

Antti Alanen

# LAULU TULIPUNAISESTA KUKASTA – perinne ja jatkuvuus\*

<sup>1</sup> Roland af Hällström  
”Tulipunakukasta”.  
Teoksessa *Filmi –  
aikamme kuva*. Jyväskylä  
/ Helsinki: Gummerus,  
1936.

## Syntynyt Tulipunakukan merkeissä

Viime vuosien suomalaisessa elokuvassa on palattu perinteisiin. Tälle perinnettä ja jatkuvuutta pohtivalle seminaarille on antanut nimensä vanha tukkilaislaulu ”Me tulemme taas”. Tukkilaisiin liittyy eräs punainen lanka – suorastaan tulipunainen lanka – joka johtaa sadan vuoden takaa niinkin erilaisiin nykyelokuvaan kuin *Kuningasjätkä, Juha, Kulkuri ja Joutsen, Lapin kullan kimallus* ja *Levottomat*. En väitä, että Laulu tulipunaisesta kukasta olisi vaikuttanut suoraan mihinkään niistä. Väitän, että se on kantateos, jonka epäsuora vaikutus tuntuu nykypäivänäkin.

Väite, että Mauritz Stillerin elokuvat *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1919, tästä eteenpäin käytän myös nimilyhennystä *Tulipunakukka*) ja *Juha* (1921) olivat merkittävän suomalaisen elokuvatuotannon innoittajia, ei ole omaperäinen. Se on pikemminkin klisee. Tuo väite – toteamus – toistuu koko varhaisessa suomalaisessa elokuvakirjoittelussa: 1920-luvun suomalaisessa elokuvalehdistössä, Mauritz Stillerin kuoleman yhteydessä julkaistuissa muistikirjoituksissa vuonna 1928 ja ensimmäisessä suomalaisessa elokuvan historiassa, Roland af Hällströmin teoksessa *Filmi – aikamme kuva* vuonna 1936: ”Suomen elokuvatuotanto syntyi ja monta vuotta kulki tämän elokuvan merkeissä”.<sup>1</sup>

Tulipunakukka antoi pohjoismaiselle ja suomalaiselle elokuvalle joukon peruskuvia: kylätanssit joen rannalla, keskiyön aurinko, kukkulan huipulla haaveileva pari, heinäkasa, alastonuinti, koskenlasku ja puukkotappelu tanssilavalla. Se oli kuin taikasauvan heilautus, joka avasi aarreatan. Siitä elokuva on ammentanut jo 80 vuotta.

\* Esitelmä seminaarissa *Me tulemme taas* 27.4.2000

Stillerin elokuvaa ei ole unohdettu. Siitä ovat pitäneet huolen johtavat ruotsalaiset elokuvahistorioitsijat. Gösta Werner on kirjoittanut Stilleristä kokonaisia teoksia.<sup>2</sup> Rune Waldekrantz laskee koko ruotsalaisen elokuvaeroitiikan juontavan juurensa Stillerin *Tulipunakukkaan* esseessään ”Stillerin perintö”.<sup>3</sup> Ruotsissa vaikuttava elokuvatohtori Tytti Soila on julkaissut *Screen-lehdessä* (1994) merkittävän tutkielmansa ”Five Songs of the Scarlet Flower”.<sup>4</sup> Oman intoani tuohon elokuvaan ovat sytyttäneet Tytti Soila myös esitelmällään sekä Tukholman yliopiston elokuvatieteen professori Jan Olsson, joka ihailee sitä niin, että hän otti kymmenen vuotta sitten tehtäväkseen etsiä elokuvan alkuperäisen musiikin ja organisoida sen näytöksiä ison orkesterin säestyskellä. Jatkovasta harrastuksesta huolimatta Stillerin *Tulipunakukan* vaikutuksesta on vielä paljon sanottavaa. Julkaisin itse vuonna 1999 tekstin tuosta aiheesta, ”Born Under the Sign of the Scarlet Flower” Italian Le Giornate del Cinema Muto –festivaalilla pohjoismaisen elokuvan retrospektiiviyhteydessä.<sup>5</sup> Tässä esitelmässä puoleksi kertaan asioita, jotka julkaisin tuossa artikkelissa, puoleksi lisään uutta. Aiheesta olisi paljon enemmän sanottavaa. Siinä olisi hedelmällistä aineistoa kokonaisuun tieteellisiin tutkielmiin.

### Kansallisen elokuvatuotannon projekti

Stillerin *Tulipunakukan* Suomen ensi-ilta oli lokakuussa 1919. Stiller olisi halunnut kuvata elokuvansa Suomessa, mutta vuonna 1918 sisällissodan jälkeen Suomessa ei näytelmäelokuvia kuvattu. Odotukset Stillerin elokuvaa kohtaa olivat epäluuloisia ja kateellisia. Mutta heti kunokuva nähtiin, se osoittautui ilmestykseksi. Menestys oli välitön niin lippukassoilla kuin arvosteluissakin. Mikä tärkeintä, elokuvalla oli suuri vaikutus tuottajiin. Eikä kyseessä ollut vain menestys vaan rakkaus ja ylpeys. *Tulipunakukan* vaikutus ei perustunut elokuvan keinotekoisuuteen vaan aitouteen. *Tulipunakukka* opetti, että tutuista kansallisista teemoista oli mahdollista tehdä sähköistävä populaaria elokuvaa. Se tarjosi pohjoismaiselle elokuvalle menestyksen reseptin.

Lokakuussa 1919 perustettiin uusi tuotantoyhtiö nimeltä Suomen Filmitaide, jonka perustajat julistivat aikovansa filmata kansalliset klassikot Kalevalasta Juhani Ahoon. Joulukuussa 1919 perustettiin toinen yhtiö, nimeltä Suomen Filmikuvaamo. Se muutti nimensä 1921 Suomi-Filmiksi ja toteutti huomattavan osan tuosta projektista vuosisadan mittaan.

Ilmaisu kansallinen projekti voidaan ottaa kirjaimellisesti. 1800-luvun lopun kansallinen herääminen koski kaikkia elämän aloja, ja taiteella oli siinä sankarillinen rooli Hegelin ja Herderin hengessä. Elettiin Suomen musiikin ja kuvataiteen kulta-aikaa. Kirjallisuuden jatkuvan kukoistuksen aikaa. Väkevä omaperäinen kulttuuri oli kansallisen identiteetin kunniakas osa. Kun Suomi oli saavuttanut itsenäisyytensä, kamppailu tietoisuuden vakiinnuttamiseksi kansakuntien yhteisössä jatkui. Jean Sibelius ja Paavo Nurmi olivat itsenäisen Suomen alkuaikojen sankareita. Ruotsalaiset *Tulipunakukka* ja *Juha*, jotka saivat kansainvälisen suurmenestyksen, osoittivat, että myös elokuvalla saattoi olla samanlainen panos.

<sup>2</sup> Gösta Werner, *Mauritz Stiller. Ett livsöde*. Stockholm: Bokförlaget Prisma 1991.

<sup>3</sup> Rune Waldekrantz, ”Arvet från Stiller. Några anteckningar kring kärlek och erotik i svensk film”. Teoksessa *Studio: Elokuvan vuosikirja 1957*. Porvoo: Studio / Tryckeri- & Tidnings Ab 1957.

<sup>4</sup> Tytti Soila: ”Five Songs of the Scarlet Flower”. *Screen* 35, 3 (Autumn 1994), 265-274.

<sup>5</sup> Antti Alanen, ”Born Under the Sign of the Scarlet Flower: Pantheism in Finnish Silent Cinema”. Teoksessa John Fullerton ja Jan Olsson (toim.), *Nordic Explorations: Film Before 1930* (Stockholm Studies in Cinema). Sydney: John Libbey & Company 1999, 77-85.



Mauritz Stiller: *Laulu tulipunaisesta kukasta*. Kuva: SEA.

### Maisema tuotantoarvona

Suomalaisilla ei ollut kuitenkaan varaa kalliisiin elokuvahankkeisiin. Mahtavimmat Suomi-aiheiset elokuvat toteutettiin siten aluksi Ruotsissa. Siellä filmattiin esimerkiksi *Helmikuun manifestin* ja Bobrikoffin murhan ensimmäinen elokuvadramatisointi *Johan Ulfstjerna* (1921) sekä *Vänrikki Stoolin tarinat* (1926) kustannuksia säästämättä mahtavana spehtaakkelina.

Sjöströmin ja Stillerin elokuvista suomalaiset oppivat kuitenkin, että Pohjolan maisema itsessään saattoi olla ylivertainen tuotantoarvo. Amerikkalaisten ja saksalaisten kanssa ei voitu kilpailla budjeteista. Mutta Pohjolan luonto itsessään oli mahtava, ylivertainen, mittaamattoman arvokas. Suomalaisille myyttisen tärkeä on metsä, Tapion linna. Sieltä alkaa myös *Tulipunakukka*, kun honkain keskeltä ilmestyy Olavi Koskela, josta on kertomuksen alkaessa juuri kasvanut ”oikea hongankaataja”.

Joet, järvet ja meri eivät petä koskaan, kun elokuvalla etsitään kiehtovia tapahtumapaikkoja. Lumi näytti upealta mustavalkoisessa elokuvassa. Puissa havisevien lehtien kauneus oli nähty jo Lumiären ja Griffithin ensimmäisissä elokuvissa – nehan nähtiin Suomessa tuoreeltaan – mutta Pohjolan luonnon mahtavuuden löysivät elokuvalla Ruotsin mestarit. Tämän löydön syvällisyyttä ilmaisee käsite sielunmaisema. Siinä luonto ei ole pelkkä kulissi, vaan voimakenttä ja voimanlähde, itsensä kokoamisen ja mietiskelyn siimes.

Pohjolan luonnon tyyni voima ilmestyi maailman valkokankaille Victor Sjöströmin ja Mauritz Stillerin elokuvissa. Niissä ei ole pyörremyrskyjä, tulivuoria eikä maanjäristyksiä. Pohjolan villipedotkin ovat mestareita kaih-tamaan ihmisiä. Eläinten viljeys on harvoin vaaraksi ihmiselle pohjoismaisessa elokuvassa. Gösta Berlingin tarussa nähdään tosin susilauma Greta Garbon perässä, ja Gunnar Heden tarussa porotokan pillastuminen tuhoaa sankarin suuret suunnitelmat. Tuollaiset jaksot ovat poikkeuksia sääntöön.

Suomalaisessa luontosuhteessa oli erityisesti kansallisromantiikan kulta-aikana panteismia eli luonnonpalvontaa. Tämänkin käsitteen saattoi ottaa kirjaimellisesti, erityisesti Johannes Linnankosken romaanissa *Laulu tulipunaisesta kukasta*. Niin myös Aleksis Kivellä, Jean Sibeliuksella, Juhani Aholla ja Järnefelt-suvulla. Tämä panteistinen perinne juontuu Kalevalaan ja Kantelettareen, ja se sai vaihtuvia muotoja yhteydessä impressionismiin, symbolismiin ja ekspressionismiin. Suomalaisen elokuvan luontosuhdetta olisi liioiteltua kutsua panteistiseksi, mutta sen uljaimmat hetket olivat varmasti luonnonpalvonnan inspiroimia.

Sanaa subliimi on monen vuosikymmenen ajan käytetty väljästi, esimerkiksi ranskalaiset samaa tarkoittavana kuin ”suurenmoista, mahtavaa, upeaa”. Tässä käytän sanaa ”subliimi” käytän klassisessa, esimodernissa merkityksessä: estetiikan toisena peruskäsitteenä ”kauniin” rinnalla. Subliimin ei tarvitse olla kaunista vaan se voi olla rumaa, kauhistuttavaa, pelottavaa perinteisessä estetiikassa luonnon subliimi on luonnon järjestyvyyttä, mahtavuutta, majesteettillisuutta, voimaa, jonka rinnalla ihminen tuntee pienuutensa.

*Tulipunakukassa* tuo luonnon subliimi esiintyy koko ajan, alkaen alun metsästä ja päättyen lopun raivattavaan suohon. Se kiteytyy Kohisevan koskessa, joka on monta ihmishenkeä vaatinut, ja josta koskenlaskijat eivät ole ennen Olavia yleensä elossa selvinneet. Ja Olavikin selviytyy vain täpärästi oikeanlaisen tukin valiten, salakareja vältellen ja oikealla hetkellä pois hypäten. Kalmankalpeana. Henkensä kaupalla. Kyseessä on luonnon mahdin tunnustaminen sekä ulkoisena että sisäisenä voimana.

### Seksuaalisuus pohjoismaisessa elokuvassa

Tämä subliimi ilmenee *Tulipunakukassa* myös seksuaalisuuden kuvauksessa. Sekä romaani että elokuvathan käsittelevät seksuaalisuutta järjestyvänä luonnonvoimana. Koskenlasku on sen symboli.

Seksuaalisuuden keskeisyys oli epäilemättä perustana aiheen populaarisuudelle. Johannes Linnankosken romaani *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1905) oli ensimmäinen suomalainen kansainvälinen bestseller. Se käännettiin yli 20 kielelle, ja julkaistiin esimerkiksi Ranskassa yli 40 painoksena. Älkää uskoko mihinkään mitä Linnankosken romaanista on kirjoitettu vaan lukekaa se itse. Se on kompleksisempi kuin referaattien perusteella luulisi. Se perustuu kirjailijan omaan elämäkokemukseen. Se on seksuaalisuuden ylistystä ja samalla moraalinen kasvukertomus. Seksuaalisuus on leikkiä tulella. Se vaatii kasvamaan aikuiseksi, ja kuitenkin aikuinenkin voi polttaa itsensä siinä tulesa.

Kun tänä vuonna on kulunut 100 vuotta Freudin Unien tulkinnan ilmestymistä, on syytä oikaista sitkeä virhe, jonka mukaan seksuaalisymbolit olisivat ”freudilaisia” symboleja. Seksuaalisymbolit on tunnettu tuhansia vuosia ennen Freudia. Ne ovat kaikkien vanhimpia, atavistisimpia symboleja. Ne on tunnettu aina ja kaikkialla. Myös Tulipunakukan seksuaalisymboliikka – tulipunainen kukka naisellisena symbolina, koskenlaskijan parru miehisenä symbolina – on ikivanhaa perua.<sup>6</sup>

Mielenkiintoista on huomata, että Linnankosken romaani on kertomukseltaankin klassisen psykoanalyysin mukainen: siinä tapahtuu symbolinen isänmurha, äiti ja sisar antavat pojalle ensimmäiset rakkauden mallit, morsian

<sup>6</sup> Hauskin esimerkki tukkisymboliikan käytöstä suomalaisessa elokuvassa on musiikkilyhytelokuvana toteutettu mainos *Junttali poo* (Suomi-Filmi / Mallasjuoma 1954). Mahtavaa parrua juntataan saveen, ja työmiehinä uurastava Kipparikvartetti sammuttaa kyltymätöntä janoaan verevän kioskinmyyjättären tarjoamalla kuuhuvalla oluella. Kiitän Kaarina Kilpiötä tämän elokuvan tuomisesta tietoon. Kaarina Kilpiö: *Suomalainen mainoselokuvamusiikki 1950- ja 1960-luvuilla: tekijöitä, piirteitä ja kulttuurisia viittauksia*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Humanistinen tiedekunta, Musiikkitieteen laitos, pro gradu 1998.

<sup>7</sup> *Svensk filmografi I: 1897-1919*. Stockholm / Uppsala: Svenska Filminstitutet / Almqvist & Wiksell, 1986, 400. *Tulipunakukkaa* koskevan luvun on kirjoittanut Gösta Werner.

<sup>8</sup> Waldekrantz *ibid.* 72-73.

joutuu uhmaamaan isänsä tahtoa ja tekee symbolisen isänmurhan hänkin. En usko, että Linnankoski sai vaikutteita psykoanalyysistä. Sen sijaan hänen kykynsä löytää universaaleja teemoja varmaankin vaikutti hänen romaaninsa ja siitä tehtyjen elokuvien tenhoon.

Linnankoski on sekä seksuaalisuuden ylistäjä että monogamiaa puolustava moralisti. Hän ei ollut seksuaalisuuden asioissa ujostelija vaan käytännönläheinen realisti. 1890-luvulla hän julkaisi ensimmäiset suomenkieliset sukupuolivalistusoppaat, joissa hän esitti mm. sukupuolielimiä uusia, kauniiksi ajattelemaan nimityksiä, jotka eivät kuitenkaan vakiintuneet käyttöön.

*Tulipunakukassa* tulee esiin yhtäältä hallitsemattoman seksuaalisuuden tuhoisa voima. Se on horjuttanut Koskelan perhettä Olavin äidin maassa synnytyvuoteellaan. Se ajaa pojan kotoaan ja piian mieron tielle, joka vie ilotaloon. Romaanissa Olavin varomaton rakkaus tekee yhden tytön mielisairaaksi ja saa toisen odottamaan vuosia ennen kuin menee naimisiin. Kolmas synnyttää Olavin näköisen pojan, ja oma häyö menee pilalle. Toisaalta Linnankoski paljastaa tragedian, jota merkitsee intohimon kuolema avioliitossa. Siitä kertoo nuoren rouvan kohtaaminen junamatkalla. Siitä kertovat ammattiaan ”Iisakin kirkon rakentamiseksi” kutsuvan prostituoidun viittaukset kunniallisiin aviomiesasiakkaisiin.

Stillerin elokuvasta tuli pohjoismaisen elokuvan suurin menestys siihen mennessä. Sitä levitettiin yli 40 maahan. ”Se avasi ruotsalaiselle elokuvalla kansainväliset markkinat vakavassa mielessä” Ruotsin kansallisfilmografian mukaan.<sup>7</sup>

”Ruotsalainen elokuvaerotiikka nojaa perinteeseen, joka on saanut suurimman inspiraationsa Suomesta. Mielestäni on liian usein unohdettu, että ruotsalainen elokuvaerotiikka kaikkine konventioineen hyvässä ja pahassa juontaa juurensa Mauritz Stilleriin ja aivan erityisesti tämän filmatisointiin Johannes Linnankosken romaanista *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1918)”<sup>8</sup>

Menestyksen pohjana oli Stillerin taito kuvata Olavin eroottinen lumous luonnonlyyristen tunnelmien ja symbolien avulla. Aistillisuuden houkutus ja luonnonvoima tuotiin esiin kuvina, jotka tuntuivat tuoksuivat metsän hämyä ja laulavan kosken kuohujen myötä. Tämä oli jotakin aivan uutta. Ensi kertaa elokuvassa onnistuttiin ilmentämään eroottista intohimoa pakottomana luonnonvoimana, kohtalokkaana mahtina. Ensi kertaa ei vain ruotsalaisessa elokuvassa vaan maailman elokuvan historiassa, kirjoittaa Waldekrantz. Stiller ymmärsi esittää rakkauden luontona, yhteytenä luontoon. Sama pyrkimys ilmeni myös *Juhassa* (1921) ja *Gösta Berlingin tarussa* (1924). Stiller esittelee Ofelia-motiivin (Ruskeasilmän episodi) ja Magdalena-tragiikan (Gaselli) sekä urauurtavan bordellikohtauksen. Stiller teki tämän jälkeen *Erotikonin* (1920), joka oli ensimmäinen eurooppalainen hienostunut eroottinen komedia – Yhdysvalloissa sellaisia oli jo tehnyt nuori Cecil B. DeMille nuoren Gloria Swansonin kanssa. Sittemmin Stiller löysi valkokankaalle Greta Garbon – luonnollisen seksuaalisen ja samalla saavuttamattoman.

Mielenkiintoinen tekijä Stillerin lahjakkuudessa erotiikan kuvaajana on ohjaajan tunnettu biseksuaalisuus. Sen ansiosta hänellä oli erikoinen kaksoiskatse: kyky nähdä sekä miehen että naisen näkökulmasta. Stiller teki elokuvan historian ensimmäisen pitkän homoseksuaalista teemaa käsittelevän elokuvan (*Siivet*, 1916). Stiller teki tähdeksi Greta Garbon, jolle on ominaista ainutlaatuinen androgyynisyys. Ohjaajalla oli kyky kuvata sekä nainen että mies eroottisesti. Hänellä oli kyky kuvata sekä naisen että miehen biseksuaalisuus. Usein miesohjaajien elokuvissa ainoastaan naisissa on väkevää vetoa.

Stillerillä sekä *Tulipunakukassa* että *Juhassa* seksuaalinen magneetti on mies. Mielenkiintoista kyllä Olavin ja Kyllikin kohtaamisessa mies on kauনিimpi kuin nainen. Miehen seksuaalinen projektio on erittäin voimakas ja avoimen fyysinen. Naisessa taas korostuu ylpeys ja torjunta.

Waldekrantz väittää, että Stillerin jälkeen ruotsalainen erotiikka repsahti takaisin provinsialismiin. Seuraava todellinen eroottinen elokuva olikin hänen mukaansa sitten Tulipunakukan uudelleenfilmatisointi (1934). Sen tähdestä Edvin Adolphsonista tuli ruotsalaisen elokuvan suuri ensirakastaja lähes 20 vuodeksi. Ingmar Bergman oli Waldekranzin mukaan ensimmäinen alkupe-  
räinen eroottikko ja sensuaalisti Stillerin jälkeen – sekä luonnonkuvaajana (*Kesä Monikan kanssa*, 1953) että komediaohjaajana (*Kesäyön hymyilyä*, 1955).

### Tukkilaiselokuva genrenä

Laulu tulipunaisesta kukasta esitteli pohjoismaiselle elokuvalle hahmon, josta tuli ainakin yksi suomalaisen elokuvan suosituimmista: tukkilaisen (tukkijätkän, tukkipojan), josta tulee sankarillisimmillaan koskenlaskija.

Tuon hahmon merkitys suomalaiselle elokuvalle on verrattavissa lännen mieheen amerikkalaisessa elokuvassa, ja sille lähisukulaisia ovat pohjalaiselokuvien puukkojunkkarit ja Lapin elokuvien kullankaivajat. He ovat pioneereja, raivaajia, seikkailijoita: he kulkevat rajaseudulla, heissä ruumiil-  
listuu erämaan ja sivistyksen välinen ristiriita.

Tämä hahmo kohdataan elokuvissa *Koskenlaskijan morsian* (1923, 1937), *Tukkijoella* (1928, 1937, 1951), *Tukkipojan morsian* (1931), *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1938, 1971), *Koskenkylän laulu* (1947), *Hornankoski* (1949), *Tukkijoella tapahtuu* (1950), *On lautalla pienoinen kahvila* (1952), *Me tulemme taas* (1953), *Kaksi vanhaa tukkijätkää* (1954) ja *Kuningasjätkä* (1998).



Markku Pölönen: *Kuningasjätkä*. Kuva: SEA.

<sup>9</sup> Richard Dyer, "Entertainment and Utopia". Teoksessa Rick Altman (toim.), *Genre: The Musical – A Reader*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981, 175-189.

*Tulipunakukan* tyylinen tukkijätkä, joka viimeisessä näytöksessä paljastuu varakaaksi tilan perijäksi, oli osittain todellisuuteen perustuva hahmo. 1800-luvun lopulla oli tavallista, että tilan vanhin poika lähti savotoille ja tukkiporukoihin kunnes isä jäi eläkkeelle ja vanhin otti tilan hoitoonsa. Suomalaiseen huumorintajuun sopii, että tukkilainen teeskentelee olevansa köyhä kulkuri testatakseen näin ketkä ovat hänen todellisia ystäviään ja rakastettujaan.

Tukkipojan etsinnässä on kyse kasvusta miehuuteen. Hänen arvonsa mitana ei ole peritty varakkuus vaan hänen oma viriliteettinsä. Koskenlasku on väkevä symboli tästä. Kulkuriin ja vaeltajaan liittyvät seikkailun, vapauden, riippumattomuuden ja liikkuvuuden ominaisuudet esiintyvät monissa muissakin suomalaisissa suosikkielokuvissa. Olkoon esimerkkinä *Kulkurin valssi* (1941), menestynein suomalainen elokuva ennen *Tuntematonta sotilasta*. Sekin noudattaa *Tulipunakukan* kaavaa tarinassa kulkurina esiintyvistä vapaaherrasta (Tauno Palo), joka lempii kohtaamiaan naisia kunnes kohtaa ylpeän kreivittären (Ansa Ikonen). Vasta valloitetuun tämän kulkuri paljastaa todellisen identiteettinsä.

*Tulipunakukasta* voidaan etsiä juuria myös kullankaivaja- ja rillumareielokuviin. (Kullankaivajaelokuvia ovat *Rovaniemen markkinoilla* (1951), *Villin Pohjolan kulta* (1963), *Neljä miestä* (1984) ja *Lapin kullan kimallus*, (1999). Rillumareielokuvia ovat *Rovaniemen markkinoilla*, *Lännen lokarin veli* (1952), *Muhoksen Mimmi* (1952), *Rantasalmen sulttaani* (1953), *Lentävä kalakukko* (1953) ja *Hei, rillumarei!* (1954).) Kohtaus jossa Olavi nähdään ensi kertaa tukkilaisena esittää hänet laulamassa porukkansa lepotauolla. Ruumiillisen työn ulkoiseen köyhyyteen liitetään jotakin mitä Richard Dyer kutsuu musikaalin "utooppiseksi sensibiliateetiksi" (energia vs. väsymys, runsaus vs. niukkuus, intensiteetti vs. ikävyys, läpinäkyvyys vs. manipulaatio ja yhteisyys vs. hajonneisuus).<sup>9</sup> Tämä yhdistelmä – työn maailman koruttomuus ja musikaalin utopiaa muistuttava elämänilo – on Tulipunakukassa jo sama kuin rillumareielokuvissa. Niiden piilevä viesti on se, että ihmisen arvo ja elämän mieli eivät ole ulkonaisilla seikoilla punnittavissa.

Esimerkiksi elokuvassa *Rovaniemen markkinoilla* (1951) sankarit ovat aluksi rutiköyhiä, sitten miljonäärejä, sitten taas rutiköyhiä ja lopuksi taas miljonäärejä. Koska he pysyvät koko ajan samoina sympaattisina veijareina, he ovat katsojan mielestä miljoonansa ansainneet, mutta jos he jälleen menettävät kaiken, ei heidän maailmansa siihenkään kaadu.

### **Kuvaus oikeilla tapahtumapaikoilla**

Kuten edellä todettiin, suomalaisilla ei ollut varaa kalliisiin elokuvahankkeisiin varsinkaan elokuvatuotannon alkuaikoina, mutta ruotsalaisilta mestareilta opittiin, että Pohjolan maisema itsessään saattoi olla ylivertainen tuotantoarvo. Kuvauksesta oikeilla tapahtumapaikoilla tuli suomalaisen elokuvan hyve, jota jatkettiin niinäkin vuosikymmeninä, jolloin suurissa elokuvatuotantomaissa kuvattiin pääasiassa studioilla. Niissähän siirryttiin vähitellen yleisesti location-kuvauksiin vasta italialaisen neorealismien antaman herätteen jälkeen.

Pohjolan valo, varsinkin kesällä ja vielä erityisesti keskiyön auringossa, oli ilmestys Stillerille. *Tulipunakukka*, Stillerin 38. elokuva, oli näet ensimmäinen, jossa hän osoitti todellista mielenkiintoa oikeisiin tapahtumamiljöisiin. Mutta elokuva kasvoi joksikin suuremmaksi kuin vain miljöökuvaukseksi tai edes maiseman olemuksen vangitsemiseksi. Oli esitetty epäilyjä elokuvan

kyvystä vangita Linnankosken romaanin runous. Stiller nousi haasteen tasalla kyvyllään vangita valoa. Tämän ihmeen panivat toimeen kuvaajat Ragnar Westfelt ja Henrik Jaenzon, ja työstä tuli vuorostaan eräs esikuva suomalaisen elokuvan kuvaukselle.<sup>10</sup>

Suomalaisen kuvauksen taso oli ollut alusta saakka korkea Atelier Apollon päivistä saakka. Kuvaajat tiesivät mihin kamera piti sijoittaa, ja he osasivat vangita koko sävyjen asteikon. Mutta ruotsalaiset opettivat suomalaiset löytämään runoutta kotipihaltaan: kesäyön lumous, kukkiva niitty, metsäpolku, kylätanssit joen rannalla, poutapilvet taivaalla: näistä tuli aarteita, joita kuvaajat pyrkivät tavoittelemaan.

## Suomalaisen elokuvamusiikin synty

*Laulu tulipunaisesta kukasta* paljasti suomalaisen elokuvamusiikin mahdin kun se yhdistyi eläviin kuviin. Käyhän teoksen nimestäkin ilmi musiikin merkitys aiheen kannalta. Armas Järnefeltin (1869-1858) *Laulu tulipunaisesta kukasta* oli Ruotsin ensimmäinen sävelletty elokuvamusiikki ja samalla suomalaisen elokuvamusiikin kantateos. Suomalainen Järnefelt eli puolet elämästään Ruotsista, missä hän toimi Tukholman kuninkaallisen oopperan kapellimestarina.

Järnefelt omisti kolme kuukautta musiikin säveltämiselle isolle orkesterille. Pääasiassa se oli koottu kansansävelmistä, mutta hän sävelsi myös uusia teemoja. ”Koskenlaskua” ja ”Taisteluteemaa” esitetään edelleen itsenäisinä orkesterikappaleina. Mukana on ainakin 11 tuttua teemaa: ”Honkain keskellä”, ”Vielä niitä honkia humisee”, ”Minun kultani kaunis on”, ”Oli kaunis kesäiltä”, ”Suomi sulo Pohjola”, ”Täällä on mun kotimaani”, ”Vaeltaja”, jne.

Järnefeltin *Tulipunakukka* on jatkoa perinteeseen, jonka esikuva näyttämömusiikin alalla oli Oskar Merikannon ja Teuvo Pakkalan laulunäytelmä *Tukkijoella* (1899). Tämä yhdistelmä – korkeatasoinen sävellys ja kansanmusiikin käyttö – tuli malliksi koko studiodauden suomalaiselle elokuvamusiikille. Samoihin teemoihinkin, joita Järnefelt käytti, palattiin elokuvissa vuosikymmenien ajan. Musiikin merkitystä juuri tukkilaiselokuville osoittaa sen, että moni niistä sai alkunsa lauluista (*Me tulemme taas, On lautalla pienoinen kahvila* ja *Kaksi vanhaa tukkijätkeä*).

Stillerin elokuvaa ei ole esitetty Suomessa Järnefeltin musiikilla yli 70 vuoteen. Pitäisikin käynnistää projekti sonorisoitun kopion valmistamiseksi elokuvasta. Järnefeltin alkuperäinen partituuri on Yleisradion hallussa. Esimerkiksi Radion Sinfoniaorkesteri voisi ottaa soittaakseen musiikin, ja näin valmistettu versio voitaisiin lähettää televisiossa ja julkaista videolla. Ruotsissa kapellimestari Johan Åkesson on rekonstruoinnut ja sovittanut Järnefeltin partituurin nykypolville säilyneen kopion kanssa esitettäväksi. Stillerin elokuvan alkuperäinen, pitkä versiohan ei ole säilynyt, vaan nykyään on nähtävänä ainoastaan lyhennetty uusintalevitysversio.<sup>11</sup>

## Elokuva tunnustetaan virallisesti taiteeksi

Markku Nenonen on väitöskirjassaan Elokuvatarkastuksen synty Suomessa palauttanut mieleen elokuvahallinnon merkilliset suunnitelmat maassamme heti itsenäistymisen jälkeisinä vuosina.<sup>12</sup> Vuodet 1918-1922 olivat elokuvan

<sup>10</sup> Ruotsalaisten klassikoiden loisteliaa luonnonvalon käyttöä inspiroi kansainvälistä elokuvatuotantoa laajasti ja herätti erityistä ihailua mm. Ranskassa, josta siitä saivat vaikutteita André Antoine, Jean Epstein ja Jean Grémillon.

<sup>11</sup> Yhtä lukuunottamatta kaikki Stillerin elokuvien originaalinegatiivit ja –kopiot tuhoutuivat Svensk Filmindustrin palossa 1941. Suurin osa Stillerin elokuvista on kokonaan kadonnut, ja elokuvaa *Kärlek och journalistik* lukuunottamatta tunnetuimmat loput vain vajaina ja muusta kuin originaalista duploituina.

<sup>12</sup> Markku Nenonen, *Elokuvatarkastuksen synty Suomessa (1907-1922)*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 1999.



<sup>13</sup> Johannes Linnankoski, *Laulu tulipunaisesta kukasta. 1905*. Lainausta vuoden 1996 laitoksesta, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 106.

kohtalonaikaa. Elokuva oli herättänyt sellaista pahennusta, että kirkko ja kouluhallinto vaativat elokuva-alan valtiollistamista. Tätä tarkoittava elokuvalakiesitys vietiin eduskuntaan – ja hyväksyttiin 1921 äänin 88-73.

Elokuva-ala olisi tullut valtiolliseksi, ellei säättämisessä olisi vaadittu perustuslakijärjestystä. Keväällä 1922 pidettiin eduskuntavaalit, joiden jälkeen esityksen oli määrä tulla uusien valtiopäivien käsittelyyn. Aikaisemmin hajanainen ala organisoitui eri vaiheiden kautta Suomen Biografiliitoksi (Suomen Filmikamarin edeltäjäksi) ja aloitti tehokkaan edunvalvonnan. Vuonna 1919 se aloitti valtakunnallisen elokuvatarkastuksen omissa tiloissaan ja kustannuksellaan. Elokuvalain yhtenä päätavoitteena oli valtion tulojen lisääminen. Mutta elokuva oli jo tullut ankaran verotuksen alaiseksi, ja kun teatterien kävijämäärä jo vuonna 1919 oli 9 miljoonaa, kohde oli huomattava. Alettiin aavistaa, että valtiollistaminen voisi vahingoittaa lypsävää lehmää.

Nenonen osoittaa, että elokuva-ala sai kansanedustaja, veroasiantuntija Rieti Itkosesta puolestapuhujan, joka sai eduskunnan 1921 vakuuttumaan siitä, että taide-elokuvat tuli asettaa alempaan veroluokkaan. Elokuvan taiteellinen arvo tunnustettiin silloin ensi kertaa yleisesti Suomessa.

*Tulipunakukan* kaltaiset Ruotsin elokuvasaavutukset herättivät ihailua; Suomi-Filmi käynnisti kansallisen elokuvatuotannon ohjelman. Nenonen kertoo, että *Finlandia*-elokuvan juhlaesitys Kino-Palatsissa 1922 oli elokuvapoliittinen merkkitapaus. Muutamassa vuodessa elokuva-ala muutti profiiliaan turmeluksen tarjoajasta vastuun ja kulttuurihengen suuntaan siinä määrin, että elokuvlaki tyrmättiin toisessa käsittelyssä äänin 156-31. ”Elokuva-ala oli syksyllä 1922 saavuttanut torjuntavoiton. Elokuvalaki oli hylätty, ja verotuksessa oli huomioitu myös taide-elokuva”, Nenonen tiivistää.

Yhteys, johon Nenonen varhaisen elokuvakeskustelun liittää, on ”suomalaisen yhteiskunnan siveellisyydestä ja moraalaisesta tilasta 1880-luvulla aloitettu keskustelu”; samaisessa keskustelussa oli myös Johannes Linnankoskella ollut vahva ja aktiivinen rooli.

### ”Mutta kun en minä tiedä itseäni!”

”Mutta kun en minä tiedä itseäni!”

– Olavi romaanissa *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1905)<sup>13</sup>

Nuoren miehen identiteetin etsintä on Olavin odysseian keskeinen teema. Kyseessä on perinteiseen, agraariseen maailmaan liittyvä etsintä. Odysseia tarkoittaa harharetkä, mutta näiden elokuvien maailmassa selvä identiteetti on löydettävissä. Yksi osa siitä on se, että koskenlaskija-Olavi muuttuu suonraivaaja-Olaviksi.

Tärkein esikuva, jonka Stillerin *Tulipunakukka* toi suomalaiseen elokuvaan, oli arvokkuus ja uljaus tavallisen elämän kuvauksessa. Hän löysi glamourin todellisuudesta itsestään. Siihen asti hohdokkuutta oli luultu löydettävän kansainvälisten rikosaiheiden filmaamisessa. Pohjanheimojen elokuvista ovat jäljellä vain nimet, sellaiset Katoavia timantteja eli Herrasmies-varas Morel vastustajanaan etsivä Frank.

Ilmeisesti *Tulipunakukassa* löytyi se jokin, se esanssi, joka on yhteinen tekijä studiokauden suomalaisessa elokuvassa, sen jonkin, minkä lapsikin tunnistaa katsoessaan ns. vanhoja suomalaisia elokuvia. Se jokin on ehkä kuvattavissa sanoilla elämänilo, ylpeys ja perusturvallisuus, jotka vallitsevat

silloinkin kun henkilöhahmot ovat kulkureita, etsijöitä ja harhailijoita.

Tuo esanssi oli kateissa suomalaisesta elokuvasta noin 30 vuotta kunnes Markku Pölönen löysi sen uudelleen elokuvassa *Onnen maa* (1993).

Stillerin suuruus taiteilijana näkyi siinä, että hän kykeni välittämään tunteen identiteetistä ja elämänilosta ilman naiiviutta tai koristeellisuutta. Hänen elokuvassaan on myös paljon surua, pettymystä ja katkeruutta. Hän kuvaa identiteetin etsintää ja samalla rikkinäisyyttä, hajonneisuutta ja levottomuutta. Kuten Linnankoskella, Stillerilläkin matka on myös päämäärä, etsintä itsessään on tulos, lopullinen perilletulo lienee vasta kuolema. Tulipunakukka loppuu nousuun ja kasvuun, mutta ei idylliin.

## Tulipunainen lanka

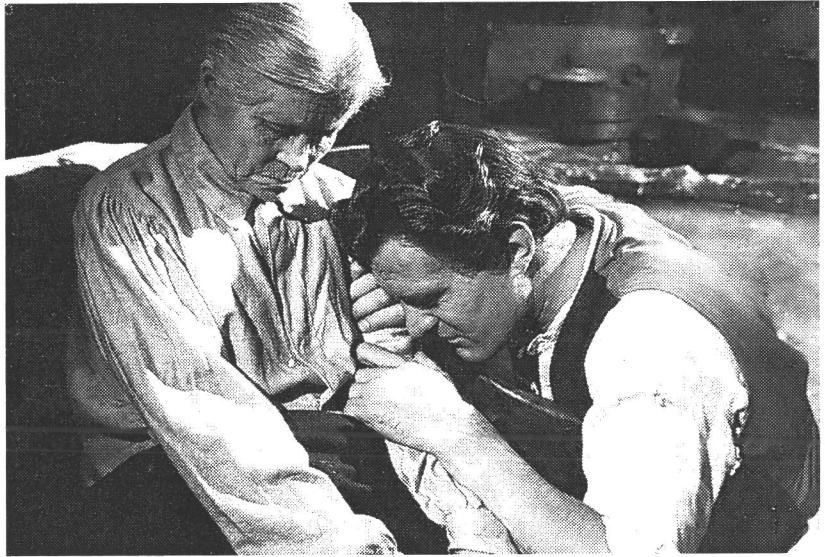
*Laulu tulipunaisesta kukasta* on eniten filmattu suomalainen kirja. Sen pohjalta on valmistettu viisi elokuvaa, joista kolme Ruotsissa ja kaksi Suomessa. Ensimmäisen ääniversion ohjasi Ruotsissa Per-Axel Branner (1934). Stillerin *Tulipunakukan* käsikirjoittaja Gustaf Molander ohjasi vuonna 1956 aiheen värillisen filmatisoinnin, josta tuli ensimmäinen ruotsalainen scope-elokuva. Brannerin tähdestä Edvin Adolphsonista oli tullut ruotsalaisen elokuvan ensirakastaja kahdeksi vuosikymmeneksi. Molanderin tähdestä Jarl Kullesta tuli vuorostaan seuraavan aikakauden ensirakastaja. Adolphson esitti Molanderin versiossa Kyllikin isää. Ruotsalainen Eros Stillerin hengessä eli kuitenkin pikemmin sellaisissa saman ajan elokuvissa kuin *Hän tanssi kesän*, *Neiti Julie* ja *Kesä Monikan kanssa*.

Muutkin Linnankoski-filmatisoinnit ovat herättäneet huomiota. Teuvo Tulion esikoisohjausta *Taistelu Heikkilän talosta* (1936) kiitettiin mestariteoksena. Se on kipeimmin kaivattuja kadonneita suomalaisia elokuvia: jäljellä on vain kokoelma Erik Blombergin loisteliaita stillkuvia ja Leevi Madetojan musiikki, joka on tätä kirjoittaessani saatavilla CD:nä nimellä *Maalaiskuvia*. Pääosassa oli Regina Linnanheimo, joka osallistui myös käsikirjoituksen tekoon yhdessä Yrjö Kivimiehen ja Tulion kanssa. Tulio ja Linnanheimo tekivät aiheesta myös uudelleenfilmatisoinnin Intohimon vallassa. Sen ruotsinkielinen versio oli nimeltään harhaanjohtavasti Olof Forsfararen.

Linnankosken toiseen novelliin perustuvat *Hilja maitotyttö* (1953) ilmensi T.J. Särkän kotimaisen erotiikan linjaa, nosti Anneli Saulin yhdeksi vuosikymmenen seksisymboleista ja loi 1950-luvun suomalaisen elokuvaerotiikan kuuluisinta kuvastoa

Omaperäisen erotiikan liekki suomalaisessa elokuvassa leimusi pisimpään Valentin Vaalan ja Teuvo Tulion elokuvissa. Koska molemmat olivat innokkaita elokuvissakävijöitä, he ovat varmasti nähneet Stillerin Tulipunakukan teoksen näyttävällä uusintaensi-iltakierroksella ohjaajan kuoleman jälkeen 1928. Näyttelijä-Tulio esittää rooleissaan aina Don Juan -hahmoa. Tulion taiteilijananimikin tuo muuten mieleen *Tulipunaisen kukan*.

Teuvo Tulion ohjauksista hänen kadonneet varhaiselokuvansa, kuten *Taistelun Heikkilän talosta* ja *Nuorena nukkunut*, kuuluvat suomalaisen elokuvan tärkeimpiin puuttuviin renkaisiin. Hänen vanhin säilynyt elokuvansa on *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1938). Siinä on merkittävällä sijalla Olavin ja Gasellin suhde. Elli Gaselli on Olavin viettelemä piika. Viettelyn takia molemmat häädetään talosta. Sittenkin Olavi kohtaa Ellin ilotyttönä bordellissa, mikä on molemmille ratkaiseva käänne. Tulion *Tulipunakukan*



Valentin Vaala: Loviisa. Kuva: SEA.

bordellikohtauksessa Elli lausuu repliikin, jota ei ole Linnankosken romaanissa eikä aikaisemmissa filmatisoinneissa: ”Kyllä tämä kukko tunnetaan. Tässä minä nyt olen. Sellaisena kuin sinä minut halusit”. Tästä tulee koko Tulion myöhemmän tuotannon johtolause.

Tulipunakukkansa koskenlaskukohtauksia Tulio käytti sittemmin sellaisinaan elokuvissaan *Intohimon vallassa*, *Hornankoski* ja *Mustasukkaisuus*. Menettelyä kutsuttaisiin nykyään sämpläykseksi.

Linnankoski-filmatisointeihin (ei kuitenkaan Stillerin säilyneeseen kopiaan) sisältyy usein pohjoismaiselle erotiikalle niin luonteenomainen alastonintikohtaus, jota Kari Lempinen on kutsunut nimellä ”swimming job”. Tuliolla luonnonkauneutensa paljastaa Rakel Linnanheimo, Molanderilla Anita Björk ja Särkällä Anneli Sauli.

F.E. Sillanpään romaanien filmatisoinnit ovat olleet suomalaisessa elokuvassa erityisen onnekkaita. *Poika eli kesänsä*, *Ihmiset suviyössä* ja *Miehen tie* voisivat kaikki olla vaihtoehtoisia nimiä Tulipunakukalle – Sillanpään romaanit osoittautuivat otollisiksi filmattaviksi Stillerin antaman mallin mukaisesti. Onnekas sarja alkaa Tuliosta (*Nuorena nukkunut*, 1937 – kadonnut). Seuraavaksi valmistui *Miehen tie* (1940), ohjaajana Nyрки Tapiovaara ja kuvaajana Erik Blomberg. Yhteys *Tulipunakukaan* on ilmeinen jo elokuvan nimessä, ja Mirjami Kuosmanen Vormiston Almanan on hyvin lähellä *Tulipunakukan* Kyllikkiä. Elokuvassa *Ihmiset suviyössä* (1948) maisema on Vaalan päähenkilö; nimi voisi olla myös Stillerin *Tulipunakukan* ja *Juhan* otsikko. Sillanpään esikoisromaanista *Elämä ja aurinko* teki filmatisoinnin nimeltä *Poika eli kesänsä* (1955) Roland af Hällström, Stillerin muiston vaalija. *Elokuu* (1956) ja *Ihmiselön ihanuus ja kurjuus* (1988) saivat ohjaajakseen Matti Kassilan, jonka päätteoksena *Elokuuta* moni pitää. Uusintafilmatisoinnin *Silja – nuorena nukkunut* (1956) ohjasi Jack Witikka.

Valentin Vaalasta tuli Stillerin lähin vastine suomalaisessa elokuvassa. Molempien elokuville oli ominaista tyylikkyys ja levottomuus. Vaala oli Stillerin tavoin tähtien tekijä; häntä kiinnosti urbaanin ja agraarisen suhde – maaseudun stabiilisuus ja urbaani liikkuvuus, yhteiskunnallinen mobiliteetin

käynnistymisen aikakaudella.

Valentin Vaala käynnisti elokuvan Niskavuori-filmatisointien arvokkaan sarjan: *Niskavuoren naiset* (1938 – Vaala), *Loviisa* (1946 – Vaala), *Niskavuoren Heta* (1952 – Edvin Laine), *Niskavuoren Aarne* (1954 – Laine) *Niskavuori taistelee* (1957 – Laine) *Niskavuoren naiset* (värifilmatisointi 1958 – Vaala) ja *Niskavuori* (1984 – Matti Kassila).

Niiden tematiikalle on ominaista kuvata mies harhailijana ja nainen talon koossapitäjänä. Olavin äiti on Niskavuoren emäntien edeltäjä: ”Te ette paljon välitä mitä teette, hajotatte vai rakennatte”. Kuolinvuoteellaan Olavin äiti kertoo pojilleen tarinan perintökaapista, jossa on kirveen jälki. Lapsivuoteeltaan äiti oli mennyt saunakamariin ja löytänyt miehensä makaamasta nuoren viinanpolttajatyön kanssa. Raivostunut isä oli tullut perässä ja yrittänyt murhata vaimon kirveellä, mutta kirves oli osunut kaappiin. Lapsi, jonka äiti oli juuri synnyttänyt, oli Olavi.

Hurja seksuaalisuus on suvun miehillä verissä, ja se johtaa heidät hiltittömille harharetkille. Naisen tehtävä on pitää perhe ja talo koossa. Tulion elokuvassa äiti lausuu kuolinvuoteellaan myös: ”Tähän asti olet hajottanut, nyt sinun on aika ruveta rakentamaan. Ihminen ei rakenna mitään elämässään yksin.” Tämä Linnankosken teema esiintyy hurjimmillaan novellissa ”Taistelu Heikkilän talosta”, jonka siis Tulio filmasi kaksi kertaa (mm. esikoisteoksenaan). Heikkilän emäntä estää ruoska kädessä talon sortumasta isännän juopotteluun; lopulta isäntä iskee vaimonsa aivoihin kuuden tuuman rautanaulan.

Väinö Linna –filmatisoinneista esitän tässä vain sellaisen sivukommentin, että sekä *Tuntemattomassa* että *Pohjantähdessä* päähenkilöiden nimi on Koskela, kuten *Tulipunakukassa*. Linnankosken *Tulipunakukan* lopussa on suo, kuokka ja Koskelan perhe; *Pohjantähden* alussa on suo, kuokka ja Jussi.



Mikko Niskanen: *Laulu tulipunaisesta kukasta*. Kuva: SEA.

<sup>14</sup> Sakari Toiviainen, *Tuska ja hurmio. Mikko Niskanen ja hänen elokuvansa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1999.

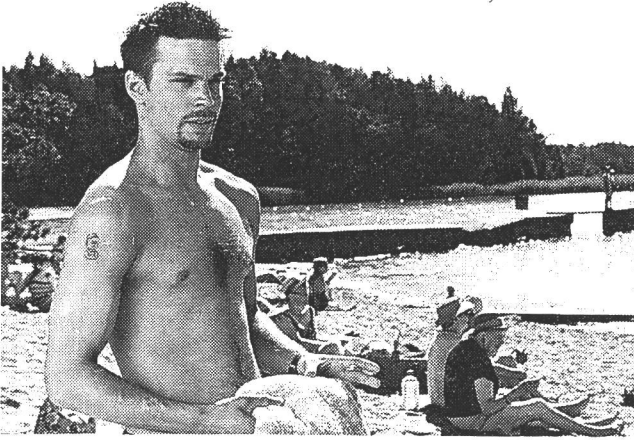
Mikko Niskasén elokuvaura sai alkunsa Toivo Särkán *Juhasta* (1956), joka oli ensimmäinen suomalainen pitkä värielokuva ja ensimmäinen suomalainen scope-elokuva. Niskanen itse esiintyi koskenlaskijana, laskettuaan ”aikamaisia koskia jo poikasena”. Niskasén rohkeus sai Särkán lupaamaan tälle ohjaajantyön. Lupaus toteutui viisi vuotta myöhemmin esikoisohjauksessa *Pojat* (1961). Kun lukee Sakari Toiviasén kirjan *Tuska ja hurmio*<sup>14</sup> voi ajatella, että juuri Niskanen olisi ollut yliveritaiset valmiudet onnistua elokuvassaan *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1971). Niin ei kuitenkaan käynyt, vaan tuloksena oli hengetön pastissi, romaanin filmatisoinneista vaatimattomin. Sydänverensä Niskanen käytti samanaikaisesti tekeillä olevaan *Kahdeksaan surmanluotiin* (1972). Realistista tukkilaismiljöötä hän kuvasi vakuuttavasti Päätalo-filmatisoinneissaan *Elämän vonkamies* (1986) ja *Nuoruuteni savotat* (1988).

Laulu tulipunaisesta kukasta on kuuluisimpia suomalaisen kirjallisuuden ”nuoren miehen odysseioista” Kalevalan kertomusten rinnalla. 1980-luvun suomalaisessa elokuvassa ”nuoren miehen odysseista” tuli eräs hallitseva ilmiö, ellei kuitenkaan genre. *Täältä tullaan, elämä!* (1980), *Syöksykierre* (1981), *Valehtelija* (1981), *Arvottomat* (1982), *Rikos ja rangaistus* (1983), *Jon* (1983), *Calamari Union* (1985), *Rosso* (1985), *Ariel* (1988) ja *Kotia päin* (1989). Ne olivat urbaaneja tarinoita, joissa maalaisidentiteetti ei ollut edes nostalgiaa ja jossa koskenlaskun syrjäyttivät road movie –tilanteet.

Kun Markku Pölönen teki *Kuningasjätkän* (1998), suomalaisen elokuvan edellisestä koskenlaskusta (Niskanen) oli kulunut neljännesvuosisata. Kuningasjätkän jälkeen koskenlaskua on kyllä nähty myös elokuvassa *Lapin kullan kimallus* (1999). *Onnen maan* tekijältä ei ollut yllättävää, että elokuvassa oli tallella perinteiselle suomalaiselle elokuvalla ominainen esanssi: elämänilo. Todellisuudentuntua tarinaan tuli sitä kautta, että Pölönen itse on ehtinyt jopa työskennellä tukkilaisena. Niinpä jo *Tulipunakukasta* tuttu teema, että kylän miehet kyräilevät viriilien tukkilaisien uhkaa tyttärilleen ja mielietyyilleen, on tietävästi ollut myös todellisuutta vielä 1970-luvulla. Ennen kaikkea *Kuningasjätkä* on populaarikulttuurin tuttuja hahmoja uudelleen muokkaavaa laadukasta ajanvietettä. Klassinen loppuhuipeutumakin on säilytetty: kuningasjätkän arvo ansaitaan edelleen koskenlaskulla. Mainittakoon vielä yksi jatkuvuutta ilmentävä detajli: Pölönen on erinomainen lapsikuvaaja, ja niin oli Stillerkin. Esimerkiksi käy *Tulipunakukassa* kohta, jossa Olavi saapuu kuuden vaellusvuoden jälkeen kotikylään ja kohtaa paimenpojan.

Aki Kaurismäen *Juha* (1999) on ajankohtaisista suomalaisista elokuvista se, jolla luulisi olevan eniten yhteyttä Stillerin johtolankaan. (Juhasta on tehty neljä filmatisointia, ohjaajina Mauritz Stiller, 1921, Nyrki Tapiovaara, 1937, Toivo Särkkä, 1956 ja Kaurismäki, 1999). Niin ei kuitenkaan ole. Erokseen viehäty loistaa poissaolollaan ketään mielistelemättömän Aki Kaurismäen elokuvissa. Se on hänen vastalauseensa yleisön kosiskelulle. Kaurismäen *Juha* on absurdin teatterin tulkinta Ahon ja Tulion aiheista, postmoderni parodia tai tragikomedia. Se on mustavalkoinen mykkäelokuva, jossa on musiikkia ja laulu mutta ei puhuttua dialogia. Toiminta on modernisoitu EU-aikakauteen, mutta kuvamaailma on 1950-luvun Tulion inspiroimaa. Viaton maalaistyttö turmeltuu kaupungissa ja joutuu bordelliin: tätä teemaahan ei ole Ahon romaanissa. Se on sen sijaan eräs teema Linnankosken romaanissa *Laulu tulipunaisesta kukasta*. Se on Elli Gasellin teema, josta tuli Tuliolle ratkaiseva, ”sellaisena kuin sinä minut halusit” –teema. Väitänkin, että Kaurismäki on Tulion kautta kuljettanut elokuvaansa Linnankoski-vaikutteen

Levottomat.  
Kuva: SEA.



<sup>15</sup> Susanna Bell:  
”Levottomat”, arvostelu  
lehdessä *Helsinki.net*  
28.1.2000.

*Levottomat* (2000, ohjaus: Aku Louhimies, käsikirjoitus: Aleksis Bardy, pääosissa: Mikko Nousiainen, Laura Malmivaara, Matleena Kuusniemi ja Irina Björklund) olkoon pääteipiteenä suomalaisen Don Juanin sadan vuoden kaarella. Tarinan päähenkilö on Olavin nykypäivän urbaani vastine, turkulainen ensiapulääkäri. Hän kokee useita naissuhteita, joiden pää- tai ainoa sisältö on aistillinen. Paljasta pintaa elokuvassa on siinä määrin, että se antaa kriitikko Susanna Bellille aiheen letkauttaa: ”Elokuvassa on myös paljon kohtauksia, joissa ollaan vaatteet päällä, mutta ne ovat aina juonen kannalta perusteltuja”.<sup>15</sup>

Tyyliilaji on varsin erilainen kuin Linnankoskella ja Stillerillä, mutta merkittävä yhteyskin on. Elokuvassa on voimakas luonnontunne. Se on kuvattu vuosisadan kuumimpana kesänä Turun saariston kimmeltävillä vesillä. Tekijät ovat löytäneet uudelleen vanhan pohjoismaisen maagisen reseptin siitä miten kesäaurinko heijastuneena veteen saa ihmiset säteilemään luonnollista glamouria ja erotiikkaa. *Levottomissa* korostuu pohjoismaisen seksin luonnonväkevyys ja *Tulipunakukan* perinteestä poiketen erityisesti naisen seksuaalinen aktiivisuus.

Tarinassa on aineksia ajankuvaan nykypäivän sinkkukulttuurista, vaikka sankari ei olekaan tyyppillinen vaan lähinnä patologinen tapaus, niin lääkäri kuin onkin. Kuten pornografiassa, seksi esitetään *Levottomissa* muusta elämästä irrallisena asiana ja sankarille on ominaista tunnekylläisyys, mutta päinvastoin kuin pornossa *Levottomissa* tämä nostetaan ongelmaksi. Seksi ei ole syntiä vaan iloa, mutta tunteeton ilo jää pinnalliseksi. Seksi tyydyttää vain seksihalun, eikä siitä löydy elämän syvin sisältö. Seksi on helppoa, rakkaus vaikeaa. *Levottomat* on merkittävä avaus suomalaiseen nykypäivän donjuanismiin, joka trendikkäänä sinkkukulttuurina elänee kukoistavampana kuin koskaan aikaisemmin.

*Levottomat*, vuoden 2000 menestynein kotimainen elokuva, ei rahasta vain ilmeisillä pinnallisilla avuilla vaan perustuu hyviin näyttelijöihin ja vakavaan käsikirjoitukseen. Se kytkeytyy yhtäältä yleismaailmalliseen Don Juan -teemaan ja toisaalta aiheeseen, jonka tunnetuin toteutus on Arthur Schnitzlerin näytelmä *Piirileikki* ja hienoin filmatisointi Max Ophulsin *La Ronde* eli *Lemmenkaruselli* – tuosta aiheesta on tullut vulgarisoituna seksi- ja pornoelokuvan peruskaava. Eroottisen teeman rohkealle ja vakavalle käsittelylle on syytä toivoa onnea ja jatkoa. Kysyntä on pohjaton, hyvä tarjonta lähes olematon.