ja kertovan kuinka asiat edistyvät.

Yksi film noir –elokuvissa toistuva naishahmo on aviovaimo, joka tuntee itsensä eristetyksi ulkomaailmasta ja on vaarassa joutua aviomiehensä juonien pelinappulaksi. Nainen usein vaarannetaan tai vangitaan rikollisten,

psykoottisten murhaajien tai häikäilemättömien miesten toimesta. (Bold 2005, 51). Tämän tutkimuksen kohde-elokuvissa näin ei kuitenkaan ole, vaan asetelma on jopa päinvastainen osassa elokuvia. Elokuvassa *Hyvästi, kaunokaiseni* etsivä Marlowe huumataan ja vangitaan, ei naisen toimesta mutta hänen aikaansaannoksiensa ja tekojensa vuoksi. Naisella on sormensa pelissä myös insinööri Vaaran tunnustaessa murhan, jota ei ole tehnyt *Komisario Palmun erehdyksessä*.

Yksi 1940-luvun elokuvien kantavista teemoista oli paranoian, ja erityisesti naisten paranoian, esittäminen (Duane 1987, 126). Väite on todennettavissa *Maltan haukan femme fatalessa* Brigid O'Shaughnessyssa. Hän on vainoharhainen, kuvittelee kaikkien olevan häntä vastaan ja seuraavan häntä. Kysymys kuitenkin kuuluu, onko hän oikeasti vainoharhainen vai onko kyse puolustellusta itsesuojelusta hänen aiempien tekojensa tähden. Kyse voi myös olla ovelasta manipulaatiosta ja keinosta saada Sam Spade suojelemaan häntä ja tekemään likaiset työt hänen puolestaan. Näihin kysymyksiin jokaisella katsojalla on varmasti oma näkemyksensä. Myös *Hyvästi, kaunokaiseni* todentaa Duanen teoriaa naisen paranoiasta sekä Helen Graylen että Ann Graylen muodossa. Ann Graylen väittämät paljastuvat osittain tosiksi elokuvan loppua kohden, mutta aluksi etsivä Marlowe ei usko häntä ollenkaan, mikä johtuu Helen Graylen viehätysvoimasta. Helenin paranoia puolestaan kohdistuu häntä jahtaaviin miehiin ja heidän aikaisiinsa ja onkin osittain perusteltua. Mikä tekee Helenin käytöksestä Duanen teoriaa tukevaa, on se, että paranoian ainekset ovat Helenin itse aiheuttamia ja näin ollen hän myös itse lietsoo pelkojaan. Vainoharhaista Helenin käytöksestä tekee se, ettei Moose todellisuudessa jahtaa naista pahat aikeet mielessään vaan on aidosti rakastunut häneen ja toivoo naisen tuntevan samoin.

Kuten on käynyt ilmi, film noirin tunnetuin naishahmo on femme fatale, kohtalokas ja vaarallinen nainen. Elokuvat sisältävät kuitenkin myös traditionaalisempia naishahmoja, kuten *Maltan haukan* Iva, Sam Spaden edesmenneen yhtiökumppanin leski. Iva on riippuvainen miehistä ja kykenemätön olemaan yksin, mikä tekee hänestä mustasukkaisen,

manipuloivan ja epätoivoisen. Iva manipuloi miehiä kuitenkin aivan eri keinoin kuin femme fatale, joka käyttää viehätysvoimaansa saadakseen haluamansa. Ivan keinoina ovat syyllistäminen, uhrin esittäminen ja mustasukkaisuus. Elokuvasssa *Tähdet kertovat komisario Palmu* esiintyy nuori raskaana oleva nainen, Saara Pohjanvuori. Hän voisi olla osasyllinen setänsä murhaan ja tämän juonittelemaan kiristykseen, mutta Palmu ei syytä häntä mistään, päinvastoin lohduttaa naista ja lupaa auttaa häntä. Tämä kävisi hyvin myös film noir -filosofiaan, jos nainen paljastuisi valehtelijaksi ja syylliseksi, mutta koska Saara on syytön, on Palmun olettaus oikea. Vertailun vuoksi on hyvä todeta, että elokuvassa *Hyvästi, kaunokaiseni* yksityisetsivä Marlowe aluksi uskoo ainakin näennäisesti rouva Graylen tarinoihin, mutta kuten kunnan miehen kuuluu, epäilee häntä mielessään eikä lohduta naista enempää kuin on tarpeen saadakseen hänet uskomaan tarinansa menneen läpi. Kun rouva Grayle lopulta saa surmansa ammuskelussa, ei Marlowe tunne sympatiaa häntä kohtaan eikä uhraa sanaakaan naisen poismenon puolusteluun. Tärkeintä on, että tapaus on ratkaistu ja syyllinen (nainen) on saanut rangaistuksensa.

4.3 Sivuhahmot

Film noir -elokuvissa on yleensä hahmo, joka ei sovi perinteiseen sankari / rikollinen -jakoon muiden henkilöiden sekaan. Film noir -elokuvissa tämä hahmo on usein lisätty elokuvan viihdyttävyyden lisäämiseksi, mikä lienee syy myös vanhassa suomalaisessa rikoselokuvassa. Klassinen esimerkki elokuvan tyylistä irrallisesta sivuhenkilöstä on Casablancan Guillermo Ugarte. Pienikokoinen ja hassun näköinen Ugarte myy varastettuja viisumeja ja saa sen vuoksi myöhemmin surmansa. Hän on hieman tragikoominen hahmo, samaan aikaan huvittava ja surullinen. Yleisön sympatiat ovat aina huvittavan sivuhahmon puolella tämän naiiviuden ja sokean luottamuksen vuoksi. *Kolmannessa miehessä* vastaavan hahmon nimi on Baron Kurtz; hieman feminiininen mies, jonka eleet ovat liioiteltuja ja jolla on aina pieni koira mukanaan. Hahmot eivät voineet olla avoimesti homoseksuaaleja klassisen

Hollywood -elokuvan ja Production Coden aikana, mutta heidän annettiin ymmärtää olevan näin suuntautuneita.

Yleisesti ottaen marginaaliryhmien esittäminen Hollywood-elokuvissa oli klassisella kaudella harvinaista. Kuitenkin film noir –elokuvissa tapaa useinkin marginaalisia hahmoja, ja sama käytäntö on periytynyt myös suomalaiseen rikoselokuvaan. Vaikka elokuvien päähenkilö onkin periamerikkalainen maskuliininen mies, sivuosissa on usein eri etnisiin ryhmiin ja kansallisuuksiin kuuluvia hahmoja. *Maltan haukassa* on sivuhenkilö nimeltä Joel Cairo, jota esittää näyttelijä Peter Lorre, joka näytteli myös Guillermo Ugarteaa Casablancassa. Mies on ihonvärittään muita hahmoja tummempi, hänellä on hento ulkomainen aksentti ja hän selvästi kuuluu seksuaaliseen vähemmistöön. Elokuva sisältää useita intiimejä katsekontakteja Cairon ja Spaden välillä, ja vaikka Spaden, karskin naistenmiehen, katseessa ei aina olekaan samaa intensiteettiä kuin Cairon silmissä, on heidän välillään selvästi jotain. Katsojan täytyy vain osata tulkita heidän katseitaan. Cairo omaa myös muita homoseksuaaleihin liitettyjä piirteitä, kuten hienostuneen puhe- ja kävelytavan sekä sivistyneen pukeutumistyylin. Hän on tunteikas ja intohimoinen, ja näiden ominaispiirteiden luoman syvyyden ja moniulotteisuuden vuoksi hyvin mielenkiintoinen ja erilainen hahmo film noir –genressä.

Romanttisissa elokuvissa miehen käytös saa usein naiseen liitettyjä piirteitä. He esimerkiksi pyrkivät lukemaan naisen kasvojen ilmeitä ymmärtääkseen hänen ajatteluaan ja selvittääkseen hänen mahdolliset salaisuutensa. Paradoksaalista kyllä, romanttisten elokuvien miehet ovat sellaisia kuin naiset haluavat miesten olevan, eli itsensä kaltaisia. (Doane 1987, 116.) Vaikka tämän tutkimuksen elokuvat eivät olekaan romanttisia elokuvia, eikä niissä juuri esiinny onnellisia rakkaustarinoita, on sivuhahmoissa havaittavissa yhtäläisyyksiä Doanen teoriaan. *Komisario Palmun erehdyksessä* insinööri Vaara käyttäytyy mustasukkaisen rakastajan tavoin, mutta ehkä vielä stereotyyppisempi romanttinen hahmo on kirjailija Laiho. Neiti Irma Vanne varastaa Laihon keskeneräisen romaanin ja he päätyvät myöhemmin kihloihin tapahtuman johdosta. Laiho on keski-ikää lähestyvä, äitinsä luona asuva hyvätapainen herrasmies, joka mielellään kuuntelee neiti Vanteen

tarinoita eikä syyllistä häntä hänen aiemmista teoistaan. Kirjailija Laiho on hieman surkuhupaisa, mutta kuitenkin sangen viehättävä hahmo, elokuvan ainoita kokonaan lainkuuliaisuudessaan ja moraalissaan puhtaita hahmoja.

Komisario Palmun erehdyksessä hovimestari Veijonen eli Butler edustaa hyvin tyypillistä film noir –hahmoa. Veijonen on ulkonäöltään huoliteltu, pukeutuu miespalvelijan univormuun ja muistuttaa ulkonäöltään hieman *The Addams Familyn* (1991) Lurchia, Frankensteinin kaltaista miespalvelijaa. Veijonen tekee työnsä huolellisesti ja liikkuu huoneesta toiseen lähes huomaamatta. Hänessä on kuitenkin jotain hyvin salaperäistä ja epäilyttävää, ja hän on heti selvästi murhaepäiltyjen joukossa. Kaivaessaan hautaa Amalian kuolleelle kissalle Veijonen paljastaa saaneensa potkut entisestä työpaikastaan hotellista siellä sattuneen varkauden vuoksi. Perinteisen film noir – sivuhahmon tavoin Veijonen on traaginen hahmo, josta samaan aikaan pitää ja jonka kuitenkin toivoisi poistuvan kuvaruudulta. Hänessä on jotain epämiellyttävää, mutta samalla huvittavaa ja hellyttävää. Ristiriitaisuudessaan ja moniselitteisyydessään Veijonen on yksi tutkimuksen elokuvien mielenkiintoisimmista henkilöihahmoista.

Ehkä riskialtein sivuhahmo tutkimuksen elokuvissa on elokuvan *Tähdet kertovat*, *komisario Palmun* majuri Carl Gustav Vadenblick. Hän on käytökseltään äärimmäisen sotilaallinen vaatetusta myöten ja ulkonäöltään sekoitus Mannerheimiä ja Hitleriä. Miksi majurin etunimi tulee Suomen kansallissankarilta, jää arvoitukseksi, koska hahmossa yhdistyvät vahvasti Hitler sekä Chaplinin Diktaattorin (*The Great Dictator* 1940) Hynkel.

5 YHTEISKUNNALLISET MERKITYKSET

Kempin (1998) mukaan yhteiskuntaluokat olivat sodanjälkeisessä Hollywood-elokuvassa suureksi osaksi komedian lähteenä. Rikkaat esitettiin vanhanaikaisina, epämiellyttävinä ja keskiluokkaisia, jotka jäljittelivät rikkaiden tapoja. Heitä taas pilkattiin heidän mahtailustaan sekä syntyperänsä

salailusta ja halveksinnasta. Film noirissa yhteiskuntaluokat eivät kuitenkaan ole naurun aiheena vaan ne toimivat alistamisen, vihan ja väkivallan välineinä. (Kemp 1998, 82.)

Von Bagh (2001) kirjoittaa film noirin laittaneen rikoskertomuksen uusiksi. Rikoskertomuksen arvoitus ei äkkiä enää ollutkaan abstraktin ongelman esittämistä vaan sosiaalisten suhteiden tiheyden ja monimielisyyden heijastusta: ei enää rikoksia valkoisin hansikkain vaan totuus naamioiden takana, selonteko siitä, miten luonteenomaisia sivilisaatiolle ovat monimielisyys, epävarmuus ja julmuus. (von Bagh 2001, 76.) Klassisessa film noirissa hyvä esimerkki tästä on elokuva *Kolmas mies*. Elokuvan rikos paljastuu vähitellen ja sen laajuus ja monimerkityksellisyys kasvaa elokuvan edetessä. Alussa Harry Limen kuolemaa luullaan onnettomuudeksi, pian murhaksi ja myöhemmin selviää, että Lime onkin lavastanut kuolemansa välttääkseen joutumasta vastuuseen rikoksistaan. Lavastusta varten Lime on murhannut entisen rikostoverinsa ja jatkaa rikollisia puuhiaan ilman häntä. Von Baghin teoriaa rikoksen monimielisyydestä tukee *Kolmannen miehen* rikoksen ydin, joka ei ole selkeästi edes rikoksen tekijän nähtävissä. Lime on varastanut sotilassairaalaista penisilliiniä, laimentanut sitä ja myynyt eteenpäin suurella voitolla. Laimennettu lääke on aiheuttanut useiden ihmisten, lähinnä lasten, vakavan sairastumisen ja jopa kuoleman. Rikoksen voima siis jatkuu sen suorittamisen jälkeenkin ja sen seuraukset ovat kauaskantoiset.

Von Baghin (2001) teoria on todennettavissa myös tutkimuksen suomalaisissa rikoselokuvissa. *Komisario Palmun erehdyksessä* Amalia Rygseck ei ole perinteinen rikostarinan konna ja murhaaja, vaan hänen kärsimyksensä ja mielensä sairaus ajavat hänet tekoihin, joita hän itsekin syvästi paheksuisi, jos osaisi käsittää tekojensa seuraukset. Kuitenkin alkukantainen kiinnijäämisen pelko saa Amalian elokuvan lopussa yrittämään kolmatta surmaa, joka on merkki Von Baghin (2001) mainitsemasta ihmisluonteen epävarmuudesta ja julmuudesta. Myös sosiaalisten suhteiden monimielisyys tulee esiin *Komisario Palmun erehdyksessä* eri ryhmittymien kautta. Bruno Rygseck on tietenkin kaiken avain, henkilöitä yhdistävä tekijä.

Hänen elämänsä ja kuolemansa ympärille kietoutuvat muiden henkilöiden elämät, eikä Brunon vaikutusta niihin sovi vähätellä. Airi ja Aimo Rykämö ovat molemmat hieman hukassa ja epävarmoja hahmoja, joiden heikkouksia Bruno käyttää häikäilemättä hyväkseen. Insinööri Vaara on lainkuuliainen ja suoraselkäinen mies, joka paheksuu Brunon käytöstä, muttei kuitenkaan kykene vastustamaan tämän vetovoimaa. Syynä tähän ovat Airin silmällä pitäminen mutta varmasti myös insinööri Vaaran salainen toive voida panna piste Brunon toimille.

Oman lukunsa henkilökaartiin tuovat hovimestari Veijonen eli Butler sekä etsivät. Butler on arka ja toimii aina kuten kunnan hovimestarin tuleekin, mutta on tietoisesti salaperäinen eikä paljasta itsestään mitään. Hänen suhteensa Brunoon on kuin alamaisen suhde kuninkaaseen, ja samantapainen käytös jatkuu etsivien sekä insinööri Vaaran seurassa. Butler on kuitenkin näennäisen epävarmuutensa alla harkinnut käytöksensä tarkkaan ja toivoo näin säästyvänsä ikäviltä uteluilta.

Von Baghin (2001) puhuma totuus naamion alla paljastuu vähitellen Palmun kysymysten avulla. Etsivien välisten suhteiden moninaisuus on myös huomion arvoista von Baghin (2001) teorian valossa. Palmu on toki etsiväkolmiksen pää ja jollain tapaa myös koko poliisilaitoksen kantava voima, mikä ilmenee hänen kohtaamisistaan poliisipäällikön kanssa. Päällikkö antaa Palmulle käskyjä ja vitsailee tämän kustannuksella, mutta Palmun auktoriteettia ei silti missään vaiheessa kyseenalaisteta. Etsivät Virta ja Kokki ovat Palmun apureita ja näin hänen käskyvaltansa alaisuudessa, mutta he kunnioittavat Palmua muutenkin kuin esimiehenään. Virta vaikuttaa olevan esimiesasemassa Kokkiin nähden, ja uudemmassa Palmu-filmatisoinnissa Virta on ylennyt tuomariksi saakka, mutta heidän välisensä kanssakäyminen on silti välitöntä ja molemmin puolin toverillista. Kohtaus, jossa Kokki laulaa ravintola Kämpissä kappaleen Silmät tummat niin kuin syksyinen yö kuvastaa hyvin kaikkien kolmen etsivän suhdetta toisiinsa. Tilanne on spontaani ilman väkinäisyyttä, aivan kuin kyseessä olisi kolme ystävästä viettämässä hilpeää iltapäivää kabinetissa murhatutkimuksen sijaan. Palmu on tilanteessa yksi ystävyksistä, mutta silti hänen auktoriteettinsa ei murene hetkeksikään.

Kemp (1998) kirjoittaa film noir –elokuvan kuvaavan yhteiskuntaa kokonaan ilman yhteisöllistä merkitystä, jossa individualismi ja vapaan yritteliäisyyden palvonta ovat kuluttaneet uskon lojaaliuteen ja yhteiseen hyvään. Jokainen joka aliarvioi vallitsevaa oman edun tavoittelua, joutuu kärsimään. Film noirissa hädin tuskin ilmenee sosiaalista omaatuntoa. Oletus on, että silminnäkijät voidaan lahjoa tai pelotella vaikenemaan ja vain typerykset puolustavat periaatteitaan. Kemp kuitenkin pitää merkittävänä myös Paul Schraderilta (Schrader 1972b) lainaamaansa huomautusta, että film noirissa teema on piilotettu tyyliin ja vaiteemoilla usein rehennellään, joka on ristiriidassa tyylin kanssa. Elokuvan lopussa katsojaa patistetaan ajatukseen, ettei rikos kannata. Päärikolliset ovat joko kuolleet tai vangittu eikä heidän käskyläisillään mene sen paremmin. Kuitenkin kaikki elokuvan aikana tavatut pikkurikolliset ovat edelleen vapaalla harjoittamassa elinkeinoaan. (Kemp 1998, 83.)

Von Bagh (2001) kirjoittaa film noirin olevan usein rajua yhteiskuntakritiikkiä. Piilevät voimat luovat painajaismaisen kuvan yhteiskunnan salatuista liikkeistä, joissa vaikutussuhteet ja todelliset päättäjät ovat näkymättömmämpiä. Rikos on merkittävä työn ja myös valtasuhteiden karikatyyri. (von Bagh 2001, 107.) Rikos esitetään sosiaalisena realismina (Durgnat 1998). Yhteiskuntakriittisyys näkyy myös suomalaisessa 1950 – ja 1960-lukujen rikoselokuvassa. Elokuvan *Kuollut mies kummittelee* alkuun paneva ja kaiken takana oleva voima on kaupankäynti ja maan omistussuhteet, joka saa ylempää yhteiskuntaluokkaa olevat ihmiset käyttäytymään rikollisesti ja moraalittomasti. *Tähdet kertovat Komisario Palmu* puolestaan kuvaa ahnetta ja fasistista yläluokkaista majuria, joka ei kaihda keinoja, murhiakaan, päästäkseen osake-enemmistöön vaimonsa isän yrityksessä. Toisaalta tarinaan liittyy myös keskiluokkainen mies, joka huomaa tilaisuutensa rikkauksiin saapuneen, kun hän todistaa majurin murhaavan ensimmäisen vaimonsa ja kiristävän majuria tiedolla. Rahan ahneus ei siis katso yhteiskuntaluokkaa, mutta elokuva luo silti käsityksen rikkaan toimivan moraalittomammin. Keskiluokkainen mies kiristää rahaa taatakseen paremman tulevaisuuden raskaana olevalle sukulaistytölleen ja tämän

vaikeuksissa olevalle poikaystäväälle. Majuri puolestaan ei tavoittele kuin omaa etuaan ja näin hänen tekonsa on rangaistavampi.

Plouffen (1979) mukaan elokuvien on samaan aikaan tarkoitus olla taidetta ja tuottaa rahaa. Kumpaakaan näistä osa-alueista ei sovi vähätellä. Yhdysvaltalaisen populaarikulttuurin tavoite on aina ollut tuottaa voittoa sen tekijöille. Tämän vuoksi elokuvien sankarihahmot enemmän toistavat kuin haastavat katsojien näkemyksiä. (Plouffe 1979, 2-3.) Film noirissa tämä tarkoittaa eritoten korruptoituneen ja taloudellisesti epävakaa maailman esittämistä, jossa jokainen on vastuussa vain itsestään ja huolehtii ainoastaan omista tarpeistaan. Tutkimuksen suomalaisissa esimerkkielokuvissa asia on kuitenkin hieman toisin. *Tähdet kertovat komisario Palmussa* Palmu on hyvin huolehtivainen nuoren Saara Pohjanvuoren hyvinvoinnista ja lohduttaa naista parhaansa mukaan. Yhteiskunnan asettamat epäarvoisuudet ovat korostetusti esillä, mutta huolimatta rankoista ajoista ihmisistä välitetään ja lähimmäisenrakkautta on olemassa.

Elokuvan *Hyvästi, kaunokaiseni* loppukohtauksessa käytetään eräänlaisena huumorikeinona homoseksuaalista viittausta. Hetkellisesti sokeutunut etsivä Philip Marlowe on juuri vapautettu poliisikuulustelusta, eikä hän tiedä nuoren Ann Graylen olleen kuuntelemassa hänen kertomustaan. Etsivä Nulty saattaa Marlowen autolle, ja matkalla Marlowe tunnustaa huolensa ja kiinnostuksensa neiti Grayleä kohtaan. Marlowen kanssa autoon Nultyn sijasta nouseekin neiti Grayle, jonka Marlowe tunnistaa side silmilläänkin, muttei paljasta tätä naiselle vaan riisuu aseensa ja pyytää häneltä, eli kuvitellulta etsivä Nultylta, suudelmaa. Bold (2005) kirjoittaa *Hyvästi, kaunokaiseni* sisältävän runsaasti homoseksuaalisia viitteitä, ja tämän viimeisen kohtauksen osoittavan jännitteen patriarkaalisen yhteiskunnan keskiössä. Heteroseksuaalisuus edellyttää Marlowelta kiinnostusta Ann Graylea kohtaan, kun taas patriarkalaisuus vaatii häntä identifioitumaan maskuliinisuuteen ja yhteiskuntaan. Suudellensa neiti Graylea aseeton Marlowe menettää oikeuden ääneensä joka on läpi elokuvan tarjonnut hänelle välineen itseilmaisuuksiin ja toiminut elokuvan punaisena lankana. (Bold 2005, 77–78.)

6 KERRONNALLISET JA VISUAALISET RAKENTEET

Silver (2003) herättää kirjassaan kysymyksen, että jos film noir nojaa vahvasti visuaaliseen tyyliinsä, kuinka se vaikuttaa elokuvien merkitykseen ja sisältöön? (Silver 2003, 8.) Elokuva tarvitsee sekä visuaalisuuden että sisällön ollakseen kokonainen. Visuaalisuus on yhdistävä tekijä määriteltäessä film noiria, joka muuten olisi hyvin vaikeasti määriteltävä genre. (Place & Peterson 1974, 65.)

6.1 Murha

Murha on rikoksista kamalin sen peruuttamattomuuden vuoksi. Film noir uudisti väkivallan käsitteen hylkäämällä sopimuksen tasapuolisesta kamppailusta. Sen tilalle tulivat kylmäveriset murhat, hyökkääminen takaapäin ja kosto. Murhaajat toimivat ilman omaatuntoa, kylmäverisesti ja harkitusti. (Borde & Chaumeton 1955, 22). Väittämä toteutuu kaikissa tutkimuksessa käytetyissä elokuvissa, niin film noir – klassikoissa kuin suomalaisissa rikoselokuvissakin.

Kun Bruno Rygseck järjestää *Komisario Palmun erehdyksessä* illanvieton, jonka teemana on rikos, valitsee hän omaksi rikoksekseen nimenomaan murhan. Kun tuomariksi ylennyt Virta kirjoittaa salapoliisiromaania elokuvassa *Tähdet kertovat, komisario Palmu*, huomauttaa Palmu murhan olevan ainut oikea salapoliisitarinan aihe. Ja oikeassahan Palmu on. Vaikka kaikissa tutkimuksessa tarkastelluissa film noir –elokuvissa tapahtumien taustalla on kiristystä ja varkauksia, on murha kuitenkin aina tapahtumaketjun käynnistävä sysäys.

6.2 Tila ja valaistus

Flinnin (1998) mukaan *Maltan haukka* on näytelmämainen vaikka se perustuukin novelliin. *Maltan haukka* on uskollinen ajan ja paikan yhteydelle, siinä on vain vähän tapahtumapaikkoja ja kerronta on lineaarista. (Flinn 1998, 70.) Flinn (1998) myös pitää *Maltan haukkaa* jokseenkin epärealistisesti kuvattuna johtuen siitä, että elokuva kuvattiin kokonaan studiossa. (Flinn 1998, 70.) Tämä johtuu jo aiemmin mainitusta Rellingin (1998) teoriasta, etteivät film noir elokuvat olleet studioiden tuottoisimpia elokuvia ja tämän vuoksi niiden tuotantoon käytettiin niukemmin varoja (Relling 1998, 37). Flinn (1998) kuitenkin huomauttaa, että joihinkin film noir elokuvaan panostettiin enemmän ainakin ulkokuvauksen saralla, esimerkkinä tästä vuonna 1947 valmistunut Jacques Tourneurin ohjaama *Out of the past* (Flinn 1998, 69–70).

Schrader (1972) kirjoittaa film noirin freudilaisesta kiintymyksestä veteen. Tyhjät öiset kadut kiiltävät lähes aina vedestä ja sade vaikuttaa kiihtyvän samassa tasapainossa juonen kanssa. Satamat ja laiturit ovat yleisimpiä kohtaamispaikkoja heti synkkien kujien jälkeen. (Schrader 1972a, 57.)

Nolan (1998) kirjoittaa elokuvan *Hyvästi, kaunokaiseni* olevan täynnä varjoisia yökuvia urbaanista viidakosta täynnä uhkaa (Nolan 1998). Useimmat kohtaukset on valaistu näyttämään yöltä, ja vaikka kohtaus tapahtuisi päivällä, istuu etsivä toimistossaan kaihtimet alas laskettuina. Kattolamput roikkuvat matalalla ja ovat himmeitä luoden seinille pitkiä varjoja. Seisoessaan öisellä kadulla henkilön kasvot ovat usein varjoissa näkymättömissä hänen puhuessaan. Toivotonta ja fatalistista tunnelmaa luodaan suomalla ympäröivälle kaupunkimaisemalle enemmän valoa kuin näyttelijöille. (Schrader 1972a, 57.) Tehokeinoa hyödynnetään *Kolmannessa miehessä* Martinsin puhuessa porttikongissa seisovalle kasvottomalle muukalaiselle. Ohiajavan auton valokeila paljastaa vieraan Harry Limeksi, kuolleeksi luulluksi rikolliseksi. Valon luomaa uhkaavaa tunnelmaa hyödynnetään niin ikään *Komisario Palmun erehdyksen* loppukohtauksessa, jossa aseistettu Amalia Rygseck ajaa neiti Vannetta takaa läpi varjoisen

kartanon. Pelkoa lisätään lähikuvien Amalian vihan vääristämistä kasvoista ja neiti Vanteen pelokkaista silmistä.

Von Baghin (2001) mukaan film noirin lumo ja mielenkiintoisuus perustuvat siihen, että elokuva ei pelkästään tallentanut objektiivista ja ulkoista todellisuutta vaan heijasti tyylillisesti henkilökohtaisia, sisempiä totuuksia. Film noirin ”päätyyli”, kulmikas, painajaismainen, rajusti emotionaalinen ilmaisu, on haluttaessa jäljitettävissä selviin visuaalisiin vaikutuspiireihin. (von Bagh 2001, 106.)

6.3 Vapauden riisto

Yksi film noir –elokuvissa toistuva teema on Boldin (2005) mukaan ansaan joutuminen. Viattomia miehiä lavastetaan syyllisiksi, vangitaan rikoksista, joita he eivät tehneet, tai he sotkeutuvat tahattomasti salaliittoihiin ja juoniin (Bold 2005, 51). Myös kuulustelu kuuluu vahvana osana film noir –klassikoihin, vaikkakin usein vaikeaselkoisena, vääristettynä tai hämäräperäisenä. Vaikka kuulustelun logiikka onkin saada maailmaan selkeyttä, film noirin tutkijalle on usein hankalaa rakentaa ja kertoa toisille järkevää kuvaa tapahtumien kulusta runsaiden sattumien sekä sekavien ja monitulkintaisten motiivien ja tapahtumien vuoksi. Sen vuoksi film noirin etsivän on toistuvasti paljastettava kaaoksen sisään sulautunut järjestelmä ja tyypillisesti rakennettava uskottava syy – seuraus suhde tapahtumaketjulle ja paljastettava tapahtumien kehittyminen. (Bold 2005, 67.) Molemmat Boldin väittämät toteutuvat tämän tutkimuksen esimerkkielokuvissa. Elokuvassa *Hyvästi, kaunokaiseni* etsivä Marlowe huumataan ja hänet suljetaan vangiksi, mikä heikentää hänen kykyään selvittää tapahtumien todellisen kulun ja murhaajan henkilöllisyyden. Myös *Maltan haukassa* etsivä joutuu ansaan ja hänet huumataan. Spade menettää näin kallisarvoista aikaa, mutta saapuu kuitenkin ajoissa asunnolleen kuulustelemaan kaikkia rikoksen asianomaisia. Valheiden vyyhti on niin sotkuinen, että murhaajan henkilöllisyys paljastuu Spadelle vasta elokuvan viimeisillä minuuteilla. Elokuvassa *Kuollut mies kummittelee*

molemmat eversti Sarmo ja hänen apulaisensa kapteeni Vehmer joutuvat ansaan ja heidät vangitaan kartanon kellariin. Toisin kuin elokuvissa *Hyvästi, kaunokaiseni* ja *Maltan haukka*, he eivät pääse pinteestä omin avuin, vaan neiti Ström saapuu vapauttamaan heidät.

Myös elokuvassa *Kolmas mies* toistuu Boldin (2005) määrittelemä ansaan joutuminen. Holly Martins koettaa puhdistaa auto-onnettomuudessa menehtyneen ystävänsä, Harry Limen, nimen joutuen samalla epäillyksi Harryn talonmiehen murhasta. Ansaan joutuminen johtuu *Kolmannessa miehessä* eri syistä kuin kahdessa muussa tutkimuksessa käytetyssä film noir –klassikossa. Toisissa elokuvissa miehen ansaan joutuminen johtuu naisesta tai tämän tekemisistä, mutta *Kolmannessa miehessä* syynä on ystävyys. Martins haluaa todistaa, ettei Limellä ollut tekemistä rikollisten toimien kanssa ja alkaa näin ollen tutkia tämän kuolemaa. Juuri liiallinen uteliaisuus ja kysymysten esittäminen johtaa talonmiehen murhaan josta Martinssia syytetään. Martinsin lojaalius ystäväänsä kohtaan siis johtaa murhaan. Tämä tekee Martinssista epätyypillisen päähenkilön film noir –genressä itsekkäiden ja rikosta kaihtamattomien etsivien joukossa.

Von Bagh (2001) kirjoittaa film noirin käsittelevän usein jonkinasteista muistin- tai identiteetin menetystä. Jälkimmäinen liittyy olennaisesti ihmisen psyykkeeseen, sisäisiin tarinoihin ja jyrkän muutoksen herättämään kauhuun. (von Bagh 2001, 107.) Klassinen film noirin teema löytyy hieman muunnettuna suomalaisesta vastineestaan. Identiteetin menetys on yksi *Komisario Palmun erehdyksen* kantava teema, joka tosin paljastuu vasta pidemmällä elokuvan jatkuessa. Identiteetin menetys tässä tapauksessa johtuu niin Amalia Rygseckin mielisairaudesta kuin hänen kiinnijäämisen pelostaan ja ahneudestaankin. Mielisairaus ajaa Amalian ensimmäiseen murhaan, mutta pelko kiinnijäämisestä, kasvojen sekä omaisuuden menettämisestä sinetöi toisen murhan kohteen, Amaliaa kiristäneen rouva Alli Rygseckin, kohtalon.

Myös pakeneminen liittyy osaltaan ansaan joutumisen pelkoon. Klassinen film noirin teema on syylliseksi lavastetun etsivän pakeneminen kiinniottajiaan

ja tarve selvittää mitä oikeasti tapahtui. (Durgnat 1998). Tähän liittyvät väärät silmännäkijähavainnot, kuten *Kolmannessa miehessä* ja *Komisario Palmun erehdyksessä*. Kiinnijäämisen pelko aiheuttaa ihmisissä erilaisia reaktioita elokuvan *Hyvästi, kaunokaiseni* nimen muuttamisesta *Pimeän käytävän* (*The Dark Passage* 1947) kasvojen leikkaamisesta näyttämään toiselta henkilöltä. Kuten Benschhoff ja Griffin (2004) aiemmin väittivät, voi ansaan joutuminen johtua myös henkilön sosiaalisesta tai ekonomisesta tilanteesta (Benschhoff & Griffin 2004, 262) eikä näin ollen ole ollenkaan fyysistä.

6.4 Äänimaailma

Musiikki on tärkeässä roolissa elokuvissa, eikä film noir tee poikkeusta sääntöön. Synkällä äänimaailmalla luodaan pahaenteistä tunnelmaa, nostetaan jännitystä sekä luodaan kontrasteja henkilöiden ja tilanteiden välille.

Kolmas mies poikkeaa äänimaailmaltaan perinteisestä film noir – klassikosta. Elokuvassa ei juurikaan käytetä musiikkia, ja ne kohtaukset joissa musiikki soi, se on iloista, lähes karnevaalimaista pianomusiikkia. Iloinen musiikki-valinta luo elokuvaan paikoitellen jopa pelottavan ja ahdistavan tunnelman, niin väärässä paikassa tuntuvalta se kuulostaa. Musiikkia on käytetty tarkoin tehokeinona ja sellaisena se erikoisuutensa vuoksi toimiikin. Perinteinen film noir – ääniskaala keskittyy matalaan pahaenteiseen musiikkiin, joten *Kolmannen miehen* karnevaalitunnelma on uutta ja siksi haastaa katsojaa miettimään sen merkitystä uudelleen.

Suomalaisessa 1950- ja 1960 –lukujen rikoselokuvassa äänimaailma on iloisempi kuin film noir –elokuvissa. Tehokeinona käytetään uhkaavaa musiikkia, esimerkiksi komisario Palmu –elokuvissa, mutta pääpiirteissään äänimaailma on iloisempi ja valoisampi. Elokuvassa *Kuollut mies kummittelee* musiikki on iloista marssimusiikkia, hyvin samankaltaista kuin *Kolmannessa miehessä*. Äänitehosteet ovat tärkeitä molemmille elokuvatyypeille. Askelten

kaiku tyhjällä kadulla, oven pahaenteinen narahdus tai kiihdyttävän auton ääni syventävät pelonsekaista tunnelmaa. Tehosteita käytetään myös suomalaisessa elokuvassa tunnelman luojana ja tehokeinona, mutta niiden merkitys on vähäisempi kuin film noirissa.

7 POHDINTAA

Yhdysvaltalaisissa film noir elokuvissa sankarin, tai Boldin (2005) mukaan antisankarin, roolissa on usein kovaksi keitetty ja keinoja kaihtamaton yksityisetsivä. Suomalaisissa 1950- ja 1960-luvun rikoselokuvissa sankari puolestaan voi hyvin olla myös poliisin edustaja, josta ei tule kysymykseenkään film noirin kohdalla. Tämä on vain yksi asia, joka erottaa film noirin suomalaisista aikakauden rikoselokuvista, ja erojen vuoksi ei olekaan järkevää käyttää suomalaisista rikoselokuvista film noir – termiä. Eroista huolimatta yhtäläisyyksiä on melkein enemmän. Maailmankuva on molemmissa elokuvatyypeissä sama, korruptoitunut ja elitistinen, visuaaliset ja kerronnalliset keinot käyvät käsi kädessä. Aiemmin esitettyjen esimerkkien ja tutkimustulosten perusteella voidaan todeta, että film noirin vaikutus suomalaiseen 1950- ja 1960-lukujen rikoselokuvaan on valtava. Rikoselokuva on lajityyppinä laaja ja sen sisään mahtuu mitä erilaisimpia tulkintoja, mutta film noirin kaava on tarkkarajainen ja näin ollen verrattavissa muihin rikoselokuvan lajeihin.

Vaikka Bold (2005) kirjoittaakin film noirin syntyneen terminä vasta myöhemmillä vuosikymmenillä, ei se vaikuta genren vaikutuksen merkitykseen tutkimuksessa käytettyihin suomalaisiin rikoselokuviin. Vaikkei genren nimi ollutkaan käytössä vielä 1950- ja 1960-luvuilla, olivat elokuvat olemassa ja näin ollen niiden vaikutteet siirtyivät maasta toiseen. Suomalaiseen 1950–1960-lukulaiseen rikoselokuvaan on vaikuttanut film noirin lisäksi moni muukin asia, eikä vähiten suomalainen lähihistoria. Kuitenkin myös kansainväliset tapahtumat ja muutokset vaikuttivat suomalaiseenkin elokuvaan. Production Codella oli valtava merkitys

yhdysvaltalaiseen elokuvaan, joka loi tiettyjä malleja myös suomalaiselle elokuvalle vaikka ennakkosensuuria ei Suomessa samassa mittakaavassa harjoitettukaan. Suomalaiselle kulttuurille yleinen avoimuus ja luonnollisuus näkyvät tutkimuksen rikoselokuvissa, esimerkiksi *Komisario Palmun erehdyksen* avoimena alastomuutena ja elokuvan *Tähdet kertovat, komisario Palmu* selvänä yhteiskuntaparodiana. Toki tämän parodioinnin mahdollisti sensuurin puutteen ja kansallisen kulttuurin lisäksi Suomen poliittinen asema, jossa voitiin leikitellä Saksan kustannuksella mutta toimia varovasti Neuvostoliittokritiikin suhteen. Onneksi elokuvantekijät ovat ottaneet tietoisia riskejä, ja näin jälkeempäin katsottuna elokuvat toimivat mahtavina ajankuvina.

Suuri eroavaisuus film noirin ja vanhan suomalaisen rikoselokuvan välillä on myös elokuvalajien suhtautuminen naisiin ja varsinkin mies- ja naishahmojen välinen dynamiikka. Siinä missä film noir kuvaa naiset manipuloiviksi, juonitteleviksi, sydämettömiksi viettelijättäriksi, suomalaisen rikoselokuvan naishahmot ovat paljon sydämellisempiä ja helpommin lähestyttäviä. Vielä suurempi eroavaisuus on miesten suhtautumisessa naisiin. Film noirissa miehet tietävät jo ennalta naisten olevan pahoja ja keinoja kaihtamattomia pyrkyyreitä, suomalaisessa rikoselokuvassa miehet lähtevät olettamuksesta, että naiset tahtovat hyvää ja tarvitsevat suojelua. Film noirissa naisten tarvitsema suojelu lähtee aina naisesta itsestään, hän tarvitsee miestä suojelemaan itseään, usein miehiltä joita hän on huijannut. Suomalaisessa 1950- ja 1960-lukujen rikoselokuvassa naisen tarvitsema suojelu on enemmänkin henkistä. Nainen ei tarvitse miestä tekemään likaisia töitä puolestaan vaan toimii itsenäisesti halutessaan jotain.

Kuten Borden ja Chaumetonin (1955) väitteestä aiemmin kävi ilmi, voi yksikin henkilöahmo, kohtausta tai tapahtumapaikka luoda elokuvaan film noir-maisen tunnelman. Ehkäpä juuri tämä väittäjä sopii parhaiten kuvaamaan suomalaista rikoselokuvaa 1950- ja 1960-luvuilla. Elokuvat eivät ole film noiria, mutta samankaltaisuudessaan paikoitellen hyvinkin lähellä yhdysvaltalaista genreä. Turvallisinta lienee todeta, että suomalainen rikosokuva sisältää film noir –elokuville tyypillisiä henkilöahmoja,

kohtauksia ja tapahtumapaikkoja, mutteivät silti ole luokiteltavissa film noiriksi. Tätä teoriaa tukee myös samojen tutkijoiden väite, että film noir – elokuvat kertovat aina kuolemasta (Borden & Chaumeton 1955, 19). Toki murha liittyy kiinteästi suomalaiseenkin rikoselokuvaan (kuten rikoselokuvaan aina), mutta suomalaisessa elokuvassa pääpiste ei ole murhan ratkaisemisessa murhan itseisarvon ja koston vuoksi, vaan oikeuden toteutumisen ja tapausten ennaltaehkäisemisen vuoksi. Murha on vakava asia ja syyllinen on saatettava vastuuseen, mutta ilman kosta ja turhaa väkivaltaa. Tässä mielessä suomalainen rikoselokuva on tunnelmaltaan kevyempi ja moralisoimattomampi kuin film noir – klassikot.

Myös Tom Flinnin (1998) aiemmin mainitun teorian mukaan film noir eroaa perinteisestä rikoselokuvasta sen tavalla käsitellä murhaa. Painopiste ei ole siinä, kuka murhan teki, vaan syissä murhan takana. (Flinn 1998, 69.) Murhaan johtavan tapahtumaketjun selvittäminen on ensisijaisen tärkeää myös suomalaisessa rikoselokuvassa ja yhdistävänä tekijänä voidaan pitää myös syyllisen motiivien perinpohjaista selvittämistä. Flinnin teoriasta poiketen suomalainen 1950- ja 1960 – luvun rikoselokuva ei film noirin tapaan keskity syyllisen rankaisemiseen, vaikka toki odotetusta rangaistuksesta vihjataan ja katsoja tietää sen olevan tulossa elokuvan tapahtumien jälkeen. Epäselväksi jää, onko syynä kulttuurisidonnainen usko oikeuden tapahtumisesta ilman alleviivaavaa selittelyä vai puhtaasti elokuvatekninen ratkaisu, mutta varmana voidaan pitää suomalaisen rikoselokuvan painopisteen olevan enemmän rikoksen selvittämisessä kuin syyllisen rankaisemisessa. Film noirissa molemmat ovat lähes yhtä tärkeitä, eikä toista voida esittää ilman toista.

Kuten von Bagh (2005) kirjoittaa, on suomalaisen rikoselokuvan ehkä suurin eroavaisuus film noirista sen komedialliset piirteet. Satunnaista hauskaa repliikkiä tai sivuhahmoa lukuun ottamatta film noir on genrenä vakava ja tummanpuhuva, eikä herätä katsomossa naurua. Suomalainen 1950- ja 1960-lukujen rikoselokuva puolestaan kirvoittaa katsojissa naurua monin eri tavoin, eikä niinkään tahattomasti kuin film noir – elokuvissa. Esimerkiksi *Kolmannen miehen* loppukohtaus, jossa Anna Schmidt kävelee puiston

päästä toiseen kohti kameraa ja odottavaa Holly Martinsia on varmasti tarkoitettu dramaattiseksi, varsinkin kun Schmidt ei pysähdy Martinsin kohdalle vaan jatkaa matkaansa kameran ohi. Kohtaus on kuitenkin hyvin pitkä ja yksitoikkoisuudessaan huvittava, mikä ei liene sen tarkoitus. Tutkimuksen suomalaisissa elokuvissa huumori tulee enemmän henkilö- hahmoista itsestään, joko repliikkeinä tai tekoina, kuten Virran joutuessa ammutuksi omalla aseellaan *Komisario Palmun erehdyksessä*. Nämä huumorinkin erot ovat osin selitettävissä kulttuurisilla ja varmasti myös ajallisilla eroilla. Suomalaiset elokuvat ovat harvoin tehty yhtä vakavalla mielellä kuin yhdysvaltalaiset film noir –elokuvat, ja molempia genrejä katsottaessa nykypäivänä on muistettava aikakausien erot. Tiivistäen voisi kuitenkin todeta kummankin genren toimivan hyvänä ajankuvana omalle ajalleen ja kertovan jotain menneestä yhteiskunnasta

LÄHTEET

Andrew, D. 1984. Concepts in film theory. Oxford University Press. Galaxy books.

Bagh, P. von 2001. Rikoksen hehku. Helsinki: Otava.

Bagh, P. von 2005. Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja. Otava.

Benshoff, H. M., Griffin, S. 2004. America on Film: Representing race, class, and sexuality at the movies. UK: Blackwell Publishing Ltd

Borde, R. & Chaumeton, E. 1955. Toward a Definition of Film Noir. Teoksessa Film Noir Reader. 7. Painos. Toim. Alain Silver & James Ursini. United States: Proscenium Publishers Inc., 17-25.

Bould, M. 2005. Film noir: From Berlin to Sin City. Great Britain. Waalflower press.

Breen, J. F. 1998. True Confessions. Teoksessa The big book of noir. Toim. Gorman, E., Greenberg, M. H. & Server, L. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 149-159.

DiBattista, M. 2001. Fast-talking Dames, USA: Yale College.

Dickos, A. 2002. Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir. Kentucky: The University Press of Kentucky.

Doane, M. A. 1987. The desire to desire: The woman's films of the 1940s. United Kingdom: Pischel Book Co. Ltd.

- Durnat, R. 1998. Introduction: Paint it black: The family tree of the film noir. Teoksessa The big book of noir. Toim. Gorman, E., Greenberg, M. H. & Server, L. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 1-13.
- Flinn, T. 1998. Out of the past. Teoksessa The big book of noir. Toim. Gorman, E., Greenberg, M. H. & Server, L. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 69-76
- Hunter, S. 1998. Kill me again: The rise of nouveau noir. Teoksessa The big book of noir. Toim. Gorman, E., Greenberg, M. H. & Server, L. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 143-148.
- Kemp, P. 1998. From the nightmare factory: HUAC and the politics of noir. Teoksessa The big book of noir. Toim. Gorman, E., Greenberg, M. H. & Server, L. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 77-86.
- Maltby, R. 2003. Hollywood cinema. Second edition. United Kingdom: Blackwell Publishing Ltd.
- Nolan, W. F. 1998. Marlowe's mean streets: The cinematic world of Raymond Chandler. Teoksessa The big book of noir. Toim. Gorman, E., Greenberg, M. H. & Server, L. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 27-40.
- Place, J. & Peterson, L. 1974. Some Visual Motifs of Film Noir. Teoksessa Film Noir Reader. 7. Paines. Toim. Alain Silver & James Ursini. United States: Proscenium Publishers Inc., 3-15.
- Plouffe, P. 1979. The tainted Adam: The American hero in film noir. USA: University Microfilms International.
- Porfirio, R. G. 1976. No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir. Teoksessa Film Noir Reader. 7. Paines. Toim. Alain Silver & James Ursini. United States: Proscenium Publishers Inc., 77-93.

Relling, W. 1998. A walk on the wilder side: Billy Wilder and the Hollywood noir mainstream. Teoksessa The big book of noir. Toim. Gorman, E., Greenberg, M. H. & Server, L. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 37-40.

Schrader, P. 1972a. Notes on Film Noir. Teoksessa Film Noir Reader. 7. Painos. Toim. Alain Silver & James Ursini. United States: Proscenium Publishers Inc., 53-63.

Schrader, P. 1972b. Merkintöjä Fil Noirista. Teoksessa Paras elokuvakirja. Uudistettu painos. Toim. Peter von Bagh. Juva: WSOY, 45-58.

Silver, A. 2003. Introduction. Teoksessa Film Noir Reader. 7. Painos. Toim. Alain Silver & James Ursini. United States: Proscenium Publishers Inc., 3-15.

Uusitalo, K. 1965. Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896-1963. Helsinki: Otava.

FILMOGRAFIA

Chaplin, C. 1940. The Great Dictator – Diktaattori. USA. United Artists.

Curtiz, M. 1942. Casablanca. USA. Warner Bros.

Daves, D. 1947. The Dark Passage – Pimeä käytävä. USA. Warner Bros.

Hawks, H. 1946. The Big Sleep – Syvä uni. Warner Bros.

Huston, J. 1941. The Maltese falcon – Maltan haukka. Warner Bros.

Dmytryk, E. 1944. Murder, my sweet – Hyvästi, kaunokaiseni. RKO Pictures.

Ingster, B. 1940. Stranger in the third floor – Murha kolmannessa kerroksessa. RKO Radio Pictures

Kassila, M. 1960. Komisario Palmun erehdys. Suomen filmitoimisto.

Kassila, M. 1962. Tähdet kertovat, Komisario Palmu. Fennada-Filmi.

Mamoulian, R. 1933. Queen Christina. USA. MGM.

Nortimo, J. 1952. Kuollut mies kummittelee. Suomen filmitoimisto.

Preminger, O. 1944. Laura. 20th Century Fox.

Sonnenfeld, B. 1991. The Addams Family. USA. Paramount Pictures / Orion Pictures.

Tourneur, J. 1947. Out of the Past. USA. RKO Radio Pictures.

Welles, O. 1958. Touch of Evil – Pahan kosketus. Universal Studios.

Welles, O. 1941. Citizen Kane. Mercury Productions.

Wilder, B. 1944. The Double Indemnity – Nainen ilman omaatuntoa. Paramount Pictures.