

Maisema ja muisti Delmer Davesin lännenelokuvissa 1950–1959

28.4.2015

[Delmer Daves](#) [lännenelokuva](#) [maisema](#) [muisti](#)

Hannu Salmi

hannu.salmi@utu.fi

Kulttuurihistorian professori

Turun yliopisto

Delmer Daves ohjasi 1950-luvulla sarjan huolellisesti suunniteltuja lännenelokuvia, jotka olivat myös kaupallisia menestyksiä. Artikkelissa käsitellään miten Daves rakensi oman ikonografiansa ennen kaikkea Arizonan maisemien varaan ja miten hän tehosti kuvastoa omalla persoonallisella visuaalisella tyylillään. Davesin lännenelokuvat ovat rakentaneet kulttuurista muistia myös audiovisuaalisessa mielessä, muovaamalla westernin kuvastoa ja sitä tapaa, jolla lajityyppi itse muistaa omaa menneisyyttään.

“Before it can ever be the repose for the senses, landscape is the work of the mind. Its scenery is built up as much from strata of memory as from layers of rock.”

Simon Schama: *Landscape and Memory* (1995, 11).

Delmer Daves (1904–1977) teki näyttävän Hollywood-uran, ensin näyttelijänä ja myöhemmin ohjaajana. Häntä ei useinkaan mainita keskeisten westernin tekijöiden joukossa, vaikka hän loi 1950-luvulla sarjan persoonallisia Villin lännen tulkintoja. Davesin kehitystä voi verrata sellaisiin tekijöihin kuin André de Toth ja Rudolph Maté, joiden uralla lännenelokuva merkitsi erityisen intensiivistä jaksoa 1950-luvulla. Kaikki kolme menestyivät 1940-luvun lopulla tiheätunnelmaisten rikoselokuvien ja film noirin taitajina, ja koska he olivat studio-ohjaajia, työtehtävät tulivat sitä mukaa, mihin yleisön kiinnostuksen arveltiin siirtyvän. On arvioitu, että juuri 1950-luku oli erityisen vahva westernin vuosikymmen: peräti neljäs Hollywoodin tuotannosta oli lännenseikkailuja (Manchel 1998, 92). Yleisön intohimoa tyydyttämään tarvittiin uusia tekijöitä, eikä ole ihme, että studioiden kontrolloitu järjestelmä antoi myös luovia vapauksia ja mahdollisti esimerkiksi Budd Boetticherin teosten kaltaiset melkein eksistentialistiset tulkinnat.

Delmer Daves opiskeli alun perin lakia Stanfordin yliopistossa, mutta veri veti näyttämötaiteen pariin. Hän oli jo opiskeluaikana esiintynyt parissakymmenessä näytelmässä ja myös ohjannut esityksiä. Jo 1920-luvun alussa hän pääsi Hollywoodiin tarpeiston hoitajaksi James Cruzen lännenelokuvaan *Karavaani* (*The Covered Wagon*, 1923), jossa hän myös näytteli pienen sivuosan, osallistui välitekstien filmaukseen sekä julisteen suunnitteluun (Wicking 1969, 55). Monenlaisten tehtävien jälkeen ohjaajan ura alkoi vuonna 1943 sotaelokuvalla *Tavoitteena Tokio* (*Destination Tokyo*). Sodan jälkeen Daves niitti mainetta rikoselokuvilla *Punainen talo* (*Red House*, 1947) ja *Pimeä käytävä* (*Dark Passage*, 1947), joita pidetään film noirin klassikoina. Tämän jälkeen seurasi kunnianhimoinen sarja lännenelokuvia: *Katkaistun nuolen* (*Broken Arrow*, 1950) jälkeen valmistuivat *Sotarummut* (*Drum Beat*, 1954), *Peloton mies* (*Jubal*, 1956), *Erämaan laki* (*The Last Wagon*, 1956), *Armoton ase* (*3:10 to Yuma*, 1957), *Cowboy* (1958) ja *Lainsuojattomat* (*The Badlanders*, 1958). Sarja huipentui Gary Cooperin tähdittämään *Hirsipuuhun* (*The Hanging Tree*, 1959). Davesin elokuvat menestyivät hyvin, ja yhtiön panostuksesta kertovat korkeat tuotantoarvot.

Davesin lännenelokuvista voi löytää useita yhdistäviä tekijöitä. Useimmat elokuvat kommentoivat etnisiä kysymyksiä, alkuperäisten amerikkalaisten asemaa ja rasismia. Tarinan tasolla niissä on paikoitellen shakespearelaisen tragedian tuntua, varsinkin *Katkaistussa nuolessa* ja *Pelottomassa miehessä*. Vahvimmin Davesin westernleistä jäävät kuitenkin mieleen maisemat: sekä ne fyysiset ympäristöt, joihin elokuvat sijoittuvat, että ne kuvitteelliset paikat, joita elokuvat audiovisuaalisin keinoin rakentavat.

Tämä artikkeli pohtii, miten Delmer Daves lännenelokuvissaan rakensi maisemaa ja miten maisema ja muisti niissä yhdistyivät. Näkökulma on perusteltu paitsi Davesin elokuvien ilmeisen visuaalisuuden vuoksi myös siksi, että lännenelokuvaan lajityyppinä liittyy tietynlaista ikonisuutta. Ympäristön merkitys ei rajaudu vain elokuvaan vaan taustalla on laajempi mytologinen kuva Villistä lännestä, jota ennen elävän kuvan aikaa rakennettiin kirjallisuudessa. Henry Nash Smith (1950) korostaa klassisessa teoksessaan *Virgin Land* ajatusta ”neitseellisen maan” merkitystä amerikkalaiselle itseymmärrykselle ja ekspansiolle kohti länttä. Tämä puolestaan kytkeytyy jo vanhempaan perinteeseen tulkita yhdysvaltalaisista identiteettiä rajaseudun kautta. Frederick Jackson Turnerin (1976 [1893], 184–185) kuuluisissa teeseissä rajaseutu oli ”villeyden ja sivilisaation kohtauspaikka”. Kohti länttä etenevän uudisasukkaan oli joko ”hyväksyttävä ympäristön asettamat ehdot tai tuhouduttava”. Erämaan karut näkymät eivät lännenelokuvassa ole vain pintaa: ne viittaavat laajempaan identiteettiä muovaavaan merkitykseen, jossa ympäristö ja toiminta punoutuvat kokonaisuudeksi. Vaikka Yhdysvaltain historiassa maiseman ja identiteetin suhde on, tunnetusti, esitetty tiiviinä, on selvää, että maisemaa ylipäättään on tulkittu kulttuurisena prosessina, jolla on identiteettiä muovaava vaikutus.

Maiseman ja muistin suhde on ollut ihmistieteellisen tutkimuksen kohteena jo vuosikymmenien ajan. Simon Schaman *Landscape and Memory* (1995) keskittyi fyysisen ympäristön ja kansanomaisen ja myyttisen muistin suhteeseen antiikista 1800-luvulle.

Elokuvaa teos ei käsittele, mutta se pyrkii osoittamaan luonnon ja kulttuurin, maiseman ja muistin erottamattoman yhteyden. Toisaalta Yhdysvaltain lännen tutkimuksessa fyysisen ympäristön ja historian suhde on ollut vahva jo Turnerin teesien vaikutuksesta. Uudempaa, maisemaa korostavaa western-tutkimusta edustavat Peter C. Rollinsin ja John E. O’Connorin toimittama *Hollywood’s West: The American Frontier in Film, Television & History* (2005) ja Deborah A. Carmichaelin *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American film genre* (2006). Suomessa tilan ja paikan kysymyksiä Yhdysvaltain historian näkökulmasta on tutkinut Riitta Laitinen väitöskirjassaan *Lived Land: Identification with Places in Navajo Society 1800–1930* (1999). Yhteistä tälle tutkimukselle on, ettei maisema ole vain se maan pinta ja ne pinnanmuodot, jotka voidaan katseella havaita: sillä on syvällisempi side paikan kokemukseen ja itseymmärryksen rakentumiseen (Schama 1995; Laitinen 1999; Taylor 2008). Delmer Davesin lännenelokuvien kohdalla on tärkeää pitää mielessä Villin lännen tulkintaperinne, mutta yhtä olennaista on miettiä, mitä maiseman rakentaminen 1950-luvun tilanteessa merkitsi. Elokuvien kuvastoa voidaan tulkita tihentymänä, jossa yksilöllinen ja yhteisöllinen, audiovisuaalinen ja kulttuurinen muisti kohtasivat.

Runous ja speaktaakkeli – maiseman jäljillä

Christopher Wickingin *Screen*-lehteen vuonna 1969 tekemässä haastattelussa Delmer Daves kommentoi useaan otteeseen maisemaan liittyviä kysymyksiä, vaikkei Wicking niistä suoraan kysynytäkään. Lännenelokuvan lähtökohtiin liittyvä vihje ilmenee kohdassa, jossa Daves viittaa vuonna 1952 valmistuneeseen elokuvaan *Teksasilaisen paluu* (Return of the Texan, 1952). Daves itse kutsuu teosta westerniksi, mutta tarkkaan ottaen elokuva sijoittuu valmistumisajankohdan todellisuuteen, autojen ja puhelinten aikaan, jossa Villin lännen ympäristöt ovat yhä läsnä. Daves ja käsikirjoittaja Dudley Nichols leikittelivät lajityypillisillä rajoilla, sillä päähenkilöt käyvät kesken kaiken kaupungissa katsomassa lännenelokuvaa – samaan aikaan kun elämä Teksasin perukoilla hengittää yhä rajaseudun tahtiin. Vielä tässä vaiheessa Daves itse ei ollut yksiselitteisesti lännenelokuvien tekijä. Takana oli toki *Katkaistu nuoli*, mutta myös annos film noiria. *Teksasilaisen paluun* jälkeen oli vuorossa seikkailuelokuva *Kultaisen kondorin aarre* (Treasure of the Golden Condor, 1953).

Alun perin *Teksasilaisen paluun* piti olla Henry Hathawayn projekti, mutta ohjaaja ehti sairastua ennen kuvausten alkua, ja hyvin pikaisella aikataululla Twentieth Century-Foxin Darryl F. Zanuck pestasi Davesin ohjausvastuuseen. Daves kertoo haastattelussa, että hän halusi tehdä elokuvan pienellä budjetilla – toisin kuin ilmeisesti Hathaway, joka tuli myöhemmin tunnetuksi speaktaakkelimaisista westerneistä. Daves kävi valmisteluvaiheessa Teksasissa, jonne tarina oli sijoitettu, mutta hänen mukaansa sieltä ei löytynyt mitään erikoista:

”So I went to Texas where the story was laid. It had no pictorial value at all, flat, dull, dusty, nothing country. So I told the producer, it was his first film: ‘I’ll show you Texas, but in Arizona where it’s flat. It has the Texas feeling, but

at least we have clouds, at least we have shadows; we haven't dust that just coats everything.' So I did. I found a place in Arizona which was the equivalent of the place in Texas." (Wicking 1969, 63–64.)

Kuvaukset tehtiin siis Arizonassa, tarkemmin ottaen Apachen piirikunnassa sijaitsevassa Springervillen kaupungissa ja sen ympäristössä. Sijainti oli edullinen, sillä se oli lähempänä Hollywoodia, ja pölyä oli vähemmän haittaamassa elokuvan tekemistä. Springerville oli korkeammalla merenpinnasta kuin alun perin kaavailut texasilaiset ympäristöt, ja nähtävästi juuri *Teksasilaisen paluun* kuvauksissa Daves mielistyi olosuhteisiin. Hän toteaa: "All of my films are done in high desert country, seven or eight thousand feet high. There's something special about the atmosphere. It's clean and clear – I love to shoot in the winter time." (Wicking 1969, 64.) Puhtaalla ilmalla oli epäilemättä merkitystä Davesin myöhemmissä lännenelokuviissa, jotka kuvattiin sekä väreissä että laajakangasmuodossa.

Teksasilaisen paluussa on maiseman näkökulmasta muutakin kiinnostavaa kuin "Arizonan tasaisuus" ja ilman puhtaus. Tarina kertoo Sam Crockettista (Dale Robertson), joka muuttaa Kansasista Teksasiin kahden poikansa, Yo-Yon ja Steven, sekä isoisänsä Firth Crockettin (Walter Brennan) kanssa. Puoliso on kuollut, ja Sam palaa juurilleen. Isoisä on jääräpäinen mutta hellyttävä; hän ei kykene pitämään metsästysvaistoaan kurissa ja alistumaan piikkilankojen kahlitsemaan maahan, josta erämaan vapaus on kadonnut. Hän on lännenelokuvista tuttu *old timer*, joka muistaa rajaseudun elämän ankaruuden. Firth Crockettin suhde luontoon kuvataan läheisenä, jopa runollisena. Elokuvan lopussa isoisä johdattaa pojanpoikansa metsään. Rikkinäisen perheen lapset näkevät yhtäkkiä metsän siimeksessä peuraperheen, mikä on kuin hetkellisesti esiin ilmaantunut arkadinen visio tai unelma, ja isä pitää pojanpojilleen puheen rakkaudesta. Sitten hän kellahtaa sydänvaivansa uuvuttamana metsän keskelle lastenlastensa viereen.



Kuva 1. Isoisä ja lapset luonnon keskellä elokuvassa *Teksasilaisen paluu* (Return of the Texan, 1952).

Teksasilaisen paluun loppukohtaus yhdistää maiseman ja muistin. Isoisän visio ennen kuolemaa on kuin muistuma maailmasta, jota ei enää ole, yhteydestä ihmisen ja luonnon välillä. Se ylittää lännenelokuvan perinteisen vastakkainasettelun villeyteen ja sivistykseen tai erämaahan ja puutarhaan. Pastoraalinen näkymä ei edusta erämaan karuutta mutta ei

myöskään ihmisen luomaa puutarhaa. Se on pikemminkin muistuma symbioosista, joka olisi voinut olla ja jonka isoisa haluaa siirtää perillisilleen.

Teksilaisen paluussa suhde luontoon on runollinen, mutta samalla itse elokuva on mustavalkoisuudessaan vaatimaton – minkä Daves itsekin totesi. Kaksi vuotta aiemmin hän oli kuitenkin ohjannut ensimmäisen lännenelokuvansa *Katkaistu nuoli*, joka on visuaalisesti näyttävä, kuten moni myöhempikin Davesin western. *Katkaistu nuoli* merkitsi James Stewartille paluuta lännenelokuvaan vuoden 1939 jälkeen. Tosin ensi-iltaan ehti hieman aiemmin Anthony Mannin *Winchester '73 – kohtalon ase* (Winchester '73, 1950). *Katkaistu nuoli* alkaa James Stewartin tunnistettavalla äänellä, joka johdattelee paitsi aikaan myös paikkaan:

”This is the story of a land, of the people who lived on it in the year 1870, and of a man whose name was Cochise. He was an Indian – leader of the Chiricahua Apache tribe. I was involved in the story and what I have to tell happened exactly as you’ll see it – the only change will be that when the Apaches speak, they will speak in our language. What took place is part of the history of Arizona and it began for me here where you see me riding.”

Vaikka päähenkilö vakuuttaa kertovansa historiasta mahdollisimman tarkasti, tarina asettuu metatasolle, kun alaviitteenomaisesti kertoja viittaa intiaanien puheeseen, joka tulkitaan ”in our language”. *Katkaistu nuoli* pohjautuu historiallisiin tapahtumiin, mutta tätä ei erityisesti alleviivata, vaan katsojan täytyy itse tunnistaa, mistä on kyse. Aikalaiskatsojalle se ei ole ollut ongelma, sillä *Katkaistu nuoli* perustui Elliott Arnoldin vuonna 1947 julkaisemaan romaaniin *Blood Brother*, jossa käsiteltiin Tom Jeffordsin ja apassipäällikkö Cochisen ystävyyttä. Elokuvan alussa Jeffords (James Stewart) törmää haavoittuneeseen intiaaniin ja auttaa tätä, mitä muut valkoiset pitävät kummallisena, luopiomaisena. Alusta lähtien on selvää, että *Katkaistu nuoli* käsittelee intiaanien näkökulmaa vahvemmin kuin monet muut aikakauden westernit.

Katkaistun nuolen historiallisena taustana on rauha, jonka Cochise solmi kenraali Oliver O. Howardin kanssa vuonna 1872. Cochise (Jeff Chandler) näyttäytyy Davesin tulkinnassa melkein aatelisena: hän on kunnian mies, joka pitää sanansa kaikissa olosuhteissa. Poliittisen tilanteen kuvaus tuo mieleen monet myöhemmät historian hetket. Kummallakin puolella rintamaa on omiin vakaumuksiinsa pitäytyviä jääräpäitä, jotka käyvät yksinäistä sissisotaansa rauhanpyrkimyksiä vastaan. Daves ei kuvaa kumpaakaan osapuolta puhtoisena, mutta hän antaa sijaa Jeffordsin ja Cochisen syvenevälle ystävyydelle, joka saa kestävänsä myös oman puolen vääryydet.



Kuva 2. Kaksi maisemaa elokuvasta *Katkaistu nuoli* (*Broken Arrow*, 1950): Jeffords näyttää apassipäälliköille karttaa heidän maastaan (vas.), oikealla Jeffords ratsastaa kohti kaukaisuutta.

Katkaistu nuoli ei ole eikä pyri olemaan etnografisen tarkka kuvaus intiaanikulttuureista: rituaalien kuvauksen kautta Daves kuitenkin rakentaa kuvaa toiseudesta, jonka ymmärtämistä Jeffords haluaa yrittää. Silti keskeistä on samanaikainen pyrkimys kuvata maata alkuperäisten amerikkalaisten ympäristönä, ja kaikkea värittää tietoisuus historiasta, maisemaan liittyvästä muistista. Daves totesi itse taustatyön merkityksen:

”I have a great library on Americana at home and each film has been the result of a great deal of research. I’m gradually making a whole composite of the west because some of the films like *Broken Arrow*, *Drum Beat* and *The Last Wagon* portrayed Indian themes. Then we gradually move forward in the west through *Cowboy* and *The Hanging Tree* and the bad-man west, which was *3:10 to Yuma*.” (Wicking 1969, 60.)

Olennaista *Katkaistussa nuolessa* on, että se on speaktaakkelinomainen – ja siinä mielessä melko vastakkainen *Teksasilaisen paluulle*. Elokuva on tehty loisteliaissa väreissä, ja varsinkin hääkohtaus on tietoisesti koristeellinen. Samalla elokuva asettaa tapahtumat Arizonan Sedonan jylhiin maisemiin, joita hallitsevat jyrkät kalliorinteet ja vuoret. Maisema on katsojalle tarjottu nähtävyys, attraktio, mutta sillä on myös tehtävänsä. Arizonan maisemat ovat laajempi kehys, joka ylittää yksilöllisen tason ja edustaa siinä mielessä historiallisuutta. Se asettaa yksilöt mittakaavaan, joka ylittää arkisen elämän.

Arizonan Sedona ja lännenelokuvan ikoniset maisemat

Maiseman merkitys on liitetty vahvasti lännenelokuvaan lajityyppinä. Westernille eivät ole tyyppillisiä vain revolverit ja lierihatut vaan myös avarat maisemat (Salmi 1985, 54–64). James F. Scott (2009, 103) toteaa, ettei ”missään lajityypissä side paikan ja toiminnan välillä oli niin vahva kuin lännenelokuvassa, jossa ylevät maisemat viittaavat elämää suurempaan käyttäytymiseen ja jossa karjanajajat, lainvartijat ja uudisasukkaat ammentavat sekä henkistä voimaa että poliittista oikeutusta olemassaololleen maasta, jota koskettavat, ja ilmasta, jota hengittävät”. Samaan hengenvetoon Scott toteaa, että lännenelokuvan vastakkainasettelut

(puutarha/villeys, uudisasukas/alkuasukas, sheriffi/revolverisankari, vaimo/saluunatyttö) ovat hallinneet western-mielikuvitusta, mutta ne ovat samalla olleet jatkuvan uudelleen tulkinnan kohteena – ja ovat yhä. Vanhemmassa western-tutkimuksessa maisemaa lähestyttiin usein Villin lännen myyttisten vastakkainasettelujen kautta, mutta viimeaikaisessa tutkimuksessa on nostettu esiin myös ekokriittiset näkökulmat (Carmichael 2006).

Kaikkiin lajityyppeihin liittyy kysymys genren sisäisestä muistista. Elokuville nähtävät maisemat eivät ole vain suhteessa vallitseviin kulttuurisiin koodeihin vaan elokuvat kierrättävät tietoisesti aiempien teosten ympäristöjä. Elokuvat eivät siis mukauta katsojaa aiempiin konventioihin vain tarinan tasolla vaan myös materiaalisesti, sijoittamalla tapahtumat tuttuihin tai tutun oloisiin ympäristöihin. Syy voi olla käytännöllinen, paikkojen helppo saavutettavuus, johon Daves viittasi *Teksasilaisen paluun* kohdalla, mutta tärkeämpää on se, miten elokuvan tekijät pitkäjänteisesti rakentavat muistia maiseman kautta ja luovat ja kiinnittävät merkityksiä maisemaan elokuvasta toiseen. Tästä hyvä esimerkki on Monument Valleyn keskeisyys lännenelokuvan kuvastossa. Monument Valley sijaitsee navajoreservaatissa Arizonan ja Utahin rajalla erämaassa, jota hallitsevat eroosion veistämät jylhät kivimuodostelmat. Paikan filmaattisuuteen vaikuttaa rautaoksidin luoma punertava väri, mutta laaksossa on myös mangaanioksidin sävyttämiä tummanharmaita muodostelmia. Navajointiaaneille suhde maisemaan oli uskonnollinen, ja Monument Valley oli pyhä paikka, joka tunnettiin nimellä Tsé Bii Ndzisgaii (Laitinen 1999, 204–205; Olsen 2008, 34). Kirjailija Zane Grey oli sijoittanut western-romanejaan Monument Valleyyn jo 1910- ja 1920-luvulla, irrottanut ne navajoperinteestä ja suositellut maisemia myös elokuvantekijöille (Harvey 2011, 12, 79–80). Monument Valleyn vahvin mytologisoija oli sittemmin John Ford, joka kuvasi näissä karuissa mutta elämää suuremmissa maisemissa useita elokuviaan, *Hyökkäys erämaassa* (Stagecoach, 1939), *Aavikon laki* (My Darling Clementine, 1946), *Apasilinnake* (Fort Apache, 1948), *Keltainen nauha* (She Wore a Yellow Ribbon, 1949), *Etsijät* (The Searchers, 1956), *Musta kersantti* (Sergeant Rutledge, 1960) ja *Cheyenne* (Cheyenne Autumn, 1964). Paikassa on sittemmin kuvattu myös monia muita teoksia, road-elokuvista tieteiselokuviin, mutta se on säilynyt western-ympäristönä, mistä kertoo Gore Verbinskin vuonna 2013 valmistunut *The Lone Ranger*.



Kuva 3. Monument Valley elokuvissa *Etsijät* (The Searchers, 1956) ja *The Lone Ranger* (2013).

James F. Scottin (2009, 108) mukaan klassisessa lännenelokuvassa kuvataan usein sitä, miten sankarit hevosineen hallitsevat speaktaakkelimaista mutta haastavaa ympäristöä. Usein

aloituskuvissa päähenkilö myötäilee maisemaa ja seuraa reittiä taitavasti ikään kuin yksilöä suuremman mittakaavan osana. Näin on Davesin *Katkaistun nuolen* ensimmäisissä ja viimeisissä kuvissa. Samoin on George Stevensin *Etäisten laaksojen miehessä* (Shane, 1953), jonka päähenkilö tuntuu melkein vuorten synnyttämältä. Scott (2009, 108) tulkitsee Alan Laddin esittämää Shanea jylhän maiseman voimakkuuden ja vakauden inhimillisenä ilmauksena. Davesin tuotannossa tätä asetelmaa muistuttaa *Peloton mies*, jonka taustana ovat Wyomingin lumihuippuiset vuoret, tosin Davesin tulkinnassa päähenkilö tuntuu alusta lähtien olevan ristiriidassa ympäristönsä kanssa: Jubal Troop (Glenn Ford) hoipertelee kuvaan ja lopulta vierii jyrkkää rinnettä alas. *Pelottomassa miehessä* tapahtuu muutos siinä mielessä, että viimeisissä kuvissa Jubal on saavuttanut tasapainon ympäristönsä kanssa.



Kuva 4. Ensimmäinen ja viimeinen kohtaus elokuvassa *Peloton mies* (Jubal, 1956).

Myös *Katkaistun nuolen* alun ja lopun voi tulkita muutoksena. Elokuvan alussa Jeffords saapuu tasaista preeriaa kulkien, kun hän lopussa on mukautunut jylhien vuoristojen rytmiin. Elokuvan tapahtumat sijoittuvat Arizonaan, juuri Sedonaan, jossa Daves oli *Teksilaisen paluussa* käyttänyt tasaisempia maastoja. *Katkaistussa nuolessa* ympäristö on kuitenkin täysin toisenlainen: elokuva kertoo rauhanneuvotteluista intiaanien ja valkoisten välillä, mutta samalla rotuvihasta ja sissisodasta, joka uhkaa rauhan mahdollisuutta. Vuoriston

vaikeakulkuisuus on kuin viittaus siihen vaivalloiseen polkuun, joka on kuljettava rinnakkaiselon mahdollistamiseksi.

Katkaistu nuoli oli sodanjälkeisessä Hollywoodissa avainelokuvia intiaaninäkökulman esille tuomisessa. Samana vuonna valmistui myös Anthony Mannin *Paholaisen portti* (*Devil's Doorway*, 1950), joka käsitteli myös kriittisesti etnistä kamppailua, mutta se jäi Davesin elokuvan varjoon. *Katkaistussa nuolella* ajatus rauhasta emotionalisoituu ja sukupuolituu siinä mielessä, että Jeffords avioituu apassitytön, Sonseeahrayn (Debra Paget), kanssa. Harmonia ilmenee maiseman ja ihmisen saumattomuutena. Romanssi syttyy idyllisessä järvenrantaympäristössä, joka tuntuu mahdollistavan herkän tunnerekisterin ja samalla kulttuurien välisen kuilun ylittämisen. Jeffordsin ja Sonseeahrayn rakkaus täyttyy jylhien maisemien keskellä, kun rakastavaiset lepäävät järven rannalla ja kamera paljastaa takaa kuuluisan Cathedral Rockin piirteet. Kohtauksen voi toisaalta tulkita myös valloitustarinana, jossa miehen valta ulottuu samalla sekä ympäristöön että naiseen.



Kuva 5. Jeffordsin ja Sonseeahrayn lemmenkohtaus Cathedral Rockin varjossa elokuvassa *Katkaistu nuoli* (*Broken Arrow*, 1950).

Kohtauksen taustalla näkyvä Cathedral Rock on Arizonan valokuvatuimpia luonnonnähtävyyksiä, jonka yhdysvaltalainen yleisö on todennäköisesti tunnistanut ensinäkemältä. Kallion huippu kohoaa 1500 metrin korkeuteen Coconinon luonnonpuistossa, ja ferriraudan värjäämä punainen hiekkakivi saa sen erottumaan maisemasta varsinkin aurinkoisella säällä. Vuoren nimi viittaa katedraaliin, mikä johtunee sekä luonnon luomasta ornamenttiikasta että muodostelman mittasuhteista. Samalla tuntuu, että Cathedral Rock on vanhastaan ollut kunnioituksen kohde, luoksepääsemätön ja siksi pyhä. Jeffordsin ja Sonseeahrayn suhde saa maiseman kautta symbolisen siunauksensa.

On ilmeisestä, että Delmer Daves lähti *Katkaistun nuolen* jälkeen tietoisesti rakentamaan Arizonan Sedonasta lännenelokuvan myyttistä maisemaa samaan tapaan kuin John Ford oli tehnyt Monument Valleyille. Arizona oli suhteellisen lähellä Hollywoodia, mutta käytännöllisen selityksen sijaan voi abstraktimmin olettaa, että Daves käytti Cathedral Rockia luodakseen uuden tason westernin ikonografiaan. Cathedral Rock vilahti vuonna 1950 myös John Farrow'n lännenelokuvassa *Miehet kuparilaaksossa* (*Copper Canyon*), mutta tämän

jälkeen nimenomaan Daves palasi ”katedraalikalliolle” elokuvissaan *Sotarummut* ja *Erämaan laki*, joissa Cathedral Rock nähdään jo heti alussa. *Katkaistun nuolen* ja varsinkin *Erämaan lain* välillä on merkittävä tulkinnallinen muutos. Kun edellisessä punainen vuori kehystää harmonian ja tasapainon kuvausta, jälkimmäisessä päähenkilö Comanche Todd (Richard Widmark) ampuu kylmäverisesti tuntemattoman miehen. Elokuva alkaa katkeruuden tunnelmissa, ja katsojalle selviää pian, että *Erämaan laki* käsittelee rasismia *Katkaistua nuolta* synkemmin. Toddia halveksitaan intiaanina, mutta tämän rinnalle tarina asettaa uudisasukaskaravaanin mukana kulkevat sisarukset: toisen äiti on intiaani, toisen valkoinen. Sisarusten jännite purkautuu elokuvan loppua kohti samalla, kun Todd voittaa nuorten luottamuksen opastaessaan heidät apassialueen halki. Ero *Katkaistuun nuoleen* on merkittävä, mutta samalla on selvää, että Comanche Todd on sinut ympäristönsä kanssa. Ehkä alun asetelma korostaa, että syrjitty päähenkilö on nimenomaan omalla maallaan, omassa elementissään.



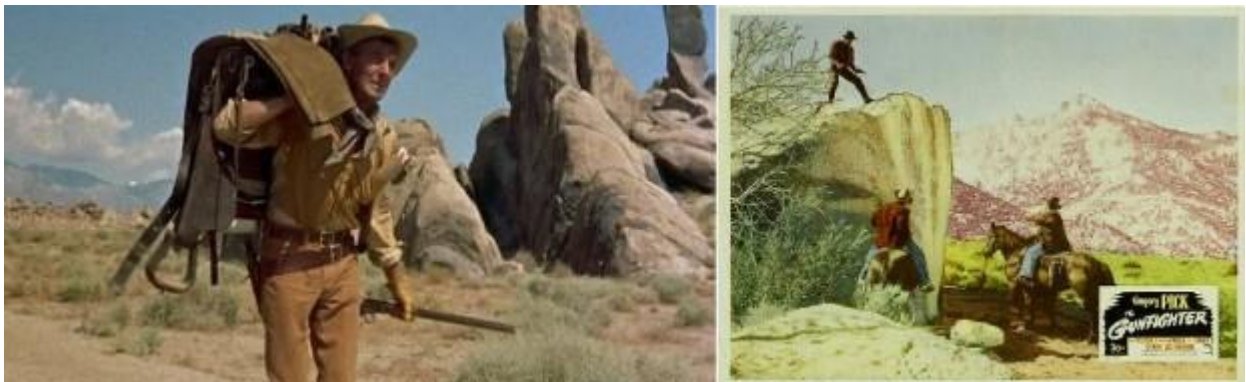
Kuva 6. Cathedral Rock elokuvien *Sotarummut* (*Drum Beat*, 1954) ja *Erämaan laki* (*The Last Wagon*, 1956) alussa.

Cathedral Rock oli ikonisin Arizonan Sedonan näkymistä, mutta Daves kuvasi toki muuallakin samalla seudulla, Flagstaffista etelään. Tasaisempia maisemia hän hyödynsi elokuvassaan *Armoton ase*, joka on Davesin lännenelokuvien sarjassa poikkeuksellinen jo siksi, ettei sitä ole kuvattu loisteliaissa väreissä. Lopputulos on tiivistunnelmainen mustavalkoinen draama, joka muistuttaa Fred Zinnemannin *Sheriffiä* (*High Noon*, 1952). Sedonan jylhien maisemien sijalla ovat ankeat tasangot. Haastattelussa Daves kertoi

kuvanneensa elokuvansa talvella (Wicking 1969, 64). Sedonassa oli toki filmattu lännenelokuvia aiemminkin, ja 1950-luvulla siellä kuvattiin muun muassa Raoul Walshin *Kadonnut jälki* (Gun Fury, 1953) ja Jacques Tourneur'n *Yksinäinen ratsastaja* (Stranger on Horseback, 1955). Aineistona voi käyttää Internet Movie Databasen kuvauspaikkatietoja, vaikkakin on todettava, että ne ovat monilta osin puutteellisia. Esimerkiksi *Sotarumpuja* ei mainita lainkaan Cathedral Rockin kohdalla. Aineistosta kuitenkin ilmenee, että Arizonasta tuli lännenelokuvien tärkeä kuvauspaikka nimenomaan toisen maailmansodan jälkeen. Tämä voi johtua liikenteellisistä yhteyksistä, mutta myös kuvauskalustoa oli helpompi siirtää kuin aiemmin.

Davesin pyrkimys konstruoida näyttävää maisemaa osoittaa tietoisuutta lajityypillisestä muistista, westernin kantamasta kulttuuriperinnöstä, jota hän omilla teoksillaan halusi muovata. Christopher Wickingin *Screen*-lehteen vuonna 1969 toteuttama haastattelu kielii myös, että Daves hahmotti 1950-luvun lännenelokuvaluotantonsa kokonaisuutena, jolla oli suunta. On selvää, että ohjaaja rakensi omien aiempien tulkintojensa varaan, ja tässä työssä Cathedral Rockin kaltaiset maisemat olivat tärkeä polttopiste.

Ikonisten maisemien käytössä ja rakentamisessa on kiinnostavaa, että tunnistettavat kohteet ovat aina myös kartografisia. Ne kiinnittävät elokuvan niihin paikkoihin, joiden olemassaolosta katsojat ovat tietoisia ja joiden tulkintaperinne elää vahvasti myös elokuvateatterin ulkopuolella. Epäilemättä lännenelokuvassa, niin kuin valkokankaalla yleensäkin, on aina hyödynnetty myös ei-paikkoja, sellaisia ympäristöjä, jotka voisivat olla missä tahansa ja jotka eivät tunnu asettuvan kartografiseen maailmaan. Daves kuvasi *Katkaistua nuolta* myös Alabama Hillsissä, Lone Pinessa, joka on vain 200 mailin ja kolmen tunnin ajomatkan päässä Hollywoodista. Vaikka maisemat tulivat sittemmin tutuksi western-yleisölle muun muassa André de Tothin ja Budd Boetticherin elokuvista, ja Alabama Hillsin kalliorivit ovat tunnistettavia, seutu on muuntunut sujuvasti raamattuspektaakkeliin pyhäksi maaksi, *Tarzan*-seikkailujen erämaaksi tai *Star Trek* -elokuvien vieraiksi taivaankappaleiksi. Kuvauspaikat ovat muovattavissa monenlaisiksi maisemiksi.



Kuva 7. Kalifornian Alabama Hills western-näyttämönä Budd Boetticherin elokuvassa *Pettämätön pistooli* (The Tall T, 1957) ja Henry Kingin elokuvassa *Ase kädessä* (The Gunfighter, 1950).

Maiseman muisti

Film Comment -lehti julkaisi vuonna 2003 ranskalaisen elokuvaohjaajan Bertrand Tavernier'n artikkelin ”Ethical Romantic”, joka on puolustuspuhe unohdetulle Delmer Davesille. Samalla se on kollegan näkökulma siihen, millaiset tyyllilliset ja temaattiset piirteet olivat Davesille ominaisia. Tavernier rakentaa vastakkainasettelua sekä John Fordin ja Davesin että Anthony Mannin ja Davesin välille. Jos Ford pyrki elokuvissaan eeppiseen teatraalisuuteen ja luonnon mytologisointiin, Daves rakentaa yhteyttä ihmisen ja luonnon välille (Tavernier 2003, 44). Vastakkainasettelut tuntuvat olevan western-tutkimukselle luonteenomaisia, sillä Jeanine Basinger (2007, 71) asettaa kirjassaan *Anthony Mann* kontrastin Davesin *Katkaistun nuolen* ja Mannin *Paholaisen portin* välille, jälkimmäisen hyväksi. Basinger korostaa Mannin taitavaa tilankäyttöä, jossa fyysiset ympäristöt reagoivat päähenkilöiden psyykkiseen tilaan. Myös Tavernier (2003, 44) asettaa Mannin ja Davesin kilpailuasetelmaan mutta tulkitsee Mannin tilankäytön perustuvan enemmän oppositioon tai vastaliikkeisiin, kun taas Daves pohjaa integraatioon tai sulauttamiseen siten, että kameranliikkeiden tehtävä on yhdistää päähenkilöitä ympäristöönsä. Tässä työssä Daves käyttää paljon esimerkiksi nosturia ja pitkiä otoksia, tiheän leikkauksen sijaan. Glenn Ford, joka teki kolme lännenelokuvaa Davesin kanssa, vahvistaa näkemyksen siitä, että ohjaaja valmisteli visuaaliset ratkaisunsa äärimmäisen huolellisesti (Joyner 2009, 18). Tavernier'n ajatus sulauttavasta tilan luomisesta on perusteltu, mutta toki Daves myös dramatisoi kerrontaansa viljelemällä tilallisia kontrasteja. Elokuvassa *Hirsipuu* tapahtumat huipentuvat loppukohtauksessa, jossa päähenkilö Doc Frail (Gary Cooper) pelastuu juuri ja juuri hirsipuusta.



Kuva 8. Kuilun partaalla elokuvissa *Erämaan laki* (*The Last Wagon*, 1956) ja *Hirsipuu* (*The Hanging Tree*, 1959).

Ohjaajien asettaminen vastakkain, puhumattakaan Basingerin suorasanaista arvostelmista, ei palvele maiseman ja muistin mekanismien ymmärtämistä. Pikemminkin on niin, että Daves, Ford ja Mann työskentelivät selvästi erilaisin tavoin ja tyyllisin ratkaisuin. Davesin kohdalla kiinnostavaa on se, että estetiikka tukee pyrkimystä korostaa maiseman emotionaalista merkitystä ja henkilökohtaisen ja kulttuurisen muistin yhteenkietoutumista.

Daves totesi haastattelussa, että hän pyrki aina perehtymään mahdollisimman huolellisesti kulloisenkin aiheen historialliseen taustaan (Wicking 1969, 60). Esimerkkinä historiallisuudesta hän mainitsee elokuvan *Cowboy* (1958), joka perustui Frank Harrisin omaelämäkerralliseen teokseen *My Reminiscences as a Cowboy*. Nykykatsojasta, joka on nähnyt westernin myöhemmät kehitysvaiheet, elokuva tuo mieleen 1960-luvun barokkiset lännenkomediat. Hyvin 50-lukuhenkisten, graafisten alkutekstien jälkeen katsoja johdatellaan chicagolaiseen loistohotelliin, jossa Frank Harris (Jack Lemmon) työskentelee. Hotellissa majoilee meksikolainen perhe, jonka tyttären Mariaan (Anna Kashfi) Frank on ihastunut. Yhtäkkiä tärkeitä vieraita on tulossa ja, hämmästyttävää kyllä, tämä ryhmä osoittautuu

erämaasta rantautuneeksi cowboy-laumaksi, jota johtaa Tom Reese (Glenn Ford). Cowboyt ovat kuljettaneet karjaa Meksikosta Chicagoon ja elävät herroiksi niin kauan kuin rahaa riittää. Daves korostaa haastattelussaan elokuvan uskollisuutta cowboy-elämän kuvaajana, ja totta onkin, että alun komediallisuuden jälkeen tarina vakavoituu, mutta samalla elokuva on paikoin hyvinkin tyyliteltyä ja vieraannutettua.

Cowboy on kuitenkin Davesin uralla poikkeus siinä mielessä, että useimmissa lännenelokuvissaan hän käsitteli myös oman perhe- ja sukuhistoriansa taustoja. Tätä Daves painottaa jo ensimmäisen lännenelokuvansa *Katkaistun nuolen* kohdalla:

”*Broken Arrow* was a dedication to my grandfather and to my father’s family. This is all part and parcel of my heritage. I have my grandfather’s diaries and he crossed the plains twice with the Mormons, went through the ordeals of being on watch and having Indians attack and all that kind of thing. My father’s mother was born in California two months after the covered wagon arrived there and her mother, my greatgrandmother was seven months’ pregnant crossing the Sierra Nevada mountains in a covered wagon.” (Wicking 1969, 59.)

Daves korostaa historian omakohtaisuutta: kuvatut tapahtumat ovat osa hänen perintöään. Samalla hän viittaa isoisänsä päiväkirjoihin, jotka ovat antaneet mahdollisuuden nähdä 1800-luvun lopun länsi yksilön kokemusten kautta. Sitaatissa tulevat esille intiaanit ja uskonto, miehet ja naiset – kaikki relevantteja ohjaajan tuotannon näkökulmasta. Hän luonnehtii elokuvaa ”omistukseksi” menneille sukupolville ja jatkaa:

”Out of respect for these people, you can’t tell stories of the west and have it fake, and that has influenced me in my directing life, in the same sense that watching the British documentaries affected my war films. That’s the reason I think that in most of my Westerns there is a documentary feeling.” (Wicking 1969, 59.)

Daves viittaa siihen, miten hän sai vaikutteita brittiläisestä 1930-luvun dokumentista tehdessään esikoiselokuvaansa *Tavoitteena Tokio*, mutta on vaikea arvioida, mitä hän tarkoittaa ”dokumentaarisuuden tunnolla”, sillä kaikki 1950-luvun lännenelokuvat ovat ensisijassa näyttäviä fiktioelokuvia, joissa on myös melodramaattisia piirteitä – ajatellaanpa vaikka hänen viimeistä lännenelokuvaansa *Hirsipuu* (Metz 2003, 214–215). Ajatuksella on kuitenkin kaksi särmää, Davesin tietoinen herkkyys maisemalle ja niille paikoille, jotka olivat historiallisten tapahtumien näyttämönä siitäkin huolimatta, että yhdistellessään erilaisia ympäristöjä elokuva aina luo kuvitteellisen tilan, ja Davesin halu ankkuroida elokuvansa Amerikan Lännessä historiallisiin käännekohtiin. Näiden molempien reittien kautta hän oli rakentamassa kulttuurista muistia.

Lopuksi

Delmer Davesin lännenelokuvat syntyivät 1950-luvulla, lajityypin kultakaudella. Ne tulkitsivat uudelleen westernin perinnettä, ja samalla ne laajensivat genren tilallista mielikuvitusta. Daves rakensi oman ikonografiansa ennen kaikkea Arizonan maisemien varaan, ja hän myös tehosti tätä työtään visuaalisella tyyllillä, jolle olivat ominaisia hehkuvat värit, pitkät otokset ja nosturin avulla toteutetut kameranliikkeet.

Lännenelokuvaa on toisinaan tulkittu suhteessa poliittisen ilmaston muutoksiin. Useissa 1950-luvun westerneissä kommentoitiin ajankohtaisia kysymyksiä, ajatellaanpa vaikka Alan Dwanin ohjaamaa, mccartyismin ajan vainoharhaisuutta kommentoivaa elokuvaa *Ratsastavat hurjat* (Silver Lode, 1954). Daves tuntuu kuitenkin kääntävän katseensa historiaan ja sen jännitteiden tulkintaan. Hän yhdisti elokuviinsa oman sukunsa tarinoita ja tavoitteli muistillista yhteyttä Villin lännen maisemiin.

Maiseman ja muistin suhteen Davesin elokuvissa voisi tiivistää viittaamalla saksalaisen egyptologin Jan Assmannin ajatuksiin kommunikatiivisesta ja kulttuurisesta muistista. Kommunikatiivista muistia luonnehtii Assmannin mukaan välittyminen ihmiseltä ihmiselle, vuorovaikutuksen kautta. Se on perheen ja suvun sisällä siirtyvää, arkista muistia, joka ulottuu omaa elämänhistoriaa kauemmas. Kulttuurinen muisti puolestaan on medioitua ja ulottuu toisinaan kauas yksilön oman historiallisen horisontin ulottumattomiin. (Assmann 2008, 109–118.) Davesin vuoropuhelua perheensä ja sukunsa menneisyyden kanssa voi luonnehtia kommunikatiiviseksi, mutta aivan yhtä perustellusti hänen työtään lännenelokuvien ohjaajana voi pitää kulttuurisen muistin rakentamisena, jossa yksilön kokemus integroidaan laajempaan historialliseen kehykseen. Tässä yhdistämisessä maisemalla on avainrooli.

Delmer Davesin lännenelokuvat ovat rakentaneet kulttuurista muistia myös audiovisuaalisessa mielessä, muovaamalla westernin kuvastoa ja sitä tapaa, jolla lajityyppi itse muistaa omaa menneisyyttään. Tässä yhdistelmässä toteutuu Simon Schaman (1995,11) *Landscape and Memory* -teoksessa toteama ajatus siitä, että maisema on ”mielen tuote”, yhtä paljon muistin kuin geologisten kerrostumien synnyttämä.

Lähteet

Haastattelut

Joyner, C Courtney. 2009. *The Westerners: Interviews with Actors, Directors, Writers and Producers*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Co.

Wicking, Christopher. 1969. “Interview with Delmer Daves.” *Screen* Vol. 10 Issue 4–5: 55–66.

Aikalaiskirjallisuus

Turner, Frederick Jackson. 1976 (1893). "The Significance of the Frontier in American History." In *A Documentary History of the United States*, ed. by Richard D. Heffner, 184–185. New York: New American Library.

Tutkimuskirjallisuus

Assmann, Jan. 2008. "Communicative and Cultural Memory." In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. by Astrid Erll & Ansgar Nünning, 109–118. Berlin & New York: Walter de Gruyter.

Basinger, Jeanine. 2007. *Anthony Mann*. New and expanded edition. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Carmichael, Deborah A. (ed.). 2006. *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American film genre*. Salt Lake City: Utah University Press.

Harvey, Thomas J. 2011. *Rainbow Bridge to Monument Valley: Making the Modern Old West*. Norman, OK: University of Oklahoma Press.

Laitinen, Riitta. 1999. *Lived Land: Identification with Places in Navajo Society 1800–1930*. PhD thesis, Cultural History. Turku: University of Turku.

Lefebvre, Marin. 2011. "On Landscape in Narrative Cinema." *Canadian Journal of Film Studies / Revue canadienne d'études cinématographiques* Vol. 20 No. 1: 61–78.

Manchel, Frank. 1998. "Cultural Confusion: Broken Arrow." In *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*, edited by Peter C. Rollins and John E. O'Connor, 91–106. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.

Metz, Walter. 2003. "Have You Written a Ford, Lately? Gender, Genre, and the Film Adaptations of Dorothy Johnson's Western Literature." *Film Quarterly* Vol 31 Issue 3: 209–220.

O'Connor, John E. & Rollins, Peter C. 2005. "Introduction: The West, Westerns, and American Character." In *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television & History*, edited by Peter C. Rollins and John E. O'Connor, 1–34. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.

Olsen, Brad. 2008. *Sacred Places North America: 108 Destinations*. Consortium of Collective Consciousness: San Francisco.

Salmi, Hannu. 1985. "Lännelokuvan binäärisestä analyysistä." *Synteesi* 1–2: 54–64.

Seeßlen, Georg & Weil, Claudius. 1979. *Western-Kino. Geschichte und Mythologie des Western-Films*. Grundlagen des populären Films 1. Hamburg: Verlag B. Roloff.

Schama, Simon. 1995. *Landscape and Memory*. London: Harper Collins.

Scott, James F. 2009. "Altered States: Landscape, Genre, and the Burden of Guilt in Clint Eastwood's *Unforgiven*." *Proceedings of the Media Ecology Association* 10: 103–114.

Smith, Henry Nash. 1950. *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Tavernier, Bertrand. 2003. "Ethical Romantic." *Film Comment* Vol. 39 Issue 1: 42–48.

Taylor, Ken. 2008. "Landscape and Memory: cultural landscapes, intangible values and some thoughts on Asia." In *Communities and Memories: a global perspective, Australia Memory of the World programme*, online:1–6.