

KEISARI MYÖHÄSTYY

– *Tanssi yli hautojen* ”särkkäläisenä” suurmieselokuvana

Maamme historiaan ovat herttuat ja kuninkaat suoneet vain vähän romanttista hohtoa, ja kaikkia mahdollisia aiheita ovat kirjailijat Topeliuksesta lähtien käyttäneet hyväkseen¹

Vaikka ”kirjailijat Topeliuksesta lähtien” kuvasivat kirjoissaan näitä ”romanttisia” henkilöitä ja vaikka ulkomaisessa elokuvatuotannossa kuninkaallisten elämä ja rakkaustarinat olivat suosittuja aiheita jo elokuvan alkuaajoista lähtien, suomalaiset elokuvatuotantoyhtiöt eivät ole olleet kiinnostuneita ulkomaisista monarkeista. Suomalaisia elokuvantekijöitä ovat kiehtoneet enemmän ”kansallisiksi” määritellyt historialliset tapahtumat, joissa niin Kustaa III, Napoleon kuin Nikolai II:kin ovat saaneet näytellä statistin osaa.²

Suomen filmitöiden johtaja Toivo Särkkä tarttui kuitenkin aiheeseen. Hän tilasi 1940-luvun alussa kirjailija Mika Waltarilta kaksi käsikirjoitusta.³ Toinen kertoo Venäjän keisari Aleksanteri I:n ja suomalaisen aatelistyttön Ulla Möllersvärdin Porvoon valtiopäivien aikaisen rakkaustarinan ja toinen Ruotsin kuninkaan Erik XVI:n ja tämän puolison Kaarina Maununtyttären elämäntarinan. Käsikirjoitukset valmistuivat nopeasti, Aleksanteri I:stä kertova *Keisari rakastuu* oli valmis kuvattavaksi vuonna 1943. Sota-ajan vaikeuksien vuoksi elokuvien filmaaminen kuitenkin lykkääntyi. Kaarina Maununtyttärestä ei koskaan tehty elokuvaa, Aleksanteri I ja Ulla Möllersvärd pääsivät valkokankaalle elokuvassa *Tanssi yli hautojen*⁴ vasta vuonna 1950.

Elokuvan yleisömenestys oli vuoden kolmanneksi paras⁵, mutta jotain silti jäi puuttumaan. Elokuva-arvostelijat eivät ottaneet elokuvaa vastaan sellaisena ”suurelokuvana” jona sitä markkinoitiin. Aika tuntui ajaneen ”särkkäläisen” isänmaallisen suurmieselokuvan ohi: keisari oli myöhästynyt tanssiaisistaan.

¹ *Keskisuomalainen* 22.9.1950, elokuva-arvostelu, nimimerkki Hki.

² Ks. esim. *Rautakylän vanha parooni* (1923) tai *Helmikuun manifesti* (1939). Merkkihenkilöistä ”vierailmassa” kotimaisella valkokankaalla ks. lisää Kari Uusitalo, ”Kustaa III:sta Silviaan”. *Filmihullu* 6 (1992), 4–7.

³ Nimimerkki Rep., ”Nuoruutta, kauneutta, rakkautta”. *Elokuva-Aitta*, 15 (1950), 12; Ritva Haavikko (toim.), *Mika Waltari: Kirjailijan muistelmia*. Porvoo: WSOY 1980, 302–303.

⁴ *Tanssi yli hautojen* (Dansen över gravarna)/ Suomen Filmitöiden. Tu: T. J. Särkkä. Kä: Mika Waltari. Ohj: Toivo Särkkä. Ku: Kalle Peronkoski. Ää: Kurt Vilja. Lei: Armas Vallasvuo. La: Karl Fager. Pu: Fiinu Autio, Ahti Yrjölä. Mu: Nils-Erik Fougstedt. Nä: Leif

Wager, Eila Peitsalo, Ossi Korhonen, Siiri Angerkoski, Mauri Jaakkola, Arvo Lehesmaa, Tyne Haarla, Emma Väänänen, Rauha Rentola. Tarkastuspäivä: 10.8.1950/wl sallittu. Ensi-ilta: 11.8.1950 Hki.

⁵ Kari Uusitalo et al. (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 4. Vuosien 1948–1952 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita ja SEA 1992, 262.

⁶ Nimimerkki Rep., ”Nuoruutta, kauneutta, rakkautta”. *Elokuva-Aitta*, 15 (1950), 12; ks. esim. Markku Koski, ”T.J.S.”, *Filmihullu* 4 (1990), 10–15; Kimmo Laine, *Pääosassa Suomen kansa. Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajana 1933–1939*. Helsinki: SKS, 1999, 130–131.

⁷ Ks. esim. Uusitalo, ”Maisterista, muistinvaraisesti”, *Filmihullu* 4 (1990), 16; ”Haukkua ja vastahaukkua suomalaisesta elokuvasta”, *Kansan Kuvalehti*, 7 (1951), 28.

⁸ Ks. esim. Sue Harper, *Picturing the Past. The Rise and Fall of the British Costume Film*. London: BFI 1994, 9; Hollywoodin tuotannosta George Custen, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*. New Jersey: Rutgers University Press 1992, 119–120. Kotimaisten elokuvien suosiosta ks. esim. Uusitalo, *Lavean tien sankarit. Suomalainen elokuva 1931–1939*. Keuruu: Otava 1975, 91; Uusitalo, *Ruutia, riitoja, rakkautta. Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940–1948*. Vammala: Suomen elokuväsäätiö 1977, 47, 52–53.



Tanssi yli hautojen. Kuva: SEA.

Suuret panokset, suuret tuotot?

Tanssi yli hautojen -elokuvaa markkinoivassa *Elokuva-Aitan* lehtijutussa johtaja Särkkä esitetään elokuvan primus motorina. Tämä lienee ollut paitsi Särkkälle sopiva tapa ilmaista asia myös totta. Johtaja Särkkä toimi yhtiönsä Suomen Filmiteollisuuden itsevaltaisena tuottajana ja johtajana. Samalla hän linjasi sekä yhtiön julkista kuvaa että elokuvatuotantoa.⁶

Mutta mikä sai taloudellisesti suuntautuneen⁷ Särkän kiinnostumaan kalliista historiallisesta tuotannosta keskellä sodan synnyttämää pula-aikaa vuonna 1942? Särkkä lienee ollut hyvin tietoinen ulkomailla suosituiksi tulleista kuninkaallisten elämäkerroista kuten *Henrik VIII:n yksityiselämä* (*The Private Life of Henry VIII*, Iso-Britannia 1933). Luultavasti enemmän Särkkään vaikutti kuitenkin kotimaisten historiaan sijoittuvien isänmaallisten ja romanttisten elokuvien suosio. Prestiisielokuvat *Helmikuun manifesti* (1939) ja *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940) toivat SF:lle kulttuurista arvovaltaa sekä kassatuloja, romassit *Kulkurin valssi* (1941) ja *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941) taas vähemmän kulttuurista pääomaa mutta sitäkin enemmän lipputuloja.⁸

Romanttinen elokuvatarina tunnetusta historiallisesta hahmosta, Aleksanteri I:stä, sijoitettuna Suomelle merkittävään historian tapahtumaan jatkoi hyvin jo toteutettua linjaa. Historiallisen aiheen avulla Suomen Filmiteollisuus saattoi osoittaa tekevänsä vakavasti otettavaa elokuvaa. Lisäksi historiallinen pukuloisto, lavasteet sekä romanttinen, epäsäätyinen tai salainen rakkaussuhde olivat osoittautunut onnistuneeksi reseptiksi, josta yleisö oli pitänyt ja joka toimikin mallina sotavuosien ”pukuelokuvien” boomille.⁹ Kaiken kaikkiaan, vaikka elokuvan tuotanto pukuineen ja lavasteineen tulisikin kalliiksi, voisi Särkkä luottaa sota-ajan synnyttämään kotimaisen elokuvan kasvavaan suosiin.

Siksi onkin hieman ristiriitaista, että Särkkä perustelee tilaamansa käsikirjoituksen elokuvatoiteutuksen lykkäämistä pula-ajalla: ”Ei ollut kankaita, pukuja ei saanut edes lainata, aihe jäi lepäämään.”¹⁰ Kuitenkin seuraavana vuonna ilmestyi teattereihin yhtä kaikki pukukangasta vaatinut, Suomen Filmitoimiston tuottama historiallinen suurmieselokuva *Ballaadi*.¹¹

Vaikka sota-aika mitä ilmeisimmin hankaloittikin kuvaustöitä, ehkä suurimmat esteet liittyivät *Keisari rakastuu* -käsikirjoituksen sisältöön. Jatkosodan mielialoihin tuskin sopi elokuva, jossa kuvataan kuinka Venäjä on valloittanut Suomen, suomalaiset sotilaat ovat lyötyjä ja osa suomalaisista veljelee venäläisten kanssa¹². Käsikirjoituksen tehnyt Mika Waltari työskenteli koko sota-ajan Valtion Tiedotuslaitoksessa, joten voisi otaksua hänen arvioineen käsikirjoituksen ”sopivuutta” jo sitä kirjoittaessaan¹³. Tästä näkökulmasta käsikirjoitus vaikuttaa yllättävän ”epäajanmukaiselta”. Vaikuttaakin siltä, että Waltari vain toteutti käsikirjoituksen tilauksen mukaisesti miettimättä varsinaista elokuvan toteutusta. Särkän käsikirjoitus-tilaus puolestaan kytkeytyi ilmeisesti tiiviimmin elokuvakulttuurin sisäiseen kehitykseen kuin yleiseen poliittiseen tilanteeseen.

”Särkkäläinen” historiankirjoitus

Ennen Särkän yhteydenottoa vuonna 1942 Mika Waltari oli jo ehtinyt tehdä tuttavuutta elokuvanteon kanssa. Waltari oli laatinut alkuperäiskäsikirjoitukset elokuvaan *VMV6* (1936), *Helmikuun manifesti* (1939), *Oi, kallis Suomenmaa* (1940) ja *Kulkurin valssi* (1941). Tämän lisäksi hänen muuta kirjallista tuotantoaan oli filmattu.¹⁴

Alkuperäiskäsikirjoituksista kolme viimeisintä oli tehty Suomen Filmitoimistolle, joten yhteistyö Särkän kanssa alkoi jo olla vakiintunutta. Kun *Helmikuun manifesti* ja *Kulkurin valssi* olivat vielä olleet erinomaisia yleisömenestyksiä, ei ollut mikään ihme, että Särkkä turvautui Waltariin ideansa toteuttamiseksi. Waltarihan oli osoittanut taitavansa sekä historiallisen draaman että romanttisen pukuelokuvan.

Waltari ei itse ilmeisesti juurikaan arvostanut elokuvakäsikirjoituksiaan, mutta silti hän panosti *Keisari rakastuu* -käsikirjoitukseensa tekemällä sitä varten taustatyötä ”penkomalla asioita”. Waltari oli kiinnostunut historiasta työstäessään kolmen historiallisen romaanin kokonaisuutta 1930-luvun alkupuolella.¹⁵ Niinpä *Keisari rakastuu* seurasiakin päällisin puolin hyvin Porvoon valtiopäivän tapahtumia sekä lisämausteena sisälsi historiankirjoista poimittuja pikku yksityiskohtia, kuten Ullan viuhkan putoaminen tanssiaisissa tai Adolf I. Arwidsson keisarillisen kunniaportin sabotöörinä. Pääosin käsikirjoitus kuitenkin keskittyi Aleksanteri I:n ja Ulla Möllersvärdin suhteeseen.¹⁶

Koska Särkkä ilmeisesti tilasi työn puhelimitse, on mahdotonta tietää, millaisen käsikirjoituksen hän oikeastaan halusi; mikä käsikirjoituksessa on tilauksen asettamia ”pakollisia” osia ja mikä puolestaan Waltarin omaa panosta. Käsikirjoituksen elementit sekä sen tapa yhdistää historialliset tapahtumat ja romanssi saavat kuitenkin epäilemään, että tilaus oli hyvinkin vahvasti Särkän määrittelemä.

Käsikirjoituksen peruslähtökohdat ja teemat nimittäin muistuttavat yllättävän paljon kahta Särkän ohjaamaa suurmieselokuva: ennen ”Keisari rakastuu” -projektia ilmestynyttä *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuva sekä pari vuotta myöhemmin valmistunutta *Ballaadi*. Kussakin elokuvassa päähenkilö on ”kansalliseksi suurmieheksi” luettava merkkihenkilö. *Runon*

⁹ Sota-ajan pukuelokuihin voidaan lukea esimerkiksi *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943), melodraama *Valkaiset ruusut* (1943), suurmieselokuva *Ballaadi* (1944) ja *Linnaisten vihreä kamari* (1945). Suomen oloissa boomit eivät ole olleet kovin mittavia, joten tähän suhteutettuna jo muutamman elokuvan voidaan katsoa muodostavan pienen boomin.

¹⁰ *E-A*, 15 (1950), 12.

¹¹ Uusitalon mukaan *Ballaadin* puvut tehtiinkin kankaista, jotka oli alun perin varattu *Kaarina Maununtyttären* valmisteluihin. Uusitalo 1977, 55.

¹² Mika Waltari, *Keisari rakastuu*, elokuvakäsikirjoitus, SEA:n arkisto.

¹³ Haavikko (toim.) 1980, 347.

¹⁴ Matti Kassila, ”Mika Waltari ja elokuva”. Teoksessa Ritva Haavikko *Mika Waltari – mielikuvituksen jättäjä*, Juva: WSOY 1984, 120–124.

¹⁵ Panu Rajalan mukaan Waltari sai elokuvien käsikirjoittamisesta sitemmin ”perusteellisesti kyllikseen”, Rajala, *Noita palaa näyttämölle. Mika Waltari parrasvaloissa*. Juva: WSOY 1998, 99; Haavikko (toim.) 1980, 302; Waltari, ”Miksi historialliset romaanit”, *Aamulehti* 22.9.1968.

¹⁶ *Keisari rakastuu*, käsikirjoitus, SEA:n arkisto; ks. esim. Caius Kajanti *Kiehtovia naiskohtaloita Suomen historiasta*, Hämeenlinna: Karisto 1999; Olavi Junnila ”Valtiopäiväkaupunki”. Teoksessa *Suomen historia 5*, Espoo: Weilin + Göös 1986, 21.

¹⁷ Ks. esim. Lehtisalo, "Runon kuninkaat, muuttolinnut ja kansa – suomalaiset suurmies-elokuvat kansallisen määrittäjinä", *Lähikuva*, 2 (1998), 61–63.

¹⁸ Olavi Junnila, "Autonominen raken- nustyö ja kansallinen herääminen", teoksessa *Suomen historia 5*, Espoo: Weilin+Göös 1986, 20–23; S. Zetterberg & P. Pulma, "Autonominen suur- ruhtinaskunta", teok- sessa *Suomen historian pikkujättiläinen*, Porvoo: WSOY 1987, 371.

¹⁹ Ks. esim. Custen 1992, 150–151, 154.

²⁰ Tässä yhteydessä käytän sanaa "kansal- linen" yleiskäsitteenä, 1930–1940-lukujen aikalaieskustelujen tavoin, mutta on huo- mattava, että "kan- sallinen" ja "kans" eivät ole yksiselitteisiä käsitteitä, ks. esim. Laine, 1999.

²¹ Tuija Pulkkinen, "Snellmanin kan- sallishenki". Teoksessa *Suomen historia 5*, 147.

²² Kansallisuuden projekti -käsitteestä ks. Anu Koivunen, *Isän- maan moninaiset äidin- kasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknolo- giana*. Turku: Suomen elokuvatuutkimuksen seura 1995, 232–233.

²³ Ks. esim. Markku Ihonen, *Museovaatteista historian valepukuun. T. Vaaskivi ja suomalaisen historiallisen romaanin murros 1930–1940 -luvulla*. Helsinki: SKS 1992, 53–54.

kuningas ja muuttolintu kertoi J.L. Runebegin ja Emilie Björksténin rakkaustarinasta. *Ballaadi* puolestaan kuvasi Maamme-laulun säveltäjän Fredrick Paciuksen onnetonta, joskin ilmeisen keksittyä, rakkaussuhdetta Ebba Duncckertiin.

J.L. Runeberg on Suomen kansallisorunilija, jonka asema 1930–1940-lukujen Suomessa oli tärkeä myös "tavallisen" yleisön keskuudessa.¹⁷ Vaikka Pacius ja Aleksanteri I olivatkin ulkomaalaisia, heidän rooliaan Suomen historiassa voi pitää merkittävänä. Pacius oli Suomen musiikkielämän keskeinen vaikuttaja 1800-luvulla. Aleksanteri I:n rooli puolestaan liittyy juuri Porvoon valtiopäiviin. Siellä hän antoi hallitsija-vakuutuksensa sekä päättäjäispuheessaan totesi Suomen korotetun "kansakuntien joukkoon". Näiden puheaktien on katsottu muodostaneen perustan autonomiselle Suo- melle ja suomalaiselle kansakunnalle, ja niihin esimerkiksi sortokausina Suomessa vedottiin.¹⁸

Runon kuninkaasta ja Ballaadista on puhuttu elämäkertaelokuvina, ja sellaisina niitä voikin pitää. Särkän suurmieselokuvien kerronnalle on kuitenkin tyypillistä, että ne eivät kuvaa merkkihenkilön elämänsäkaarta lapsuudesta kuolemaan kuten esimerkiksi Suomi-Filmin tuottamat elämäkertaelokuvat *Minä elän* (1946) ja *Ruusku ja kulkuri* (1948). Ne eivät myöskään kuvaa suurmiehen kappailua kohti mainetta ja kuuluisuutta, kuten elämäkertoissa usein on tapana¹⁹. SF:n suurmieselokuvat kuvaavat niitä hetkiä päähenkilöiden elämässä, joi- na nämä näyttävät antaneen suurimman panoksensa Suomen kansalliseen historiaan: *Runon kuninkaassa* kuvataan "Vänrikki Stoolin tarinoiden" syntyä, *Ballaadissa* valmistellaan Suomen ensimmäistä oopperaa ja "Keisari rakastuu" -käsikirjoituksessa pohjustetaan Suomen itsenäisyyttä Porvoon valtiopäivillä.

Näin "särkkäläinen" historiankirjoitus tulee tukeneeksi historiakäsitystä, jossa henkilön merkitys näyttäytyy erityisesti suhteessa kansalliseen²⁰ historiaan: Henkilön elämä on kertomisen arvoinen, jos hän on kansallisesti merkittävä. Mutta hänenkin elämänsä on tärkeä vain niiltä kohdin, jolloin hän on suorittanut suurimmat palveluksensa Suomen kansakunnalle. Tällä ajattelutavalla on selviä yhtymäkohtia snellmanilaiseen historiankäsitykseen. Snellmania tutkineen Tuija Pulkkinen mukaan tämän painottama kansallishenki on "sivistyksen prosessi", "jonka saavat aikaan oman arvostelukykynsä perusteella kansakunnan hyväksi toimivat yksilöt".²¹ Historian kulussa merkittäviä ovat siis henkilöt, jotka edistävät kansallishengen ja samalla kansakunnan kehitystä.

Yhteys Snellmaniin ei ollut 1930–1940-lukujen taitteessa poikkeuksellista. Osallistuihan suomalainen elokuvateollisuus muiden yhteiskunnan osa- alueiden tavoin kansalliseen projektiin²², jossa yhtenä keskeisenä keinona oli kansallisen identiteetin vahvistaminen historian kautta, suomalaisen kansallishengen ilmentymien, suomalaisen omaleimaisuuden etsiminen historiasta²³.

Mielenkiintoinen lisäpiirre näissä elokuvissa on se, että kansalliset merkkihenkilöt kuvataan suorastaan kuninkaallisina. Aleksanteri I oli sitä toki alun perinkin, mutta elokuvissa myös Runeberg ja Pacius korotetaan kuninkaallisiksi. Runebergin korkea asema käy ilmi jo elokuvan nimestä. Paciuksen arvo taas piilotetaan symboliseen satuun, jonka Paciuksen ystävänä elokuvassa kuvattu Z. Topelius kertoo Paciuksen lapsille. Sadussa musiikin valtakunnan kuningas opettaa kansansa laulamaan. Kuninkuusretoriikalla korostetaan suurmiesten erityisyyttä, heidän asemaansa "tavallisen kansan"

yläpuolella. Sananvalinta (ja aihevalinta) ei voi kuitenkaan olla lataamatta elokuvaan lisämerkityksiä suurmiesten roolista historiassa. Suurmies on ylhäinen (ei-kansanomainen) poikkeusyksilö, jonka väistämättömänä kohtalona (monarkian periytyvyys) ovat suurtyöt.²⁴

Särkän suurmieselämäkertojen väistämättömyys vahvistaa ”suurmiesten” jo vakiintunutta asemaa historiassa ja käsitystä historian kulusta niin kuin se on virallisesti esitetty. Virallista historiaa ”semantoivaan” prosessiin tulee kuitenkin pieniä säröjä ”särkkäläisen” historianselityksen kautta: suuria tekoja selitetään inhimillisten, jopa seksuaalisten tunteiden avulla. Toisaalta tämä sopii Runebergiin ja Paciukseen. Heidän voidaan nähdä edustavan romanttista taiteilijakuvaa, jonka mukaan taiteilijat olivat tunteidensa kautta luovia ja ”boheemeja”. Lisäksi Särkän suurmieselokuviissa yksityiset intiimit tunteet palautettiin julkiseen yleväksi katsottuun kansallistunteeseen. Suurmiehet saivat inspiraationsa rakkaudesta ja nuorista rakastetuistaan, mutta nämä esitetään kuin kappaleena Suomen luontoa. Emilié Björkstén oli ”muuttolintu”, Ebba Duncert kuin metsässä laulava lintu ja Ulla Möllersvärd itse Suomi.

Tanssi yli hautojen -elokuvassa ei kuitenkaan ollut kyse taiteellisten suurtöiden ”selittämisestä” vaan elokuva yhdisti uudella tavalla yksityisen, intiimin historian ja julkisen, poliittisen historian. *Helmikuun manifesti*, Särkän ja Waltarin aiempi yhteistyö, yhdisti myös kerronnassaan merkittävät poliittiset tapahtumat Suomen historiassa yksilöiden kohtaloihin. Elokuvien kerronta rakennettiin kuitenkin täysin eri tavoin. *Helmikuun manifestissa* kansakunnan historia lomittuu jatkuvasti yksilötarinaa, mutta yksilöhistoria ei niinkään selitä julkista historiaa vaan antaa siitä ”esimerkkikohtauksia”.²⁵ *Tanssi yli hautojen* -elokuva puolestaan keskittyy intiimiin yksilöhistoriaan, joka näyttää selittävän suuria poliittisia ratkaisuja. Keisarin tunteet Ullaa kohtaan näyttävät määrävän hänen poliittiset ratkaisunsa Suomesta.

Inhimillistetty hallitsija vaikuttaa mallilta, jonka Särkkä on saattanut omaksua ulkomaisista monarkkeja kuvaavista elokuvista²⁶. Suomalaisille suhteellisen etäisen henkilön, Aleksanteri I:n yksityinen kuvaaminen ei ilmeisesti tulisi olemaan yhtä vaikeaa kuin kunnioitetun Runebergin²⁷. Elokuva ei kuitenkaan markkinoinnissa kytketty ulkomaisiin malleihin, eikä Aleksanterin yksityisen historian kuvaaminen ollut se puoli, jota elokuvan markkinoinnissa haluttiin korostaa. Elokevasta rakennettiin ”suurta” todenkaltaisuuden, spehtaakkelin ja naisen tunteiden avulla.

”Historiallinen suurelokuva”

”SF luo historiaa”, ”Mika Waltarin mahtava elokuvaepos”, ”historiallinen suurelokuva”.²⁸ *Tanssi yli hautojen* -elokuvan mainoksissa sitä markkinoitiin suurelokovana samaan tapaan kuin *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuva tai *Helmikuun manifestia*²⁹. SF hyödynsi markkinoinnissa 1930–1940 -lukujen taitteen prestiisielokuvaboomiaan. ”Suurelokuva” – sana kytki elokuvan näihin SF:n aiempiin menestyselokuviin ja antoi ymmärtää, että tulossa oli samankaltainen arvokkaana pidetty historiallinen kulttuuriteos. Lauseen ”SF luo historiaa” voi tulkita viittaavan sekä tehtyyn historialliseen elokuvatarinaan että SF:n rooliin elokuvakulttuurissa: merkittävän elokuvan kautta SF tekisi elokuvan historiaa.

”*Tanssi yli hautojen* on näyte siitä, millainen kotimainen elokuva voi olla parhaimmillaan... valmistamiseen osallistuivat elokuvataiteemme koetellut

²⁴ Samana vuonna *Tanssi yli hautojen* -elokuvan kanssa ilmestyi SF:n tuottama *Orpopojan valssi* (1950), joka puolestaan kuvasi populaarin kuplettilaulaja Alfred Tannerin elämää. Elokuva erosi ”kansanomaisuudellaan” sekä juonenkulutaan selvästi kolmesta muusta SF:n elämäkertaelokuvista.

²⁵ Laine 1999, 264–267, 381.

²⁶ Ks. esim. Henrik VIII:n inhimillistämisestä Peter von Bagh, ”Kuninkaankuvia”, *Filmihullu* 1 (1998), 8–11.

²⁷ *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan filmausvaikeuksista ks. Lehtisalo 1998, 61–63.

²⁸ Mainos, *Elokuva-Aitta*, 15 (1950); esittelyvihkonen, tarkastus-anomuksen liite, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, nide A 11 3001–3300.

²⁹ Ks. esim. *Elokuva-lukemisto*, 5 (1940); Laine 1999, 253–257.

³⁰ *Tanssi yli hautojen* -elokuvan esittelylehtinen, VET arkisto.

³¹ Ks. Laine, 1999, 260–261.

³² *Elokuva-Aitta 15* (1950); *Elokuva-Aitta 6* (1950); *Elokuva-Aitta 12* (1950).

³³ Vertaa esim. valokuvaa elokuvasta *E-A 15* (1950), 13; ja maalauksia teoksissa *Suomen historia 5*, 8–9 sekä *Suomen historian pikkujättiläinen* 1987, 370.

³⁴ Itse asiassa samaista valtiopäivänäkymää oli hyödynnetty jo Helmikuun manifestissakin. Laine kirjoittaa, miten tällaiset kansallisesti latautuneet kuvat auttoivat elokuvaa luomaan yhteyden yleisöön, ja laajentamaan elokuvan esittämän kansallisen historian kokemusta. Laine, 1999, 274–277.

³⁵ *Runon kuninkaan* filmaus synnytti niin voimakkaita vastalauseita, että Särkän oli puolustettava elokuvan ”oikeaa” näkemystä Runebergistä, mutta hän ei kuitenkaan puolustanut elokuvan tapahtumien autenttisuutta! Ks. esim. Lehtisalo 1998, 61–62.

³⁶ Ks. myös Laine, 1999, 260.

³⁷ *E-A 15* (1950).

³⁸ Elokuvan juonen kannalta tanssiaiset olivat tärkeitä, sillä Ulla ja keisari tapasivat juuri tanssiaisissa. Mutta attraktion osuutta oli ilmeisesti haluttu lisätä, sillä Waltarin käsikirjoitukseen oli tehty 12-sivuinen lisäys valtiopäivätanssiaisista (*Suomen kansallisfilmografia 4*, 262). Itse

voimat”, todetaan elokuvasta tehdyssä esittelylehtisessä. Vakuuttelu jatkuu: ”*Tanssi yli hautojen* on todellakin ansainnut nimityksen ’historiallinen suurelokuva’. Se on tiettävästi suurin, upein ja perusteellisimmin valmistettu kuin mikään muu tähän mennessä ilmestynyt suomalainen elokuva. Kaikki lavasteet, kalustot, vaatteet, aseet, kunniamerkit ja koristeet ovat mahdollisimman tarkkoja jäljennöksiä alkuperäisistä. Ihmistyytit – näyttelijät on pyritty valitsemaan siten, että he jo ulkomuodoltaankin muistuttavat esiteltäviään”.³⁰

Elokuvan autenttisuutta painotettiin kuten aikoinaan 1930 -luvun lopun historiallisten suurelokuviin markkinoinnissa³¹. SF:n väitteissä elokuvan arvokkuuden nähtiin pohjautuvan erityisesti mise-en-scène:n historialliseen todenkaltaisuteen. *Elokuva-Aitan* esittelyjutussa kerrottiin kalliiksi tulleen puvustuksen tinkimättömästä aitoudesta sekä reestä, jonka Porvoon museo



Helmikuun manifesti. Kuva: SEA.

lainasi filmauksiin. Elokuvan kerronnassa sinänsä vähäpätöisen roolin saava aito reki oli esillä jo aiemmin *Elokuva-Aitassa*. Kuvauksen alkuvaiheita kuvattiin lehden ”Kotoinen kierros” -palstalla, ja samalla esiteltiin myös kuvan kera reen pakkaamista matkaan Porvoossa. ”Muotoja muovataan” -otsikoidussa artikkelissa katsojille paljastettiin, kuinka ”tutut” näyttelijät muuttuvat aidon näköisiksi venäläisiksi roolihahmoiksi.³²

Elokuvan valtiopäiväkohtauksessa ”autenttinen” mise-en-scène otti haltuunsa myös näyttelijät, sillä näkyvä näyttelijöineen oli rakennettu muistuttamaan Emanuel Thelningin ja R.W. Ekmanin maalauksia valtiopäivien avajaisista³³. Tapaa oli käytetty erityisesti *Helmikuun manifestissa*, jossa useita tuttuja historiallisia kuvia oli ”herätetty eloon”. Tuttu kuva on kollektiivisesti vakiintunut kuvaamaan tiettyä historiallista tapahtumaa, niin että sen katsotaan olevan jopa historiallinen todiste, jäänne tuosta tapahtumasta. Kun tapahtuma elävöitetään elokuvassa, tuo se kerrontaan historiallisen autenttisuuden tuntua.³⁴

Toisin kuin *Helmikuun manifestin* markkinoinnissa SF ei kuitenkaan *Tanssi yli hautojen* -elokuvan yhteydessä suunnannut yleisön huomiota tapahtumien autenttisuuteen. Suurmieselokuvien yksilöhistorian todenmukaisuutta ei koettu tärkeäksi³⁵, yksilöhistoria antoi tilaa fantasialle ja yksityisiksi luokitelluille emootioille. Fantasia palautuu kuitenkin aina julkisen historian ”autenttiseen” tilaan, kun suurmiehen intiimi yksilöhistoria johtaa julkisiin, kansallisiin suurtekoihin, jotka katsojan odotetaan tunnistavan.

”Suloinen sankari”

Katsojien oli mahdollista muodostaa *Tanssi yli hautojen* -elokuvasta eri suuntaan vieviä ennakkomielikuvia. Todenmukaisten pukujen, maskeerauksen ja historiallisten esineiden korostaminen ei palvele ainoastaan mielikuvaa vakavasta pyrkimyksestä ”luoda historiaa”. Se on samalla keino tehdä elokuvasta ja koko elokuvaprojektista spehtaakkeli, uteliaisuuden ja hämmästelyn loistokas kohde.³⁶ Jo ennakkotiedoissa paljastettiin, että elokuva oli maksanut ennätysmäisen paljon: tuottajan mukaan pelkästään pukuihin ja rekvisiittaan oli uponnut pari miljoonaa markkaa.³⁷ Tällaiset ilmoitukset olivat omiaan luomaan odotuksia poikkeuksellisista visuaalisista elämyksistä.

Elokuvan tanssiaiset olivat yksi tällaisia odotuksia luova elementti. *Tanssi yli hautojen* -elokuvan tanssiaiskohtaus oli samalla kertaa sekä osa spehtaakkelin rakentamista, puhdasta attraktiota, että keskeinen osa elokuvan juonta³⁸. Tätä hyödynnettiin myös ennakkomarkkinoinnissa. Kun tanssiaiskohtausta filmattiin, oli *Elokuva-Aitan* toimittaja paikalla raportoimassa ”pukuloistosta ja värikyydestä”. Elokuvan mainoksessa oli kuva tanssiaisista viittaamassa paitsi *Tanssi yli hautojen* -elokuvan tapahtumiin myös niihin muistikuviiin, joita katsojilla saattoi olla aiempien historiallisten elokuvien loisteliaista tanssiaiskohtauksista³⁹.

Osa *Tanssi yli hautojen* -elokuvan yleisöstä varmasti jo ennakolta odotti tanssiaisia. Mika Waltari oli nimittäin ehtinyt kirjoittaa käsikirjoituksesta romaanin nimeltä ”Tanssi yli hautojen” odottaessaan käsikirjoituksen filmausta. Kirja ilmestyi vuonna 1944, ja siitä tuli varsin suosittu.⁴⁰ Suosion otaksuttiin mitä ilmeisemmin olevan hyödyksi elokuvalle ja tuovan elokuvateattereihin romaanista kiinnostuneita katsojia.⁴¹ Toisaalta tunnettu romaani myös suuntasi ennakkokäsityksiä elokuvasta ja rajasi näin sen

elokuvassa tämä näkyi siinä, miten tanssi jatkuu näytöksen tapaan ja juonenkulku hidastui. Tanssivia pareja tarkasteltiin myös ylhäältä, selvästi ei kenenkään tarinan henkilön näkökulmasta. Tällöin katsojalla on mahdollisuus irtaantua kerronnan tilasta ja tarkastella tapahtumia puhtaana spehtaakkelina.

³⁹ Henriikki, ”Kotoinen kierros: Yölliset tanssiaiset SF:ssä”, *E-A* 13-14 (1950); mainos, *E-A* 15 (1950). Näyttävä tanssikohtaus oli ollut esimerkiksi kilpailija Suomi-Filmin elokuvassa *Aktivistit* (1939).

⁴⁰ Useat *Tanssi yli hautojen* -elokuvan arvostelijat viittaavat kirjaan ja sen suosioon; ks. esim. nimimerkki A.J.-a, *UA* 13.8.1950; K.N. *SS* 6.9.1950; Asto *SK* 16.8.1950; R V-a *Maakansa* 13.8.1950; E.T.-la *SSD* 13.8.1950.

⁴¹ ”Keisari rakastuu” -projektin nimeksi muutettiin romaanin mukaan ”Tanssi yli hautojen”, joten aiheen tunnistaminen oli yleisölle helpompaa. Toki ”Tanssi yli hautojen” kuulostaa ristiriitaisuuksineen mielenkiintoisemmalta kuin ”Keisari rakastuu”.

⁴² Mika Waltari oli tullut kuuluisaksi *Sinuhe egyptiläinen* -kirjallaan 1945, joten hänen nimensä ”eepos” -sanana yhteydessä loi mielikuvan hyvin laajasta ja ”mahtavastakin” elokuvateoksesta. Mainos *E-A*, 15 (1950), esittelylehtinen, VET arkisto. Mainoksen teksti oli samalla lupaus melodraamasta, johon sisältyi kohtalon määräämää intohimoa. Ks. melodraaman määritelmistä esim. Sakari Toiviainen *Suurinta elämässä. Elokuvamelodraaman kultaaikaa*. Helsinki: SEA 1992, 79–80.

⁴³ Wagerin suosiosta ks. *SF-Tarina. Suomen Filmiteollisuus OY:n kolme vuosikymmentä* jakso 2/6, videokasetti, Yleisradio, tallennepalvelu 1991; nimi-merkki Henriikki toteaa *Elokuva-Aitassa*, että L.W. ”koekuvattiin ja hyväksi havaittiin jo vuosia sitten”, *E-A* 3 (1950); mainos, *SF-Uutiset* 1 (1949). Leif Wagerin elokuvaroolit 1940-luvulla loivat hänelle tähtikuvaa, johon sisältyi sekä romanttista sankari, ahdistunutta ja herkkää taiteilijahahmoa että viettelijää, ks. rooleista esim. *Suomen kansallismografia* 3, Helsinki: Painatuskeskus, 1993 ja *Suomen kansallismografia* 4.

⁴⁴ Koomisen ”vanhapiikahmon” joutuminen tunteiden valtaan esitetään elokuvassa humoristisesti, mutta toisaalta ”vanhapiian” ”hysterinen” käytös toimii vastinparina Ullan korostetulle rauhallisuudelle. Näin se myös korostaa Ullan melodramaattista



Leif Wager Aleksanteri I:nä. Tanssi yli hautojen. Kuva: SEA,

katsojakuntaa niihin, jotka ovat kiinnostuneita romanttisista historiallisista tarinoista.

Intiimit tunteet ja elokuvan rakkaustarina tulevat ilmi erityisesti elokuvan mainosten kuvissa. Yhdessä kuvamallissa elokuvan päätahdet ovat lähekkäin keskittyneenä toisiinsa sydämenmuotoon tai ”sipulikirkon” muotoon rajatuissa kehyksissä. Toisessa kuvassa he makaavat vierekkäin sängyllä (juhlapukuihin pukeutuneina!). Mainoksen teksti sekoittuu mielenkiintoisesti elokuvasta rakennettuun ”suurelokuva” -mielikuvaan: ”Mika Waltarin mahtava elokuva-eepos naisesta, joka halusi vihata, mutta jonka täytyi rakastaa. Elokuva, jonka suhteen kukaan ei voi jäädä kylmäksi”. ”Suurelokuva” muuntuu tarkoittamaan myös elokuvaa suurista, ristiriitaisista tunteista.⁴²

Tunteiden osuutta elokuvassa korosti myös elokuvan päärooli, Leif Wager Aleksanteri I:nä. *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* -elokuvan jälkeen Wagerista oli tullut erittäin suosittu ja hänet tunnettiin romanttisena elokuvarakastajana. Wageriin kohdistuva ihailu oli laajaa ja poikkeuksellistakin. Leif Wagerin havaittiin sopivaksi keisarin osaan jo varsin varhain, ja hänen kuvallaan markkinoitiin elokuvaa ennen, kun filmaus oli alkanutkaan.⁴³

Paitsi että Wagerin voi ulkoisesti kuvitella muistuttavan Aleksanteri I:stä, käsikirjoituksen ja elokuvan Aleksanteri I tuntuu muistuttavan ihailijoiden palvomaa elokuvatähti ”Leif Wageria”. Elokuvassa Porvooseen saapuva kaunis keisari otetaan vastaan etäältä ihailevin katsein. Säätyläisnaiset kerääntyvät innokkaina ikkunaan katsomaan keisaria. Yksi heistä, Emma Väänänen näyttölemä ”vanhapiika” käyttäytyy kuten naispuolisen, naimattoman fanin ehkä odotettiin: nähtyään ihailunsa kohteen, ”sulaisen sankarin”, hän pyörtyy ystävättäriensä käsivarsille.⁴⁴ Käsikirjoituksessa keisariin viitataan suorastaan fetisistisen ihailun kohteena: ennen juhllisuuksia naisjoukko saapuu katsomaan valtaistuinta. Yksi naisista toteaa, että ”hänen selkänään tulee koskemaan tuota selkänojaa”. Myöhemmin toinen nuori nainen tavataan silittelemästä tuolin selkänojaa ja istumassa tuolissa, jolloin muut naiset tuohtuneina kiskaisevat hänet pois. Kohtausta ei käytetty elokuvassa, mutta

syynä ei välttämättä olleet kohtauksen seksuaaliset vihjeet vaan se, että tämän suhteellisen marginaalisen kohtauksen voitiin katsoa pitkittävän juonta liikaa.⁴⁵

Elokuvan ulkopuolinen ”tähteys” ja elokuvarooli muodostivat symbioottisen suhteen. Katsojien oli ehkä helppo kuvitella, että Leif Wagerin esittämä keisari oli mies, jota ”kukaan nainen ei vielä koskaan ole voinut vastustaa”, ja että Aleksanteri I oli ”hurmaajakeisari”.⁴⁶

SF:n tapa rakentaa *Tanssi yli hautojen* -elokuvasta yhtäaikaaisesti sekä historiallista suurelokuvaa että intohimoja sisältävää rakkaustarinaa ei välttämättä ole kovin ristiriitaista. Kuten Kimmo Laine on kirjassaan ”Pääosassa Suomen kansa. Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939” todennut, 1930-luvun elokuvateollisuuden intresseissä oli puhutella mahdollisimman laajaa yleisöä. Samanaikaisesti kun puhutellaan yleisimmän ”kaikkia suomalaisia”, elokuvan kerronta voi tarjota sopivia lukupaikkoja rajatummalle yleisölle.⁴⁷ Mainosten lupaama historiallinen suureokuva ja spehtaakkele *Tanssi yli hautojen* saattoi houkuttella katsojiksi sellaisia, joita eivät romanttiset elokuvat muuten kiinnostaneet. Tilanne vuonna 1950 oli erilainen kuin 1930-luvun lopun Suomessa, mutta SF:n kannatti yrittää turvautua vanhaan yleisön puhuttelutapaan. Yhä kiristyvät kilpailu ja elokuvan kalleus vaati, että se houkuttelisi elokuvateattereihin mahdollisimman paljon yleisöä.⁴⁸

Ei kannattane myöskään väheksyä pääsylipputulosten verotuksen vaikutusta elokuvan sisältöön ja markkinointiin. Anossaan elokuvallisen verovapautta Särkkä on liittänyt kirjeeseensä aiemmin siteeratun esittelylehdisten, joissa elokuvan poikkeuksellista laadukkuutta todistellaan monisanaisesti. Esitteessä kerrotaan elokuvan sisältävän idyllisen rakkaustarinan, mutta voimakkaimmin yritetään luoda mielikuva historiallisesta draamasta⁴⁹. Kirjeessään Särkkä vetoaa vuoden 1949 leimaverolain muutokseen, jossa todetaan, että verosta vapautetaan ”Suomessa valmistettu, vähintään 2000 metrin pituinen siveellisesti ja taiteellisesti korkeatasoinen sekä kohtuulliset teknilliset vaatimukset täyttävä kokoillan äänielokuva”. Tässä suhteessa Särkkän kampanja onnistui, sillä elokuva hyväksyttiin verovapaaksi.⁵⁰

”Mikään ’historiallinen suureokuva’ se ei kylläkään ole”

”[O]lisi tarvittu vielä 10 miljoonaa lisää, jotta elokuva vastaisi ’historiallisen suurelokuvan’ vaatimuksia myös taiteellisessa mielessä”, kirjoitti *Ilta-Sanomien* arvostelija Juha Nevalainen *Tanssi yli hautojen* -elokuvasta sen ensi-illan jälkeen.⁵¹ Vaikka SF onnistui vakuuttamaan Valtion elokuvataarkastamon elokuvan taiteellisesta laadusta, lehdistön näkökanta ei ollut aivan samanlainen. Juha Nevalaisen tylyn mielipiteen jakoivat monet hänen kollegansa.

Maakansan nimimerkki R V-a toteaa, että filmiin uhratut parikymmentä miljoonaa eivät näy elokuvan taiteellisessa tasossa. *Suomen Sosialidemokraatin* nimimerkki E.T -la tunnustaa, että elokuva oli pettymys. *Hufvudstadsbladetin* H.K. ei pidä elokuvaa edes Mika Waltarin keskinkertaisten käsikirjoitusten tasoisena. ”Mikään historiallinen ’suureokuva’ se ei kylläkään ole”, *Uuden Auran* A. J-o kommentoi. *Elokuva-Aitan* Valma Kivitie myöntää, ettei ”tästä elokuvasta tullutkaan joka suhteessa ’suuria’”.⁵²

Elokuvan markkinointi ei ollut yhtä laajaa kuin esimerkiksi *Runon kuningas*

muutosta Aleksanterin vihaajasta tämän ihailijaksi; Aleksanteri tosiaanakin on ”mies, jota kukaan nainen ei voi vastustaa”.

⁴⁵ *Keisari rakastuu*, käsikirjoitus, 1943, 25–26. Elokuvassa naisten ihailu ja kärsimätön keisarin odottelu oli tiivistetty edellä mainittuun ”ikkunakohotukseen”.

⁴⁶ Lainaukset elokuvasta ja elokuvan mainoksesta *E-A*, 15 (1950).

⁴⁷ Laine 1999, 248–249, 288.

⁴⁸ Särkkän kommentti elokuvan kannattavuudesta, ks. ”Haukkua ja vastahaukkua suomalaisesta elokuvasta”, *Kansan kuvalehti* 7 (1951), 13.

⁴⁹ Esittelylehtinen, VET arkisto.

⁵⁰ Särkkän kirje Valtion elokuvataarkastamolle 10.8.1950, tarkastuspäätös nro 3295 10.8.1950, Valtion elokuvataarkastamon arkisto; Suomen asetuskokoelma 1949, laki leimaveron muuttamisesta nro 861.

⁵¹ Elokuva-arvostelu, Juha Nevalainen *Ilta-Sanomien* 12.8.1950.

⁵² *Maakansa* 13.8.1950; *Uusi Aura* 13.8.1950; *SSD* 13.8.1950; *Elokuva-Aitta* 16 (1950); *Hbl* 14.8.1950.

⁵³ Suuresta elokuvasta kirjoittavat mm. *Uuden Auran, Etelä-Suomen Sanomien* (16.8. nimimerkki I.H-a), *Iltta-Sanomien, Hufvudstadsbladetin* ja *Elokuva-Aitan* arvostelijat. *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan markkinoinnista ks. esim. Lehtisalo 1998, 66–67.

⁵⁴ Ks. mm. A.J-o. *Uusi Aura* 13.8.1950; A.Laa *Kansan Lehti* 16.8.1950; Valma Kivitiie *Elokuva-Aitta* 16 (1950); Asto *Satakunnan Kansa* 16.8.1950; H.K. *Hufvudstadsbladet* 14.8.1950; P.Ta-vi *Helsingin Sanomat* 13.8.1950; E.T-Ja *Suomen Sosialidemokraatti* 13.8.1950.

⁵⁵ SH *Vaasa* 6.9.1950; Ra.H. *Uusi Suomi* 13.8.1950; Asto SK 16.8.1950.

⁵⁶ M. Waltari, *Tanssi yli hautojen. Romaani Porvoon valtiopäivien ajoilta, Porvoo, WSOY, 7. painos, 1958, esim. 252–253.*

⁵⁷ *Naisen ruumiin vertautumisesta kotimaahan ja kansalliseen ks. Koivunen 1995, 242.*

⁵⁸ *Tanssi yli hautojen* (1950).

⁵⁹ Mainos, *Elokuva-Aitta* 15 (1950); ideaaliromanssista ks. Koivunen 1995, 161, 164–165.

⁶⁰ *Tanssi yli hautojen* -romaanin symboliikan tulkinnasta ks. Markku Ervall, *Suuri illusionisti. Mika Waltarin romaanit*. Juvu 1994, 172.

⁶¹ Waltari, 1958, 265; *Keisari rakastuu*, käsikirjoitus, SEA arkisto.

ja *muuttolintu* -elokuvan, eikä *Tanssi yli hautojen* -elokuvasta oltu tehty samanlaista ”kulttuuritapausta”.⁵³ Tämä ei ilmeisesti kuitenkaan vaikuttanut siihen, että elokuva-arvostelijat kirjoittivat *Tanssi yli hautojen* -elokuvan suuruudesta lainausmerkeissä. Kiitetyistä lavastuksista ja puvustuksen huolellisuudesta huolimatta arvostelijat pitävät elokuvan aihetta liian ”vähäpätöisenä”. Suurelokuvaan olisi kaivattu ”laveampaa taustaa” ja ”kohtalokkaampia tansseja hautojen yllä” kuin pelkkä rakkaustarina.⁵⁴

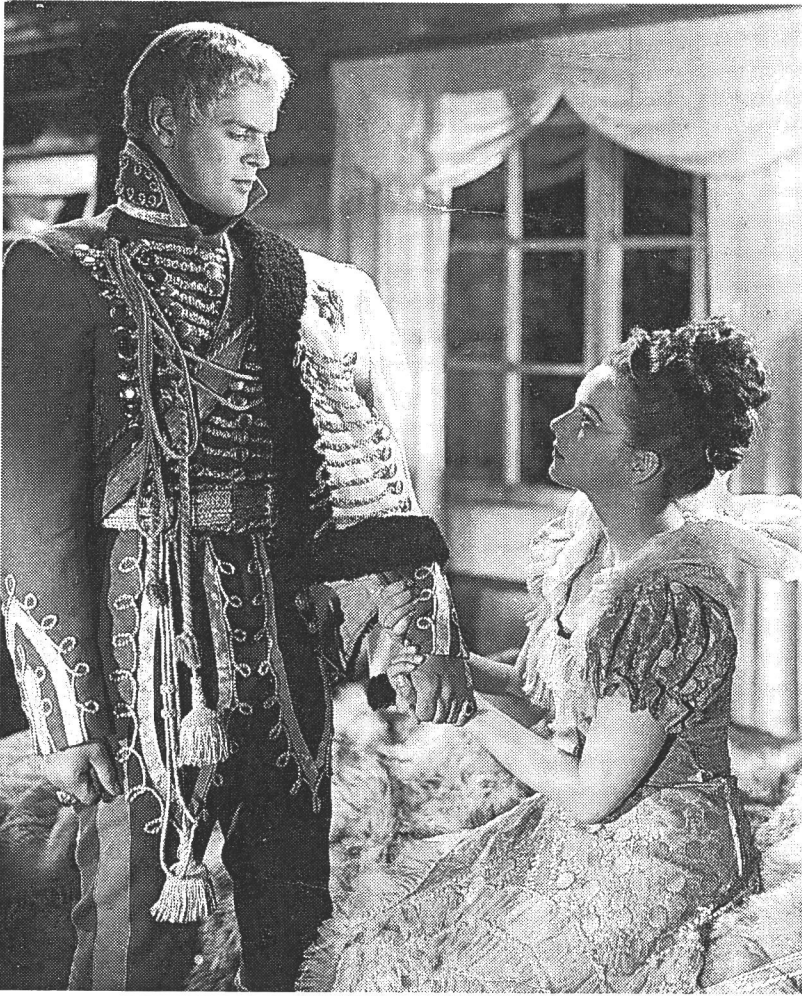
Tarinan historiallista puolta ei pidetty kovinkaan uskottavana, ja joitakin arvostelijoita tuntui suorastaan huolestuttavan rakkaustarinan ja poliittisen historian yhdistäminen. *Vaasan* nimimerkki – SH:ta vaivasi elokuvassa eniten se, että Suomen historiaan liittyvät suuret lupaukset esitetään ”tytönhupakon” hankkimiksi. *Satakunnan Kansan* nimimerkki Asto toivoi, että elokuvan ”eräitä historiallisia ’totuuksia’ ei otettaisi liian vakavasti”.⁵⁵

Suomen Filmiteollisuuden aiemmasta poikennut tapa yhdistää rakkaustarina ja poliittinen historia ei näyttänyt onnistuneen. Arvostelijat eivät pitäneet rakkaussuhdetta ”suurena aiheena” eivätkä uskottavana selityksenä poliittisen historian tapahtumille. Kollektiiviset aatteet, reaali politiikka, suurmiehen persoona ja niiden kaltaiset ”faktat” olisivat luultavammin vakuuttaneet arvostelijat paremmin – itse asiassa Mika Waltari perusteli *Tanssi yli hautojen* -romaanissaan Aleksanteri I päätöksiä valtiopäivillä juuri näillä syillä.⁵⁶

Tanssi yli hautojen -elokuva puolestaan privatisoi ja erotisoi poliittisen historian. Elokuvasa Suomi vertautuu Ullaan, ja samalla Suomen valloitus rinnastetaan naisen, Ullan valloittamiseen.⁵⁷ ”Suomi on kaunis. Tahtoisin tehdä Suomen onnelliseksi, jos voisin. Tahtoisin tehdä teidät onnelliseksi, jos voisin...Te Ulla olette minulle Suomi, joka kerran kuin muistan Suomea, olen myös muistava teitä, ” kuiskaa Aleksanteri I Ullalle.⁵⁸ Elokuvan alun vastentahtoinen Ulla muuttuu juonen kuluessa Aleksanteria palvovaksi ihailijaksi. ”Nainen, joka tahtoi vihata” muuttui naiseksi ”jonka täytyi rakastaa”, kuten elokuvan mainoksessa vihjattiin. Elokuvan voi näin katsoa noudattavan ”ideaaliromanssin” mallia, jossa valloittajan (tässä symbolinen) väkivaltaisuus torjuvaa naista kohtaan voidaan tulkita suureksi intohimoksi.⁵⁹

Jatkosodan kokemusten jälkeen elokuvan valloitusvertauskuva näyttyytyn erikoisena fantasiana Suomen häviöstä. Kun voittajana Suomeen saapunut Aleksanteri yöpyy Ullan kotikartanossa ja hänen uskottunsa venäläinen aatelin Gagarin ihmettelee, miksi Aleksanteri ei ota kaunista ”saalistaan”, Aleksanteri vastaa: ”Kaunis saaliini ansaitsee vapauden ja oikeuden päättää itse kohtalostaan...Suomalaisen voi voittaa vain oikeamielisyydellä ja hyvydellä.” Näin elokuvassa korostetaan Suomen ylpeyttä, arvokkuutta ja säilynyttä kunniaa.⁶⁰ Myös itse valloittaja näyttyytyn poikkeuksellisen hyvänä ja ihanteellisena. Aleksanteri eroaa selvästi elokuvan muista venäläisistä, jotka ovat raakoja, räyhääviä sekä ulkonäöltään eksoottisia, toisenlaisia kuin suomalaiset. Aleksanteri ei siis oikeastaan edusta ”vierasta”, ja hänen oikeamielisen hallintonsa alla on hyvä olla.

Elokuvan lopussa fantasia rikkoutuu, kun *Porilaisten marssin* muutamien tahtien kautta siirrytään Aleksanterista ristikuvalle marssivaan armeijaan. Kertoja toteaa: ”Yli kumartuneiden päiden, yli matelevien kiitosten, yli vastavaletun aatelin ja kiiltävien mitalien oli Suomea suojeleva sen armeijan verinen kunnia. Ylivoimaisen vihollisen voittamana se ryysyissään ja haavoissaankin kantoi herpaantuvissa kourissaan Suomen kohtaloa tulevaisuutta kohti.” Loppukohtaus oli lisätty elokuvaan Waltarin romaanista, käsikirjoituksessa ei loppukaneettia ollut.⁶¹



Romanttista viattomuutta. Tanssi yli hautojen. Kuva: SEA.

Fantasia hyvästä, rakastavasta valloittajasta oli sittenkin liian epäuskottava, ja tekijät palauttivat Suomen kunnian ja arvon armeijan käsiin. Toisaalta voi epäillä irrallisen loppukuvaelman tehoa. Sen symbolinen luonne poikkesi elokuvan muusta kuvakerronnasta ja sen isänmaallinen, mutta pessimistinen sävy elokuvan yleisestä toiveikkuudesta.⁶²

Elokuvan isänmaallisuus kosketti vain muutamia arvostelijoita. *Aamulehden* nimimerkki O.V-jän mukaan elokuva nousee *Runon kuninkaan ja muuttolinnun* veroiseksi romanttis-historialliseksi elokuvaksi, elokuvassa on ”palanen isänmaan historiaa elävöitetty hartaasti ja täyteläisesti”. Samaa mieltä on *Savon Sanomien* nimimerkki K.N.. Hän toteaa elokuvan tuovan onnistuneesti esiin ne tunnelmat, jotka tuolloin ”täyttivät suomalaisten mielet ja ajatukset”.⁶³ Useat muut arvostelijat pitivät elokuvan isänmaallisuutta paahtoksellisena tai teennäisenä; ”tunteikkaissa isänmaanrakkautta uhoavissa repiikkeissä oli aiheetonta pitkittelyä”⁶⁴.

Elokuvan tarjoama symbolinen ja isänmaallinen puhuttelu ei tuntunut enää tavoittavan elokuva-arvostelijoita, toisin kuin aiemmin. *Ballaadissa* ja *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvassa kansallistunne oli ylevöittänyt rakkaustarinaa ja rakentanut osaltaan elokuvasta suurta.⁶⁵ *Tanssi yli hautojen*

⁶² *Kansan Lehden* nimimerkki A.Laa esim. toteaa, että ”loppuveto olisi ehkä 1942 ollut paikallaan, nyt se on jollakin tavoin irrallinen ja vaikuttaa latistavasti kokonaisuuteen”. 16.8.1950.

⁶³ O.V-jä *Aamulehti* 13.8.1950; K.N. *Savon Sanomat* 6.9.1950.

⁶⁴ I.H-a *Etelä-Suomen Sanomat* 16.8.1950; -SH *Vaasa* 6.9.1950; Ra.H. *Uusi Suomi* 13.8.1950; A.Laa *Kansan Lehti* 16.8.1950; Asto *SK* 16.8.1950; -a *Vapaa Sana* 14.8.1950; P.Ta-vi *HS* 13.8.1950; E.T-la *SSD* 13.8.1950;

⁶⁵ Ks. esim. Lehtisalo, 1998, 68–70.

⁶⁶ Ra.H, US 13.8.1950; E.T-la SSD 13.8.1950; Asto SK 16.8.1950; -a VS 14.8.1950; Valma Kivitie *Elokuva-Aitta* 16 (1950); I.H-a ESS 16.8.1950.

⁶⁷ Julkisen suurtyön seuraamisen motiivi toistui hämmästyttävän samankaltaisena kaikissa kolmessa elokuvassa: Emilie seurasi kaukaa Runebergin juhlintaa Floranpäivänä 1848, Ebba katselee parvelta Paciuksen oopperan ensiesitystä, jota Pacius itse johtaa ja Ulla katsoo niin ikään parvelta, kun Aleksanteri pitää kuulua puhettaan valtiopäivien päättäjäisissä.

⁶⁸ Waltari oli tutustunut Freudin teorioihin jo opiskeluaikoinaan, ks esim. Envall, 1994, 16.

⁶⁹ Haavikko, 1980, 302;

⁷⁰ "...tuskanväenteet vuoteessa vaikuttavat enemmän kehollisilta kuin henkistä laatua olevilta", kommentoi esimerkiksi nimimerkki A.Laa *Kansan Lehdessä* 16.8.1950; I. H-a ESS 16.8.1950; Ra.H. US 13.8.1950; *Taiteen Maailma* 9 (1950); R.V-a *Maakansa* 13.8.1950; -a *Vapaa Sana* 14.8.1950; P.Ta-vi HS 13.8.1950; E. T.L-a SSD 13.8.1950.

-elokuvan symboliikka oli ongelmallista jo alun alkaen: elokuvan poliittinen tilanne muistutti liikaa elokuvan aikaalastilannetta, jolloin symboliikkaa saattoi olla vaikea käsitellä nautinnollisena tai vahvistavia mielikuvia antavana. Toisaalta, jos elokuvaa haluttiin tulkita historiakertomuksena, korostui tarinan epäuskottavuus, sillä poliittista historiaa ei haluttu selittää rakkaussuhteella.

Aikalaiskatsojille, ainakin elokuva-arvostelijoille, sopi parhaiten elokuvan tarjoama herkkä ja nautinnollinen rakkaustarina. Useat arvostelijoista joko kiittivät pääparin yhteistä työskentelyä tai toivoivat, että elokuva olisi keskittynyt pelkästään rakkaussuhteeseen.⁶⁶ Näin painotettu elokuvan lukutapa lienee ollut tekijöiden tavoitteena jo alun perinkin. *Tanssi yli hautojen* tarjosi samanlaista "hetken onnea" kuin muutkin suurmieselokuvat. Suurmiesten nuoret rakastetut ovat kansallisten suurtöiden innoittajia ja inspiroijia. Mutta he voivat nauttia yhteisestä onnesta vain hetken, minkä jälkeen suurmiesten on luovuttava inhimillisestä rakkaudesta ja palattava julkiseen rooliinsa suurmiehenä. Elokuviissa naisten luopuminen rakkaudestaan kuvattiin voimakkaammin, heidän ratkaisunsa olivat tietoisempia: Emilie teeskenteli kylmää, ja menetti näin rakkautensa, Ebba luopui rakastetustaan rouva Paciuksen pyynnöstä ja Ulla tiesi jo alun alkaen suhteen mahdottomuuden. "Mutta minulla, minulla on vain tämä päivä. Siksi haluan elää sen niin ihanasti, että voin muistaa sitä kuolemaani asti", toteaa Ulla, kun hän tapaa Aleksanterin salaa metsästysmajalla. Luovuttuaan rakkaudestaan naiset seuraavat omasta yksityisyydestään julkisella areenalla kansallista tehtävää suorittavaa rakastettuaan.⁶⁷ Tämä "hetken onni" -teema tarjosi lukuasemia erityisesti sota-ajan kotirintamalle jääville naisille.

Toisaalta *Tanssi yli hautojen* -elokuvan rakkausjuonikin joutui kärsimään ajan muutoksesta. Elokuvan markkinointi lupasi intohimoa ja romantiikkaa, mutta itse elokuvassa rakkaussuhde on muutamaa suudelmaa ja syleilyä lukuun ottamatta täysin platoninen. Elokuvan käsikirjoitus vihjaa tosin siihen, että pari vietti lemmyyden metsästysmajassa. Tämä on ilmaistu melko poikkeuksellisin, jopa psykoanalyttiseksi tulkittavin keinoin⁶⁸. Kohtauksessa Ulla laulaa metsästysmajassa ja Aleksanteri alkaa panostaa pistooliaan(!). Yön pari nukkuu pistooli vieressään. Aamulla Aleksanteri on jo lähtenyt, mutta Ulla jää herättyään sivelemään pistoolia.

Pistoolisymboliikkaa ei käytetä elokuvassa. Luultavasti se olisi ollut joko liian käsittämätön tai sitten liian tökerö. Sen sijaan elokuva pyrki hyödyntämään romaanin "pyöreämpiä" henkilöahmoja ja muutamia tapahtumia rakastavaisien suhteen kuvailussa.⁶⁹ Aleksanterin roolihahmoa oli yritetty psykologisoida kuvaamalla hänen yöllistä hermokohtaustaan ja syllisyydentuskaansa. Vaikeaa kohtausta on tuettu kertojäänellä, joka selvittää, että syllisyydentuskat johtuvat Aleksanterin osuudesta isänsä murhaan. Tämä ei kuitenkaan auta. Aleksanterin ahdistuneisuus on elokuvan kerronnassa varsin jaksottaista ja irrallista, ja se näytti aikalaiskatsojien silmissä epäuskottavalta, jopa naurettavalta⁷⁰.

Elokuva antaa usein katsojan odottaa intohimoista rakkauskohtausta, mutta juoni johtaa aina viattomaan päätökseen. Ullan roolihahmosta ei synnykään intohimoisesti rakastavaa naista, kuten elokuvan mainos vihjaa, vaan hänestä tulee yhtäaikaisesti romanttinen, Aleksanteria palvova teinityttö sekä äitimäinen, epäseksuaalinen lohduttaja. Vihjeistä viattomuuteen vaihtelevaa kerrontaa edustaa myös romaanista elokuvaan siirretty kohtausta, jossa Ulla ja Aleksanteri kohtaavat yöllä kartanon käytävässä. He ovat oikeissa suudella, mutta siirtyvät sitten Aleksanterin huoneeseen. Yllättäen Aleksanteri saa jälleen hermokoh-

tauksen ja Ulla lohduttaa tämän uneen.

Vaikka romaanissa henkilöhahmot ovat raadollisempia kuin elokuvassa, on siinäkin Ullan ja Aleksanterin suhde yhtä viaton. Romaanin kerronta antaa kuitenkin mahdollisuuden kuvata henkilöitä niin laajasti, että tapahtumat vaikuttavat uskottavilta. Elokuvassa pääparin henkilökuva on kuitenkin haluttu säilyttää romanttisen viattomana. Syy tähän on saattanut olla jopa pääsylipputulojen verotus ja ikäluokitus. Särkkä on voinut haluta minimoida kalliin elokuvan riskit ja tehnyt elokuvan sellaiseksi, että se täyttää ”siveellisesti korkeatasoisen” elokuvan tunnusmerkit ja saa näin vapautuksen pääsylippuverotuksesta. Elokuvan saama lapsille sallittu -status puolestaan lisää potentiaalisen yleisön määrää. Toinen syy on saattanut olla elokuvan symboliikka. Ulla, joka elokuvassa vertautuu Suomeen, ei voi olla kunnianon.

Rakkaussuhteen viaton kuvaus muistutti *Runon kuninkaan* ja *Ballaadin* kuvauksia, vaikka suomalaisille vieraammat henkilöhahmot olisivat sallineet ”rohkeamman” käsittelyn. Vaikuttaakin siltä, että kerrontaan oli vaikuttanut suoraan myös sota-ajan tapa käsitellä moraalisiin liittyviä kysymyksiä. Vuonna 1950 tällaista käsittelyä ei kuitenkaan pidetty enää uskottavana. ”Ei Aleksanterin ja Ullan äitelenhuokaileva lemменkuiskuttelu voi olla kotoisin tästä maailmasta...” totesi *Ilta-Sanomien* arvostelija Juha Nevalainen. Myös hänen kollegoitaan elokuvan rakkaustarinan idyllisyys hämmensi tai huvitti.⁷¹

Ehkä juuri *Tanssi yli hautojen* -elokuvan kriittinen palaute sai T. Särkän hiukan närkästyneesti kommentoimaan 1950-luvun yleisöä. Haastattelussa hän toteaa, että ”kansan mentaliteetti” on sellainen, että se haluaa nähdä vain ”sensuaaliksi ’rohkeita’ filmejä”. Särkän mukaan on turha kuvitella enää tekevänsä elokuvaa esimerkiksi J.V. Snellmanin, kuten hän oli suunnitellut. Yleisö oli hänen mukaansa kiinnostunut vain suurmiesten rakkaustarinoista. ”[E]i *Tanssi yli hautojen* saavuttanut menestystä historiallisena eikä kulttuurisena elokuvana, vaan siinä kiinnosti ihmisiä keisari ja nuori tyttö sekä heidän lemменleikkinsä”, arvioi Särkkä.⁷² Vaikka Särkkä haastattelussa tietoisesti ottaa itselleen ”pettyneen” kulttuurintekijän alistuneen roolin, kertoo kommentti myös siitä, että Särkkä oli itsekin joutunut toteamaan kansallisten suurmieselokuvien ajan menneen ohi.

Jääne historiasta

Tanssi yli hautojen on todellinen ns. suuren yleisön elokuva, samalla kun se myös täyttää varsin suuret taiteelliset vaatimukset. Suomalaisen elokuvan historiassa sillä varmaan tulee olemaan pysyvä sijansa⁷³.

Monetkaan aikalaiskriitikot eivät olleet samaa mieltä *Aamulehden* elokuva-arvostelijan kanssa. Elokuvaa ei myöskään noteerata kovin merkittävänä suomalaisessa elokuvahistoriassa. Tietyllä tavalla kriitikko oli kuitenkin oikeassa. *Tanssi yli hautojen* on kotimaisessa elokuvahistoriassa pieni mielenkiintoinen jääne, joka kertoo siitä, miten paljon elokuvakulttuuri ja yhteiskunta muuttui yhden vuosikymmenen aikana. *Keisari rakastuu* -käsikirjoitus syntyi osana kansallista suurmies- ja historiallisten elokuvien boomia. Kun käsikirjoituksesta tehtiin *Tanssi yli hautojen* -elokuva, olivat aiheen teemat ja tavat puhutella yleisöä jo vanhentuneet: suuren luokan historialliseksi draamaksi tarkoitettu elokuva näyttäytyi pelkkänä ”yleisömassoja” houkuttelevana ajanvietteenä.

⁷¹ *IS* 12.8.1950; *TM* 9 (1950); *US* 13.8.1950; *P.Ta-vi HS* 13.8.1950.

⁷² *Kansan Kuvalehti* 7 (1951), 28.

⁷³ Nimimerkki O.V.-jä *Aamulehti* 13.8.1950.