

Anneli Lehtisalo

Runon kuninkaat, muuttolinnut ja kansa - Suomalaiset suurmieselokuvat kansallisen määrittäjinä

¹ George Custen, *Biol Pics. How Hollywood Constructed Public History*. Rutgers University Press, New Jersey 1992, 152-156, 188.

² *Runon kuningas ja muuttolintu* (Skaldekonungen och flyttfågeln)/ Suomen Filmitieteellisyys. Tu: T.J. Särkkä. Kä: Elsa Soini, Toivo Särkkä. Ohj: Toivo Särkkä, Yrjö Nortta. Ku: Marius Raichi, Theodor Luts. Ää: Kurt Vilja, Yrjö Nortta. Lei: Armas Vallasvuo. La: Ossi Elstelä. Pu: Bure Litonius. Mu: Martti Similä. Nä: Eino Kaipainen, Ansa Ikonen, Anni Hämäläinen, Ossi Elstelä, Elsa Rantalainen, Laila Rihte, Jalmari Rinne, Toppo Elonperä, Siiri Angerkoski, Sointu Kouvo, Unto Salminen, Irja Elstelä, Kalle Rouni, Evald Terho, Artturi Laakso. Tarkastuspäivä: 2.10.1940 /verovapaa/ sallittu lapsille. Ensi-ilta: 6.10.1940 Helsinki.

³ *Ballaadi* (Ballad)/ Suomen Filmitieteellisyys. Tu: T.J. Särkkä Kä: Erik Dahlberg. O: Toivo Särkkä. Ku: Marius

Mielikuva kärsivästä, luovasta ihmisestä on varsin pysyvä. Maailmalla kiitosta kerännyt *Loisto* (1996) on tuoreimpia kuvauksia romanttisesta taiteilijanerosta. Elokuva kertoo nuoren australialaisen pianistin David Helfgottin elämästä, jota varjosti ja jonka melkein tuhosi ankaran isän täydellisyysdentavoittelu. Vaikka elokuvan tarina perustuukin "tositapahtumiin", se ei silti ole vailla elokuvallisia edeltäjiä: *Loisto* toistaa tarinamallia, jossa taiteilijan kärsimyksen aiheuttajia ovat häntä ympäröivä yhteisö ja jopa oma perhe.¹

Tämä tarinamalli ei ole ollut tuntematon suomalaisessakaan elokuvatuotannossa. Kärsivä, yhteisönsä ahdistama taiteilija nähdään heti ensimmäisessä suomalaisen elokuvayhtiön tuottamassa elämäkertaelokuvassa *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940)², joka kuvaa J.L. Runebergin ja Emilie Björksténin onnettomasti päättyvää rakkautta. Myöhemmin samalla vuosikymmenellä katsojilla oli mahdollisuus tutustua Fredrick Paciuksen kamppailuun velvollisuuden ja rakkauden ristipaineissa elokuvassa *Ballaadi* (1944)³ sekä Aleksis Kiven traagiseen elämään elokuvassa *Minä elän* (1946)⁴. Vaikka näiden taiteilijoiden elämäntuska on hyvin henkilökohtaista, liittyy tämä tuska mielenkiintoisella tavalla koko yhteisöön, joka elokuvien tekstissä määrittellään *Suomen kansaksi*. Yhteisö aiheuttaa taiteilijanerón kärsimykset, ja tämän velvollisuutena on uhrautua yhteisönsä, kansansa vuoksi.

Kansallisen taiteilijan tuska sekä hänen ja kansan välinen suhde eivät olleet ainoastaan elokuvan diegesiksessä esiintyviä ongelmia. Kansallisen taiteilijan elokuvaelämäkertaa oli samalla myös laajempi kansallinen kysymys. Tämä käy selvästi ilmi siitä kiihkeästä keskustelusta, jonka *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan filmaaminen herätti. Kysymys siitä, kuka saa kuvailla kansallisuuskertomusta ja miten, liittyy kiinteästi kysymykseen, kuka saa määrittellä kansaa ja kansallisuutta. Tässä artikkelissa tarkastelen "kansallisen" määrittelyongelmaa näiden kolmen elämäkertaelokuvan kautta. Ensin käsitelen elokuvien herättämää keskustelua ja sen jälkeen sitä, miten elokuvat itsessään puhuvat kansasta, kansallisuudesta sekä naisesta kansalaisena.

Puhetta patsaasta...

Keväällä 1937 Suomen Filmitoimisto Oy julkisti suunnitelmansa uudesta elokuvaprojektistaan. Sen aiheena olisi kansallisuoroilija J.L. Runebergin "syvä ja runoutta luova rakkaussuhde kauniiseen ja henkeväen Emilie Björksténiniin".⁵ Suunnitelma herätti heti epäilyksiä ja vastalauseita: SF sai vastaanottaa usean professorin ja tutkijan allekirjoittaman kirjelmän, jossa vaadittiin suunnitelmasta luopumista, ja lehtien palstoilla pohdittiin elokuvan arveluttavaa vaikutusta Runebergin maineeseen.⁶ Akateemiset piirit pitivät Runebergin ja Björksténin lemmenarinaan todistamattomana väitteenä, jota ei tulisi esittää elokuvassa, sillä se saattaisi antaa harhaanjohtavan käsityksen Runebergistä. Lisäksi he pelkäsivät filmatisoinnin vaikuttavan "alentavasti kuvitelmiin Runebergistä" ja epäilivät sen loukkaavan "niitä pieteetin tunteita, joita Suomen kansa tuntee hänen muistoaan kohtaan".⁷

Muutamissa lehdissä hanketta vastustettiin suoraan ja selkeästi, toisten lehtien tyytyessä uutisoimaan aiheesta noussutta keskustelua. Porvoossa ilmestyneessä Uusimaa-lehdessä todettiin, ettei suurmiesten yksityiselämän kuvaaminen ole moraalisesti oikeutettua.⁸ Borgåbladet otsikoi kirjoituksensa voimakkaasti "Icke en film", ja nimesi filmaussuunnitelman skandaaliksi. Lisäksi artikkelissa pidetään Runebergin elämän filmaamista jopa turhana, sillä se ei lehden mukaan ollut filmaattisen dramaattista vaan tavallista, onnellista perhe-elämää.⁹ Hufvudstadsbladetin artikkelissa päinvastoin pelättiin Runebergin elämän ja muiston banalisointia.¹⁰

Yhteistä näille kaikille perusteluille oli epäily siitä, että elokuva *uhkaa kansallisuoroilijan muistoa* ja samalla se jollakin tavoin *uhkaa kansan*¹¹ arvoja sekä kansallista kulttuuria ja sivistystä. Tunnustettu suurmies siis näyttäytyy eräänlaisena kansallisen sivistyksen ja kulttuurin symbolina. Kansallisen suurmiehen merkitys voidaan selittää J.V. Snellmanin kansallishenki -käsitteen kautta. Snellmanin ajattelua tutkineen Tuja Pulkkinen mukaan Snellmanin kansallishenki "...kuvaa sivistyksen prosessia yhdessä kulttuurissa. Se sisältää kansan keskuudessa vallitsevien arvojen ja normien muutoksen ja korkeakulttuurin". Kansallishenkeä ylläpitävät ja edistävät tietoisesti kansakunnan hyväksi toimivat yksilöt.¹² Kansallista kulttuuria tuottavat suurmiehet voidaan siis nähdä sekä kansallishenkeä edistävinä yksilöinä että tuotteidensa kautta osana kansallishenkeä.

Vaikka Snellmanin filosofia ja valtio-opilliset ajatukset olivat syntyneet lähes sata vuotta aiemmin kuin lehdissä keskusteltiin Runebergin elämän filmaamisesta, ei ole perusteetonta etsiä keskustelun juuria Snellmanista. Snellmanilainen ajattelutapa tuntui vaikuttavan edelleen. Juuri kansallishenki ja sen kehitys tuntui olevan vaarassa, jos kansallisen kulttuurin perusta, Runeberg, osoitetaan norveja rikkovaksi, rakastavaksi *mieheksi*. Kansallisuuden projektin¹³ rakentamiseen liittyi 1800-luvulla paitsi tietoisuus erityisestä kansallisesta identiteetistä myös tämän identiteetin rakentaminen ja vahvistaminen historian kautta. Historiasta etsittiin Suomen kansan omalemimaisuutta osoittavia merkkejä ja kansallishengen ilmentymiä, jotka antoivat kansalle (jolla ei ollut omaa valtiota) olemassaolon oikeutuksen, sillä omalemimaisuus, oma kansallinen sivistys ja kulttuuri, erottivat kansan muista kansoista sekä järjestöistä luontokappaleista, eläimistä.¹⁴ Samalla tavalla 1930-1940 lukujen taiteen elokuvakeskustelussa etsittiin kansalliselle identiteetille vahvistusta historiasta, erityisesti aikakaudesta, jota on pidetty kansallisen sivistyksen heräämisen aikana.

Raichi. Ää: Georg Brodén. Le: Armas Vallasvuo. La: Ossi Elstelä. Pu: Bure Litonius, Fiinu Autio. Mus: Nils-Eric Fougstedt. Nä: Thure Bahne, Maaria Eira, Arvi Tuomi, Aino Lohikoski, Toini Vartiainen, Yrjö Tuomi, Esko Vettenranta, Risto Veste, Kalle Rouni, Eino Kaipainen, Topo Leistelmä. Tarkastuspäivä: 11.2.1944/25%/sallittu lapsille. Ensi-ilta: 13.2.1944 Helsinki.

⁴ *Minä elän* (Jag lever)/ Suomi-Filmi. Tu: Risto Orko. Kä: Elsa Soini. O: Ilmari Unho. Ku: Uno Pihlström. Ää: Hugo Ranta. Le: Elle Hongisto. La: Erkki Siitonen. Mu: Tauno Pylkkänen. Nä: Rauli Tuomi, Matti Kivi, Anni Aitto, Kaarlo Aavajoki, Helge Ranin, Leo Riuttu, Heino Turkko, Topo Leistelmä, Arvi Tuomi, Matti Pihlaja, Hilikka Helinä, Eero Kilpi, Kalle Rouni, Salli Karuna, Emil Saarienen. Tarkastuspäivä: 3.10.1946/verovapaa/sallittu lapsille. Ensi-ilta: 10.10.1946 Tampere.

⁵ *SF-Uutiset*, 2/1937, s. 8.

⁶ *Iltaanomat* 2.6.1937, *Iltaanomien uutisen* mukaan kirjelmän olivat allekirjoittaneet muiden muassa professorit O. Granroth, Yrjö Hirn, J.V. Lehtonen sekä Otto Manninen; *Hufvudstadsbladet* 7.5.1937, *Uusimaa* 27.5.1937, *Borgåbladet* 27.5.1937.

⁷ *SF* 2.6.1937.

⁸ *Uusimaa* 27.5.1937.

⁹ *Borgåbladet* 25.5.1937.

¹⁰ *HBL* 2.5.1937.

¹¹ En määrättelee tässä erikseen lehdissä käytettyä "kansan"-sanaa, mutta lehtien artikkeleissa ja keskusteluun osallistuneiden puheessa kansa on problematisoimaton käsite, kansa tarkoittaa itsestäänselvasti Suomen väestöä, joka on yhtenäinen ja selvästi rajattu, kansalla on yhteiset arvot ja yhteiset kunnioituksen kohteet.

¹² Tuija Pulkkinen, "Snellmanin kansallishenki". Teoksessa *Suomen historia 5 - Kansallisen heräämisen aika*, 2. painos, Weilin&Göös, pöo 1987, 147.

¹³ Kansallisuuden projekti -käsitteestä ks. Anu Koivunen, *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Suomen elokuvatutkimuksen seura, Turku 1995, 232-233.

¹⁴ Päiviö Tommila, *Suomen historiankirjoitus. Tutkimuksen historia*. WSOY, Porvoo 1989, 76, 92-94; ks. myös Pulkkinen 1987, 147.

¹⁵ Thomas Elsaesser, "Subject positions, speaking positions. From holocaust, our hitler and heimat to shoah and schindler's list". Teoksessa *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, ed. Vivian Sobchack, Routledge, London 1996, 167-169, 176-179.

¹⁶ *IS* 2.6.1937, *SF-Uutiset* 2/1937, s. 8.

¹⁷ *Uudenman Sanomat* 3.6.1937; Aitosuomalaisen *Uudenmaan Sanomien* pakinan voi tulkita suoraksi kommentiksi kilpailevan lehden, konservatiivisen *Uusimaan*, filmaussuunnitelmaa arvosteleviin kirjoituksiin.

¹⁸ *Heinolan Sanomat* 22.6.1937.

¹⁹ *Helsingin Sanomat* 29.10.1940, 15.11.1940, 22.11.1940, 2.12.1940, yleisönosastokirjoituksia.

Mutta kuka sai määritellä tuota kansallista identiteettiä, sille ominaisia piirteitä ja arvoja? Millä tavalla oli luvallista kuvata kansallista sivistystä ja kulttuuria? Thomas Elsaesser on esseessään "Subject positions, speaking positions" esittänyt, miten puhe kansasta ja kansallisuudesta synnyttää puhujasemia (speaking positions), joiden kautta kansan identiteettiä määritellään. Mutta puheessa neuvottelun alaisena ei ole pelkästään kansan identiteetti vaan myös puhujasemat. Usein kiistaa herättää se, onko puhujalla oikeus puhua kansan puolesta ja määritellä sitä, eli onko puhujan asema ja näkökulma korrekti.¹⁵ Kyse on siis vallasta määritellä asioita. Tämä taistelu määrittelyvallasta ei koske ainoastaan mielikuvia vaan myös arvoja ja normeja, jotka liittyvät noihin mielikuviin.

Tieteellinen yhteisö halusi pitää itsellään oikeuden määritellä ja kuvailla Suomen kansallisrunoilijaa J.L. Runebergia. Asioita, joita tutkimus ei ollut todentanut, ei ollut syytä esittää julkisesti, eli asioita, joita tiedeyhteisö ei ollut hyväksynyt (totuudeksi), ei ollut hyvä julkaista. Tieteellinen yhteisö halusi myös väittää, että kuva Runebergistä oli kansan keskuudessa yhtenäinen, ihanteellista Runebergia kunnioittava, eli samanlainen kuin tiedeyhteisöllä itsellään. Niinpä tiedeyhteisö puhui vastustuskirjelmässään koko kansan puolesta.

Suomen Filmitoimisto halusi omaksua puhujaseman kansan puolestapuhujana. Yhtiö vakuutti, ettei sen elokuva tule "loukkaamaan kunnioituksen tunteita, joita Suomen kansa liittää hänen [Runebergin] muistoonsa". Suomen Filmitoimisto tunsi ja tunnisti kansan tahdon. Yhtiö tuntui väittävän, että se tiesi ja tunsi kansan paremmin kuin tiedeyhteisö, sillä sen tavoitteena oli luoda kulttuurifilmi, "joka kykenee tuomaan Runebergin lähemmäksi ja ymmärrettävämmäksi meidänkin aikamme ihmisille".¹⁶ Tiedeyhteisö tai virallinen opetus oli siis jollakin tavalla epäonnistunut kansan ja Runebergin lähentämisessä, ja SF:n kulttuuritehtävä oli välittää kansallisrunoilijan kuva kansalle paremmin, kansan tarpeet ja kyvyt tuntien.

Puheissa ei asetettu kyseenalaiseksi sitä, että osa kansasta (Suomen väestöstä) ei ehkä ollut lainkaan kiinnostunut Runebergista tai että kansalla saattoi olla erilaisia mielikuvia Runebergista. Osa erilaisista mielikuvista tuli jo esiin lehdistön kirjoitellessa filmaussuunnitelmista. "Runebergistako pyhimys?", kysyy Uudenmaan Sanomien pakinoitsija Pökö. Hän toteaa pakinassaan, että Runebergin kunnioitus on mennyt liiallisuksiin, kansallisrunoilijasta on tehty "joukkohyveiden myhkyrä". Hän toivottaa elokuvan tervehdylleeksi, "ennen kun me ehdimme vuolla suuresta ihmisestä elottoman pyhimyksen". Pökön mukaan runoilijan arvo vain suurenee, mikäli häntä kuvataan inhimillisenä.¹⁷ Heinolan Sanomien pakinoitsija liittää kansalliset arvot Runebergin tuotantoon, eikä niin suoraan Runebergin henkilöähahmoon. Hänen mukaansa Runebergin maine on heikolla pohjalla, jos se menee inhimillisen kuvauksen myötä.¹⁸ Keskustelu Runebergin merkityksestä jatkui elokuvan ensi-illan jälkeen lehtien yleisönosastoissa. Näissäkin puheenvuoroissa erilaiset tulkinnat risteilivät: osa tervehti Pökön tapaan tyytyväisenä inhimillistä, tuntevaa Runebergia, osa oli loukkaantunut elokuvasta, joka paljastaa Runebergin inhimilliseksi mieheksi, osa luki elokuvaa uhkana perheyhteisölle ja sen normeille.¹⁹

Keskustelussa Runeberg-elokuvasta inhimillistäminen, arkipäiväiseksi tekeminen ja konkretisoiminen käsitettiin vaaroiksi kansallisrunoilijan kuvauksessa. Nämä keinot ovat tyypillisiä tarinankertomiselle ja erityisesti elokuvalliselle tarinankertomiselle. Kyse oli siis myös elokuvasta välineenä,



Ballaadi: Puhetta patsaasta. Kuva: SEA.

sen vaaroista kansallisen määrittelyssä ja kuvaamisessa. Elokuva tuo kansalliset "aarteet" näkyviksi, se muuntaa arveluttavasti "hengen" konkreettiseksi, jopa arkipäiväiseksi. Se esittää kansallisen symbolin inhimillisenä, seksuaalisena olentona. Se on suunnattu "suurelle yleisölle", kansalle, joka voi saada elokuvasta vääränlaisia mielikuvia, eli mielikuvia, joita määrittelyvallan haltijat eivät pysty kontrolloimaan. Toisaalta elokuva, joka tavoittaa "suuren yleisön", käsitettiin hyväksi opetuksen ja sivistyksen välineeksi, jonka avulla oikeita mielikuvia kansallisesta voitiin välittää. Kun *Runon kuningas ja muuttolintu* havaittiin elokuvan arvosteluissa arvokkaaksi ja Runebergin muistoa kunnioittavaksi, sitä suositeltiin jokaisen katsottavaksi. *Minä elän* -elokuva pidettiin suorastaan opetuselokuvana kansalle.²⁰

Toisaalta *Runon kuninkaan ja muuttolinnun* tekijät itsekkin suhtautuivat varovaisesti kansallisrunoilijan inhimillistämiseen. Vaarana ei ollut ainoastaan yleisön loukkaaminen vaan myös elokuvan sensurointi, sillä opetusministeriön ohjeiden mukaan "esitettäväksi ei saa hyväksyä filmiä, jossa oman kansan historiaan, laitoksiin, kunnioitettuihin henkilöihin ja kansallistuntoon suhtaudutaan epäkunnioittavasti".²¹ *Runon kuninkaan ja muuttolinnun* Ru-

²⁰ *Aamulehti* 7.10.1940, *Minä elän* -elokuvasta ks. esim. *Uusi Suomi* 13.10.1946, *Savon Sanomat* 13.10.1946, *Helsingin Sanomat* 17.10.1946; Alpo Routsuon esitelmä Aleksis Kivi -juhlan ohjelmassa, SEA, leikekansio.

²¹ Suomen astetuskoelma, 1935, nro 334/1935.



Ballaadi: Suurmies muukalaisena. Kuva: SEA.

²² Elokuva-Aitta 3/1944, mainos.

neberg on melko patsasmainen ja jäyhä, jos sitä vertaa *Ballaadin* temperamenttiseen Fredrik Paciukseen.

Roolihahmojen erot paljastavatkin, miten erilainen merkitys kansallisilla suurmiehillä on ja miten erilaisia mielikuvia heihin voidaan liittää. Fredrik Paciuksen vapaamman roolihahmon mahdollisti luultavasti se, että hän ei ollut niin tunnettu kuin Runeberg, ja ehkä myös se, että hän oli alunperin ulkomaalainen, saksalainen. Elokuvan markkinoinnissa Suomen Filmiteollisuus esittelee Paciuksen Maamme-laulun, Sotilaspojan ja Suomen laulun säveltäjänä. Lisäksi *Ballaadin* alkuun on rakennettu nykyaikaan sijoittuva kehyskertomus, jonka motivoimana Paciuksen persoonaa ja kansallista merkitystä lähdetään tarkastelemaan.²² Tämä viittaisi siihen, että Pacius ei ollut yleisölle tuttu henkilönä tai että SF ainakin epäili, ettei yleisö tunne säveltäjää. Runebergin merkitys ja tuotanto eivät vastaavaa esittelyä tarvitseet.

Ilmeisesti elokuvan tarinassa oli vaikeata ilmaista Paciuksen kansallista merkitystä, sillä Paciuksen työn tärkeyttä painotetaan suorasanaisesti *Ballaadin* teksteissä ja dialogissa. Heti alkuteksteissä hänet mainitaan miehenä, joka “kerran opetti Suomen kansan sävelin ilmaisemaan ilonsa ja surunsa, joka muutti erämaan puutarhaksi, joka usein sai uhrata kalleimmat unelmansa yhteiseksi hyväksi”. Elokuva “kunnioittaa sen miehen muistoa, joka tuli maahamme muukalaisena, mutta josta tuli yksi meistä, ennen kun hän lähti luotamme”. Teksti siis viittaa suoraan ei-suomalaisen-ongelmaan, joka on ratkennut Paciuksen urotöiden ja uhrautumisen sekä tarkemmin määrittelemättömän “meikälaistymisen” kautta. Elokuvan kehyskertomuksessa Pa-

ciuksen merkityksen valaiseminen katsojille jatkuu: "...Hän herätti kaikki ne sävelet, jotka uinuivat Suomen kansan sielussa", toteaa muisteleva vanhus ylioppilaille.

Paciuksen kuvaaminen ei synnyttänyt samanlaista kiivasta keskustelua kuin Runebergin kuvaus, vaikka elokuvien tarinat ovat hyvin samanlaiset. Tämä kertoo siitä, miten Paciuksen symbolinen merkitys kansallisena taiteilijana oli pienempi kuin Runebergin. On myös otettava huomioon, että *Ballaadin* ilmestymisajankohta helmikuussa 1944 ei ehkä ollut enää otollinen ajankohta korostaa voimakkaasti kansallisia aatteita. Suomen Filmiteollisuus ilmeisesti pyrkiikin välttämään väittelyä kansallisista arvoista. *Ballaadia* markkinoitiin enemmän musiikki- ja pukuelokuvana kuin kansallisena elokuvana, vaikka elokuvassa Paciuksesta selvästi rakennettiin kansallinen merkkihenkilö ja elokuvan tematiikkaan kansallisuus liittyi hyvin kiinteästi.²³ Lisäksi suurmieselokuvan arvokkuutta lisäävästä todenmukaisuudesta oltiin luovuttu²⁴, ja *Ballaadin* alkuteksteissä myönnetään, etteivät tapahtumat kaikin osin vastaa todellisuutta. Elokuva-arvostelijat hyväksyivätkin kiittäen näyttelijä Thure Bahnen kiivasluonteisen ja tunteikkaan Paciuksen, mutta moittivat sen sijaan elokuvan antamaa kuvaa Zacharias Topeliuksesta. Kauppalahden nimimerkki J.H. toteaa, ettei elokuvan Topelius vastaa kuvaa, joka "meillä" on hänestä. Elokuvan Topelius on "neuroottinen, piikittelevä ja vanhanmiehenilkeä".²⁵ Poikkeava kuva tunnetusta satusetä Topeliuksesta olikin siis loukkaavampi kuin arkaluonteinen romanssi Paciuksen ja nuoren laulajan Ebba Dunckertin välillä.

Samalla tavalla Aleksis Kiven roolihahmo elokuvassa *Minä elän* tuo esiin, miten erilaisia ominaisuuksia ja arvoja kansallisiin taiteilijoihin liitetään. Aleksis Kivi oli kansalliskirjailija ja yhtä tunnettu suurmies kuin Runebergkin, mutta hänen elämäkertansa filmaaminen ei herättänyt samanlaisia vastalauseita kuin Runeberg-elokuva. Filmaamista saatettiin pitää rohkeana yrityksenä ja sen onnistumista epäillä, mutta kukaan ei julkisesti esittänyt filmaamisen estämistä.²⁶

Tämän myötämielisyyden syy lienee tuotantoyhtiö Suomi-Filmin tapa rekrytoida viralliset Kivi-asiantuntijat mukaan projektiin sekä yleinen mielikuva Aleksis Kivestä kansallisena, *kansan omana* kirjailijana. Aleksis Kiven asema kansallisena symbolina sieti enemmän "paljastuksia". Olihan hänen onneton kohtalonsa kärsivänä taiteilijana jo yleisesti tiedossa, ja elokuvan käsikirjoittaja Elsa Soini oli kirjoittanut Aleksis Kiven elämästä näytelmän yli kymmenen vuotta aiemmin.²⁷ Lisäksi hän oli "meidän suuri poikamme"²⁸, joka oli lähtöisin kansan keskuudesta ja jolle näin ollen voitiin sallia samanlaisia piirteitä ja paheita kuin kansalla yleensä oletettiin olevan. Elokuvan arvosteluissa jopa kritisoitiin liiallista pieteteitä ja todettiin, että Kiven alkoholiongelman olisi voinut esittää suoremmin.²⁹

Suomi-Filmin tapa lähteä rakentamaan kansalliskirjailijan elokuvallista identiteettiä poikkesi siis Suomen Filmiteollisuuden strategiasta. Suomi-Filmi yhdisti heti projektin alussa omat intressinsä niiden etuihin, joilla oli virallista ja akateemista valtaa määrittellä Aleksis Kiven identiteettiä.

Elokuvan asiantuntijoiksi pestattiin Aleksis Kiven Seuran jäseniä, jolloin nämä saivat paitsi (jonkin verran) sananvaltaa projektissa myös julkisuutta seuralleen ja asialleen.³⁰ Suomi-Filmi puolestaan sai arvokkuutta hankkeelleen ja välttyi julkiselta arvostelulta. Asiantuntemuksen, tutkimuksen ja autenttisuuden painottaminen oli keskeistä elokuvan esittelyssä ja markkinoinnissa. Elokuvan alkuteksteissä ilmoitetaan suoraan, että "elokuvan juoni

²³ Elokuva-Aitta 3/1944, mainos; Elokuvalukemisto 1/1944, mainos; SF-Uutiset 1/1944, mainos.

²⁴ Ks. historiallisten elokuvien autenttisuuden korostamisesta ja kunnioitettavuudesta esim. Sue Harper *Picturing The Past. The Rise and Fall of British Costume Film*. BFI Publishing, London 1994.

²⁵ *Kansan Lehti* 15.3.1944, *Helsingin Sanomat* 16.2.1944, *Suomen Sosialidemokraatti* 15.2.1944, *Kauppalahden Kuvalehti* 14.2.1944.

²⁶ *Elokuva-Aitta* 13-14/1946, ss. 224-225, 229; *SSd* 13.10.1946; Paula Talaskivi, *Kansan Kuvalehti* 5.10.1946, ss. 40-41.

²⁷ *Suomen kirjallisuus VI. Suomen Kirjallisuuden Seura, Otava, Helsinki 1967*, 693; V. Tarkkaisen elämäkertatutkimus Aleksis Kivestä oli ilmestynyt 1915, ks. esim. V. Tarkkainen *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. 5. painos, WSOY, Porvoo 1950.

²⁸ Käsitteet "meidän poikamme" sekä "poika" toistuvat artikkeleissa kuvastaen kansan ja Aleksis Kiven läheiseksi kuvattua yhteyttä. *Elokuva-Aitta* 13-14/1946, 224-225, 229; *SSd* 13.10.1946; *Suomen Kuvalehti* 6.7.1946.

²⁹ *Uusi Suomi* 13.10.1946; *Helsingin Sanomat* 17.10.1946.

³⁰ *Elokuva-Aitta* 13-14/1946, 224-225, 229; Pöytäkirja Suomi-Filmin ja Aleksis Kivi -asiantuntijoiden neuvottelukokouksesta 8.10.1946, leikekansiot, SEA.

³¹ Ks. esim. *Elokuva-Aitta* 13-14/1946, 224-225, 229; *Helsingin Sanomat* 4.8.1946; *SSd* 3.10.1946, *Uusi Suomi* 3.10.1946.

³² Pöytäkirja Suomi-Filmin ja Aleksis Kivi -asiantuntijoiden neuvottelukokouksesta 8.10.1946, leikekansiot, SEA.

³³ Esim. *Jääkärien morsiamen* (1938) kuvauksissa käytettiin sotilasasiantuntijoita ja kutsuvierasnäytäntö liittyi jääkärien Suomeen paluun 20-vuotisjuhlapäivään, ks. esim. Kari Uusitalo, *Kuvaus-kamera-käy! Lähikuvassa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy*. Suomen elokuva-tutkimuksen seura, Kirjastopalvelu, Turku 1994, 143; *Minä elän* -elokuvan kutsuvierasnäytäntö järjestettiin yhdessä Aleksis Kiven Seuran kanssa Aleksis Kiven päivänä; *Uusi Suomi* 11.10.1946.

³⁴ Ks. esim. Kimmo Laine, "T.J. Särkän kansallinen lähetystehtävä". Teoksessa *Suomen kansallismatografia 2, 1936-1941*, Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1995, 84.

³⁵ Koivunen 1995, 12-17, 233-235; Laine 1995, 82-84; Kimmo Laine, "Ne 45 000 ja kansallisen elokuvan tila". *Lähikuva*, nro 3-4 (1996), 36-37.

³⁶ *SF-Uutiset*, 2/1937, 8.

poikkeaa historiallisista tapahtumista vain silloin, kun sisäisen totuuden ilmentäminen on sitä vaatinut".³¹

Tiedon ja autenttisuuden painottaminen luo mielikuvan yksimielisyydestä; Suomi-Filmin ja Aleksis Kiven Seuran yhteisesti määrittämä kansalliskirjailijan kuva on "oikea" ja yhtenäinen. Tämä on kuitenkin vain julkisuuden antama mielikuva. Aleksis Kiven Seuran asiantuntijat eivät suinkaan varauksettomasti hyväksyneet elokuvan hahmottamaa Kiveä ja kuvaa tämän elämästä. He arvostelivat muun muassa elokuvan liiallista kurjuutta ja draamaattisuutta ja olisivat toivoneet mukaan enemmän Kivelle ominaista huumoria. Seura ei silti halunnut suhtautua kielteisesti elokuvaan, varsinkaan kun se oli jo sitoutunut mukaan projektiin.³²

...vai puhetta filmintekijäsankarista

Suomi-Filmin keino käyttää hyväksi jo olemassaolevaa "virallista" puhujasemaa, vastasi yhtiön yleistä linjaa ja tapaa rakentaa yhtiön imagoa. Suomi-Filmi liitti itsensä hallintoon ja virallisen Suomen rakenteisiin paitsi asiantuntijoiden avulla, myös järjestämällä suurensi-iltansa kansallisina juhlapäivinä.³³ Näin se loi kuvaa itsestään arvokkaana, vakavana ja virallisena suomalaisen elokuvan tuotantoyhtiönä. Suomen Filmitoiminta tavoitteena oli samanlainen imago, mutta samalla se pyrki antamaan itsestään mielikuvan "kansanomaisempana" tuotantoyhtiönä.³⁴ Tätä "kansanomaista" linjaa voi katsoa kuvastavan myös se tapa, jolla Suomen Filmitoiminta akateemisia piirejä ja esitti puhuvansa kansan puolesta Runeberg-suunnitelmassaan.

Kummankin yhtiön imagonluonti liittyy samalla 1930- ja 1940-luvuilla käytyyn keskusteluun kansallisesta elokuvasta ja kotimaisesta elokuvakulttuurista. Tuossa keskustelussa erityisesti Suomi-Filmi ja Suomen Filmitoiminta ja niiden edustajat pyrkivät määrittelemään sekä yhtiön roolia kotimaisessa, kansallisessa elokuvatuotannossa että kotimaista, kansallista elokuvaa.

Samalla keskustelussa hahmoteltiin kuvaa elokuvayleisöstä kansallisena yleisönä, jota voitiin elokuvissa puhutella yhtenäisenä Suomen kansana. Keskustelussa oli kyse yhtä hyvin elokuvateollisuuden asemasta yhteiskunnassa kuin taloudestakin. Kansallisuuden retoriikka legitimoivat elokuvateollisuuden roolia yhteiskunnassa, se todisti, että elokuvateollisuudella oli kansallinen tehtävä. Kansallinen elokuva -käsitteen avulla voitiin myös perustella kilpailua ulkomaisen tuotannon kanssa, markkinoida elokuvia kotimaisina kulttuurituotteina sekä yrittää vaikuttaa elokuvien verotukseen.³⁵

Yhtiöiden tuottamat suurmieliset elokuvat voidaan nähdä osana tätä keskustelua. Elokuvien esittelyn ja markkinoinnin yhteydessä sekä Suomen Filmitoiminta että Suomi-Filmi painottivat voimakkaasti tekevänsä merkittävää kulttuurityötä. Runeberg-projektia esittelevässä SF-Uutisten kirjoituksessa todettiin, että Suomessa ei ole aiemmin tuotettu kulttuurihistoriallisia elokuvia, vaikka vastaavilla eurooppalaisilla elokuvilla on ollut "mitä suurin eurooppalaista kulttuuritunnetta syventävä merkitys" ja ne ovat "toteuttaneet taiteellisesti mitä tärkeintä tehtävää ja jalostaneet yleisön makua...". Nyt "SF:n johto on kiinnittänyt huomiota siihen, että omassa kulttuurihistoriasamme on runsaasti aiheita, jotka sopivan filmillisesti käsiteltyinä tarjoavat mahdollisuuksia hyvälle taidefilmeille".³⁶ Näin Suomen Filmitoiminta pyrki rakentamaan itselleen maineen kulttuurihistoriallisen elokuvan pioneerina.

Samantyyppistä taktiikkaa käytettiin *Ballaadia* markkinoitaessa. Sitä mainostettiin ensimmäisenä kotimaisena musiikkilokuvana. Musiikki tarjosi tässä yhteydessä "taidemusiikkia". Journalisteja kutsuttiin seuraamaan elokuvan oopperakohtauksen kuvauksia, ja näin ennakkomielikuvat elokuvasta saatiin liitettyä oopperaan.³⁷ *Minä elän* -elokuvan tuottaja Risto Orko puolestaan perustelee Kivi-elämäkerran filmaamista melkein päteettisen tehtävänä: "...tällä elokuvalla olemme toivoneet voivamme valmistaa jotakin, millä olisi pysyvää arvoa, ei yksinomaan draamana... vaan myös historiallisena todistuskappaleena aiheesta, joka on lähellä koko kansan sydäntä."³⁸

Orkon kommentista näkyy myös se, miten näiden suurmieselokuvien yleiseksi määriteltiin koko Suomen kansa. Lausunnoissa pidettiin itsestään selvänä sitä, että elokuvayleisö on yhtä kuin kansa ja että tämä kansa on kiinnostunut kansallisista suurmiehistä. Lehdistö tuki tätä yhtiöiden käsitystapaa. Suomen Sosialidemokraatin nimimerkki T.A. kirjoitti *Minä elän* -elokuvasta: "Ja itsestään selvä asiahan taasen on, että jokainen maamme kansalainen haluaa nähdä elokuvan Aleksis Kivestä, suuresta pojastamme..."³⁹ Suurmieselokuvan katsomista saatettiin pitää suorastaan kulttuurisena kansalaisvelvollisuutena, kuten käy ilmi nimimerkki O.V.-hl:n tekemästä *Ballaadin* arvostelusta: "...on ilahduttavaa, että kotimainen filmiteollisuus ryhtyy käsittelemään kulttuurihistoriallisia aiheita... myös yleisön on syytä osoittaa kannattavansa tämänlaatuisia kotimaisia filmejä."⁴⁰

Elokuviin liitettyjen kommenttien mukaan Suomen Filmiteollisuus ja Suomi-Filmi olivat suorittamassa tärkeää kulttuuritehtävää. Ne välittivät suurelle yleisölle, kansalle, kulttuuria ja taidetta. Elokuvien tekijöiden voi katsoa jopa samastuneen kuvaamiinsa suurmiehiin. *Minä elän* -elokuvan ohjaaja Ilmari Unho kirjoitti pakinassaan, että suurmiehen kuvaaminen taiteessa vaatii melkein samanlaista "hengen voimamiestä" kuin on kuvattava kohdekin. Tosin hän vaatimattomasti epäilee omia kykyjään.⁴¹

Thomas Elsaesser sekä elämäkertaelokuvia tutkinut George Custen ovat kirjoituksissaan todenneet, miten suurmiesten elämäkertaelokuvien voidaan tulkita kertovan myös elokuvantekijöistä ja elokuvateollisuudesta itsestään.⁴² Suomen Filmiteollisuuden johtajan T.J. Särkän ja Suomi-Filmin ohjaajan Ilmari Unhon julkisuudessa mainittu, vaativa kulttuuritehtävä voidaan rinnastaa heidän kuvauksiinsa luovista ja kärsivistä kansallisista taiteilijoista. Varsinkin Särkän roolilla kansallisen taiteen ja todellisen tunteen puolesta taistelevana miehenä norjeja ja velvollisuutta vaalivaa (akateemista) yhteisöä vastaan on yhtymäkohtia elokuvien suurmiehiin.

Sekä *Runon kuninkaan ja muuttolinnun* Runeberg että *Ballaadin* Pacius halusivat toteuttaa itseään tuntevina miehinä ja taiteilijoina, mutta ympäröivä yhteisö vaatii heiltä suurmiehen ihanteellista ja normien mukaista käytöstä. Jos tulkintaa viedään pidemmälle, voidaan *Runon kuninkaan ja muuttolinnun* nähdä toisintavan vielä selkeämmin elokuvaprojektista käytyä keskustelua. Tällöin Suomen Filmiteollisuus ja Särkkä voidaan samastaa Emilie Björksténin rooliin. Emilie ymmärsi Runebergia taiteilijana ja inhimillisenä miehenä paremmin kuin kukaan muu, mutta yhteisö tuomitsi Emilien. Elokuvan piispattaren moitepuhe Emiliele on kuin terävöitetty versio professorien kirjelmästä Särkälle: "...että olet vetänyt alas lokaan hänet, johon koko maa katsoo kuin kuninkaaseen, tahrannut hänen kirkkaan kruununsa...". Tulkinta saattaa olla liian pitkälle viety, mutta varmaa on, että elokuvayhtiöt käyttivät suurmieselokuviaan tietoisesti rakentaessaan itselleen asemaa kansallisen kulttuurin merkittävänä tuottajina.

³⁷ *SF-Uutiset* 1/1944, "SF rakensi kokonaisen oopperan! 300 henkeä filmasi yhtä päätä 3 vrk"; *Savon Sanomat* 19.11.1943; *Ajan Suunta* 18.12.1943.

³⁸ *JS* 10.10.1946.

³⁹ *SSd* 13.10.1946.

⁴⁰ *Aamulehti* 13.3.1944.

⁴¹ Ilmari Unhon pakina "Miksi niin?" konsepti-luiskoina, leikekansiot, SEA.

⁴² Thomas Elsaesser, "Film History as Social History: The Dieterle/Warner Brothers Bio-Pic". *Wide Angle* vol. 8/ nro 2 (1986), 19; *Custen* 1992, 92-93, 147. Ks. myös T.J. Särkän imagon luomisesta Laine 1995, 82.

⁴³ Runebergin aiheena olivat Suomen sodan sotilaat, Pacius sai idean oopperansa ballaadiin Ebba Duncertin laulamasta "pienestä kansanlaulusta".

Kärsivä kuningas

Suomen Filmitoimiston tuottamissa suurmieselokuviissa *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Ballaadi* kansallisen suurmiehen rooli ja merkitys nähdään hyvin samankaltaisina. *Ballaadi* toistaa *Runon kuninkaan ja muuttolinnun* tematiikkaa ja käsitteitä jopa hämmästyttävän samanlaisina. Kummassakin elokuvassa suurmiehestä puhutaan taiteen kuninkaana, jonka tehtävänä on jalostaa kansallisia aiheita taiteeksi,⁴³ edistää kansakunnan kulttuuria ja antaa taiteen lahjoja kansalle. *Runon kuninkaan ja muuttolinnun* Fredrik Cygnaeus määrittää J.L. Runebergin tehtävän ja aseman: "...runoja Suomen sodan sankareista. Mahtavaa!...Lisää vain sitä lajia, niin Suomen kansalla on aarteista arvokkain ja hänellä itsellään runouden kuningaskruunu".

Runon kuninkaassa ja muuttolinnussa Runebergin arvonimi mainitaan jo elokuvan nimessä. *Ballaadissa* kuninkuus tulee esiin sadussa, jonka Paciuksen ystävä Zacharias Topelius kertoo Paciuksen lapsille. Satu on vertauskuva koko elokuvan aiheesta ja teemasta: Kuningas hallitsee musiikin ihanaa valtakuntaa ja opettaa kansansa laulamaan. Kuningas tapaa metsässä linnun, jolta hän saa iloa ja inspiraatiota, mutta kateelliset kansalaiset riistävät kuninkaalta ja linnulta yhteisen tulevaisuuden. Samaa "kuninkaallisuutta" toistetaan elokuvan loppuhuipentumassa, oopperakohtauksessa, jossa oopperan lavalla Kaarle-kuningas kiittää uskollista Suomen kansaa, samalla kun kamera siirtyy kuvaamaan Paciusta uskollisesti rakastavaa Ebba Duncertia, joka puolestaan katselee kyynelsilmin oopperan orkesteria johtavaa Paciusta. Kuvakerronnan viesti voi tulkita yksinkertaisesti: Pacius on kuningas, ja häntä palvova Ebba Duncert Suomen kansa. Oopperakohtaus kuvaa siis sekä Paciuksen ja Duncertin henkilökohtaista suhdetta että kansan suhdetta suurmieheen.

Minä elän-elokuvassa ei käytetä kuninkuus-retoriikkaa. Temaattisesti se olisi ehkä ristiriitaistakin, sillä elokuvassa pyritään korostamaan Kiven yhteyttä kansaan, jolloin kuningas-käsite kuullostaisi oudolta. Kiven erityismerkitys tulee kuitenkin usein esille, hänen ystäviensä tai muiden kansallisten merkimmien lausumana. Elokuvassa käytetään myös tehokeinona negaatiota, Aleksis Kiven vaatimattomuutta. Kivi keskustelee ystävänsä Emil Nervanderin kanssa tulevaisuudentoiveistaan. Nervander haluaisi olla kuin Topelius ja kirjoittaa jotain historiasta. Tähän Kivi toteaa: "Minä en pyri niin korkealle, eivätkä opintoni siihen kai koskaan riittäisikään. Minä tahtoisin oppia tuntemaan tämän kansan, ja sitten jostain sopukasta kuvata sitä, kuinka se on suuri, kuinka se on iloinen ja surullinen, köyhä ja kärsivä." "Tuo on uutta Aleksis!" Nervander huudahtaa vastaukseksi. Kiven puheen teho perustuu siihen, että katsojat jo tietävät Kiven suuruuden, mutta Nervanderin innostunut kommentti vahvistaa vielä käsitystä Kiven merkityksestä Suomen kirjallisuuden uudistajana ja luoja.

Elokuviin suurmiehet ovat "tavallisen" kansan yläpuolella, siitä erillään. "Kuninkaalliset" Runeberg ja Pacius ovat kansan yläpuolella jo elokuvan tarinan alussa, he ovat jo tunnustettuja merkkimiehiä. He ovat taiteilijoina poikkeusihmisiä, joita "tavallisten ihmisten" normit ja arkisuus ahdistavat. Elokuviin kansa hahmottuu suhteessa "suurmiehiin". Tosin *Runon kuninkaassa ja muuttolinnussa* kansaa ei erikseen kuvailla, joten "kaikkien" voi tulkita edustavan kansaa. "Kaikki" muodostuu elokuvan henkilöistä, lähinnä siis porvooolaisista säätyläisistä. Tarkemmin rajaten kansa on elokuvassa yhtä kuin Runebergin yleisö, eli kansaa ovat niin runonlausuntaa kuuntelevat

tuttavat, Runebergia ihailevat ylioppilaat kuin Floran-päivän juhlaväkikin. Samoin *Ballaadissa* kansa on Paciuksen säätyläisyleisö.⁴⁴ Elokuvasa myös kuvaillaan tarkemmin tätä kansaa: Topeliuksen kertomassa sadussa se on kiittämätön, kateellinen ja ahdasmielinen, mutta oopperan loppukohtauksessa annetaan ymmärtää, että Suomen kansa on kärsivä, rakastava ja uskollinen. Kuvaus vastaa Paciuksen yleisöä, joka epäilee oopperan onnistumista ja levittelee pahansuopia juoruja Paciuksesta mutta joka oopperan loputtua puhkeaa aplodeihin. Kun kansa pääsee nauttimaan suurmiehen työn hedelmistä, se ymmärtää taiteilijan arvon ja sen kateus muuttuu kiitollisuudeksi ja ihailuksi.

Minä elän -elokuvassa kuvataan "tavallista kansaa" hieman lähemmin. Sen ilot ja murheet tulevat esiin parissa esimerkinomaisissa kohtauksessa, jotka kuvaavat tapahtumia keinumäellä, häissä ja nälkävuoden uhrien täyttämässä tuvassa. Nämä kohtaukset kertovat, että Kivi liikkui kansan parissa, ja näin korostetaan Kiven kansanomaisuutta ja yhteyksiä rahvaaseen. Kivi on kuitenkin selvästi kansasta erillään, henkisesti ylempänä oleva tarkkailija. Hän ei osallistu kansan huvituksiin, ei lähde keinumaan keinumäellä tai tanssimaan häissä, sen sijaan hän tarkkailee kansaa, sen tapoja ja saa niistä aiheita. Kiven keskustelu Nervanderin kanssa paljastaa myös hänen ylemmän asemansa. "Tahtoisin oppia tuntemaan tämän kansan", Kivi toteaa, eli hän tutkiskelee kansaa sen ulkopuolelta. "Minä tahdon kuvata tätä yksinkertaista Suomen kansaa niin, että kaikki rakastaisivat sitä yhtä paljon kuin minä, että meistä sen kautta tulisi voimakas ja yksimielinen kansa", Kivi sanoo. Memuodosta huolimatta repliikki paljastaa Kiven ulkopuolisuuden ja erillisyyden "yksinkertaisesta" kansasta.

Runeberg, Pacius sekä Kivi muodostavat kollegoineen ja ystävineen "tavallisen" kansan yläpuolella olevan, kansallisesti tietoisten suurmiesten ryhmän, joiden tehtävä on snellmanilaisittain edistää kansallishenkeä sekä johtaa kansan sivistämistä. Elokuvasa esiintyvä suurmiesgalleria luo niihin aikalaistunnelmaa ja kulttuurihistorian tuntua⁴⁵, mutta roolihahmot eivät ole pelkkiä statistejä, vaan tämä joukko kuvataan veljesyhteisönä toteuttamassa kansallista tehtävää. *Runon kuninkaassa ja muuttolinnussa* samoin kuin *Ballaadissa* tämä joukko on harmoninen ja yhtenäinen, mutta *Minä elän* -elokuvassa tärkeänä teimana on tuon sivistyksen etujoukon sisäiset jännitteet.

Elokuvasa esitellään vanha ja nuori etujoukko. Vanhempi polvi, Cygnaeus, Topelius, Lönnrot sekä August Ahlqvist, on jo vakiinnuttanut asemansa ja joko tukee tai hankaloittaa nuoremman polven toimintaa. Temaattisesti keskeinen ristiriita vallitsee kansallisen Kiven ja akateemis-sivistyneen (ruotsinkielisen?) yläluokan välillä. Kivi on kiinnostunut vain kansasta ja kirjoittamisesta, ei akateemisesta urasta, vaikka vanhempi polvi kehoittaa häntä ensin opiskelemaan ja sitten kirjoittamaan. Vaikka Kivi esitetään kansan tarkkailijana ja ulkopuolisena ymmärtäjänä, vielä enemmän hän on erillään Helsingin sivistyneistöstä ja akateemisesta yhteisöstä. Kivi palaa aina kansan pariin elämään, kaupungissa hän jää sivistyskotien sulkeutuvien ovien taakse⁴⁶. Ristiriita huipentuu Kiven ja professori Ahlqvist-Oksasen riitaisessa suhteessa. "Oikeata suomen kieltä" ja "hyvää runoutta" vaaliva Ahlqvist kehottaa Kiveä lukemaan Runebergia, jotta tämä oppisi kirjoittamaan. "Olen lukenut Runebergia, mutta vielä enemmän olen lukenut Suomen kansaa!", huudahtaa Kivi.

Runebergin ja ruotsinkielisen sivistyneistön asettaminen Kiven ja kansan vastakohdaksi korosti uudenlaista kansallisuutta: ei-akateemista, ei-

⁴⁴ Kiinnostavasti suurmiesten ja heidän yleisönsä eli koko kansan välillä vallitsee samanlainen suhde kuin aikalaistutkimuksissa esitetty suhde kulttuurihistoriallisten elokuvien ja niiden yleisön, "koko kansan" välillä. Tämä yleisö = koko kansa -rakenne tietenkin korostaa niin suurmiesten kuin kulttuurihistoriallisten elokuvienkin kansallista merkitystä.

⁴⁵ Sivuosassa olevien suurmiesten näköisyyteen ja "autenttisuuteen" oli kiinnitetty paljon huomiota, jopa niin, että samat näyttelijät esiintyivät toisen yhtiön elokuvassa samassa henkilöroolissa. Aikalaistunnelma- ja "koriste"-tarkoitukseen viittaa myös *Runon kuninkaassa ja muuttolinnussa* oleva muusta tarinasta melko irrallinen episodi, jossa Elias Lönnrot ja M.A. Castrén tulevat käymään Porvoossa.

⁴⁶ Sulkeutuvien ovien motiiviä käytettiin elokuvassa muutamia kertoja; Palmqvisteilla Kivi jää yksin sulkeutuvien ovien taakse haukuttuaan Ahlqvist-Oksasen runoutta; *Lean* ensiesityksessä Kivi on yksin näyttämön käytävällä, muiden juhliessa onnistunutta näytelmää oven takana; jo sairastunut Kivi kolkuttelee Palmqvistien suljettujen ovien takana.

⁴⁷ Ks. esim. Hannu Salmi, "Ilmari Unho. Suomi-Filmin monitoimimies". *Filmihullu* nro 6 (1991), 20, 22-23.

⁴⁸ Tässäkin siis käytettiin muotoa "kansalleni", joka voi tulkita viittaavan jonkinlaiseen Kiven hallitsija-asemaan.

⁴⁹ Ks. perheestä kansakunnan metaforana Koivunen 1995, 240-241.

yläluokkaista ja suomenkielistä. Toisin kuin *Runon kuninkaassa* ja *Ballaadissa* Kivi-elokuvassa temaattiset ratkaisut toivat selvästi esiin, miten suomalaisuus ja kansallisuus voivat olla ristiriitaisia kiistelyjen kohteita. Elokuvan kansallisuus-käsityksen taustalla voi nähdä sen ohjaajan Ilmari Unhon suomenmielisen ja IKL:sen aatemaailman.⁴⁷ Myös elokuvan tekoajankohdan ilmapiiri on saattanut vaikuttaa sen tematiikkaan yhtä lailla kuin tekijöiden aatteet. Sodan jälkeisessä yhteiskunnassa ei enää pyritty tai pystytty luomaan mielikuvaa kansallisesta yhtenäisyydestä. Ristiriitaista kuvaa ei kuitenkaan jätetä elokuvassa vallitsevaksi, vaan ratkaisu on se, että Kiven edustama kansallisuus on sitä aitoa ja oikeata. Kansasta tullut mutta kansaan kuulumaton Kivi voidaan myös tulkita eräänlaiseksi välittäjäahmoksi sivistyneistön ja kansan välillä: Kiven kirjoittama näytelmä huvittaa yhtä hyvin siivoojaa kuin esteetiikan professoriakin, Kivi johdattaa yhteen kansan ja sivistyneistön aatemaailman. Mutta itsestään piittaamatta ja itsensä uhraten.

Kaikissa näissä kolmessa elokuvassa keskeisenä teimana on se, miten kansallisen suurmiehen täytyy uhrautua rakastamansa kansan puolesta. *Minä elän* -elokuvassa Kiven näytetään uhraavan koko elämänsä kansansa vuoksi kuvatakseen sitä kirjoissaan ja antaakseen sille kansallista kirjallisuutta. Tematiikka kulminoituu kohtauksessa, jossa Kivi pyytää Kuolemalta lisää aikaa viimeistelläkseen *Seitsemän veljestä* -kirjan: "En pyydä itselleni mitään, pyydän kansalleni"⁴⁸ ...yksi vuosi, yksi ainoa vuosi?"

Runon kuninkaassa ja *muuttolinnussa* sekä *Ballaadissa* suurmiehen täytyy uhrata rakkautensa ja oma inhimillisyytensä täyttääkseen velvollisuutensa kansaa kohtaan. Velvollisuuden täyttäminen tarkoittaa elokuvassa yhteisön normeihin sopeutumista ja perheen pyhyden säilyttämistä, mutta se on samalla kytkettyyn suurmiehen kansalliseen tehtävään. *Ballaadissa* Topelius kiristää Paciusa luopumaan Ebba Dunckertista, hän ei anna oopperalibrettoa Paciukselle, ennen kuin tämä lupaa olla tapaamatta tyttöä. Pacius suostuu: "...Yhteisen työmme tähden uhraan erään elämäni hartaimmista unelmista". Perhe nähdäänkin näissä elokuvissa kansallisen tehtävän toteuttamisen perustana, vaikka ei täysin ongelmattomasti.⁴⁹

Henkilökohtaisten toiveiden ja halujen uhraaminen kollektiivin puolesta oli mitä ilmeisimmin tuttua retoriikkaa sota-aikana. Vaikka *Runon kuningas* ja *muuttolintu* sekä *Ballaadi* kuvaavat suurmiehiä, uhrautumaan joutuvat myös elokuvien vaimot ja rakastetut. *Runon kuninkaassa* ja *muuttolinnussa* dramaattisimman uhrauksen tekee Emilie Björkstén, sillä hän luopuu tietoisesti Runebergista ja joutuu vielä esittämään tälle sydämetöntä keimailijaa, menettämään rakastamansa miehen kunnioituksen. *Ballaadissa* ymmärtäväinen rouva Pacius selittää nuorelle Ebballe kansallisen tehtävän tärkeyttä: "Jos hän [Pacius] kuuluisi yksin minulle, niin päästäisin hänet vapaaksi, jos tietäisin hänen rakastavan sinua, mutta hän ei kuulu yksinomaan minulle, vaan koko Suomen kansalle". Elokuvien esittämä naisten osuus uhrauksissa kansan puolesta tarjoaa siis lukuasemia kotirintamalle jääneille naisille.

Minä elän -elokuva poikkeaa perhekeskeisistä edeltäjistään. Vaikka Kivelle äiti oli tärkeä henkilö ja perhe keskeinen tukija, ei perheen ja vaimon (tai äidin) roolia korostettu samalla tavalla kuin sodanaikaisissa suurmies-elokuvissa. Kiven elämäkerta ei ehkä antanut sopivaa pohjaa perheen merkityksen korostamiseen, hänhän ei aikuisena elänyt "normaalia" perhe-elämää. Charlotta Lönnqvist ottaa Aleksis Kiven hoiviinsa vaivojaan, rahojaan tai mainettaan säästämättä, mutta hän ei ole samanlainen identifikaation kohde kuin Nina Pacius tai Emilie Björkstén Vain harvoissa kohtauksissa tapahtu-



Minä elän: Kärsivä Aleksis ja äitimäinen Charlotta. Kuva: SEA.

mat esitetään hänen näkökulmastaan, ja hänen motiivinsa, ajatuksensa ja tuntemuksensa jäävät tulkinnanvaraisiksi. Elokuvan keskushenkilö ja uhrautuja on korostetusti itse Aleksis Kivi.

Arkinen kansa ja laululinnut

Runon kuninkaassa ja muuttolinnessa ja *Ballaadissa* naisen tehtävä on väistyä syrjään ja antaa tilaa suomalaisille suurmiehelle, mutta se ei ollut ainoa rooli, joka elokuvissa tarjottiin naisille kansallisen kulttuurin kehittämässä. Vaikka he eivät olleet osallisina suurmiesten veljespiirissä, heille oli varattu muita tehtäviä.

Anu Koivunen esittelee kirjassaan *Isänmaan moninaiset äidinkasvot* käsitteen "äitikansalaisuus". Tutkijat ovat käyttäneet käsitettä ilmaisemaan, millainen on ollut naisen rooli yhteiskunnassa 1800-luvun lopulta lähtien. "Äitikansalaisuus" kuvaa, miten biologinen äitiys käsitettiin naisen ensisijaiseksi tehtäväksi. Samalla kuitenkin juuri tuon äitiyden kautta naiselle annettiin yhteiskunnallinen kansalaisen rooli ja julkinen tehtävä.⁵⁰

Käsittelimieni suurmieselokuvien "äitikansalaisen" tehtävä oli epäkäytännöllisen taiteilijan perheen ylläpitäminen, niin että taiteilija voi rauhassa toteuttaa kansallista tehtävänsä ja luoda. Sekä Frederika Runeberg että Nina Pacius kuvattiin järkevinä taloudenpitäjinä tai lastenkasvattajina, jotka puuhastelivat arkiaskareissa, samaan aikaan kun heidän miehensä potivat luomisen tuskaa. Samanlaisena "vaimona" ja "äitinä" kuvattiin *Minä elän* -

⁵⁰ Koivunen 1995, 241-242.

⁵¹ Lehtiarvosteluissa jopa ihmeteltiin Charlotta Lönnqvistin “liian” karua rooli-hahmoa, ks. esim. *Kansan Lehti* 12.10.1946.



Runon kuningas ja muuttolintu: luonto kirkkona. Kuva: SEA.

elokuvan Charlotta Lönnqvist. Huomattavaa onkin, miten nämä naiset kuvattiin suhteessa suurmiehiin juuri *äiteinä*, siis he olivat ikään kuin näiden suurmiesten äitejä. Suhde ilmaistiin täysin epäseksuaalisena (ja epäromanttisena) yhteisistä lapsista huolimatta; tai Charlotta Lönnqvistin tapauksessa nainen oli kuvattu niin “epänaisellisen” topakkana, että seksuaalisuhteen kuvittelemisen oli vaikeaa.⁵¹ Vaimo-äiti on uhrautuvan hyvä ja ymmärtäväinen. Rouvat Runeberg ja Pacius ovat koko ajan tietoisia miestensä ihastumisista. He ovat huolestuneita tai surullisia tilanteesta, mutta he ymmärtävät ihastumisien kuuluvan taiteilijamiehen luonteeseen. Avioliitossa vain on “varjopuolia, jos sattuu olemaan luovan taiteilijan vaimo”, kuten Nina Pacius toteaa Ebba Duncckertille.

Vaikka vaimo-äidit ymmärtävät miehiään, he eivät ymmärrä miehensä taidetta, tai he ovat ainakin liian kiinni arjessa voidakseen siihen keskittyä. Charlotta Lönnqvist ei ole lainkaan kiinnostunut Kiven tuotoksista, hänelle se on vain kirjailijan työtä. Nina Pacius puolestaan on kiinnostuneempi

poikansa kalosseista kuin miehensä oopperasta. Ja Runebergin puhuessa innostuneesti ikkunan takaa näkyvästä keväästä, Frederika Runeberg huomaa vain pesemättä jääneet ikkunalasit. Vaimo-äitien arkisuutta on erityisesti korostettu, sillä esimerkiksi Frederika Runebergin olisi yhtä hyvin voinut kuvata aikalaisintellektuellina ja kirjailijana, joka hän todellisuudessa oli.⁵²

Vaimo-äidin arkisuus legitimoii Runebergin ja Paciuksen avioliiton ulkopuoliset rakkaussuhteet. Koska kotoa ei löydy uskoa runoon ja tunteeseen, heillä on taiteilijoina oikeus etsiä sitä muualta. "Kuuluisuutta! Menestystä! Kunniaa! Puoliso ja lapsia...niinpä tietysti. Tuo on kaikki, mitä te poroporvarit pienuudessaanne ymmärrätte suurimmasta onnesta. Mutta taiteilijalle suurin onni on inspiraatio toisen inhimillisen olennon hahmossa, ihmisen joka ymmärtää..." selittää Pacius appiukolleen, joka on tullut moittimaan häntä rakkaussuhteesta Ebba Duncertiin. Paciuksen rakkaus Ebba Duncertiin kuvataankin taiteellisenä inspiraationa, samoin kuin Runebergin rakkaus Emilie Björksténiin, eli kaunis, taidetta ymmärtävä nuori nainen on inspiraation lähde. Inspiraatioon sisältyy runollisen innostuksen lisäksi myös taiteilijan halu olla inhimillinen tunteva mies eli seksuaalinen.

Elokuviissa seksuaalisuuden käsittely peittyi runollisen inspiraation alle. Tätä kuvastaa myös se, miten nuorta rakastettua verrataan luontoon.⁵³ Emilie Björkstén on "muuttolintu" ja Ebba Duncert metsässä laulava "satakieli", ja parien kohtaamiset tapahtuvat usein luonnon keskellä. Nuoresta rakastetusta herännyt inspiraatio on yhtä "puhdasta" kuin luonnosta saatava inspiraatio. Suomen luonto esitetään ylevänä, siitä kansalliset suurmiehet ottavat innostuksensa ja aiheensa. "Nähdessäni tämän kauniin kesämaiseman silmiäni edessä, ymmärrän varsin hyvin, mikä inspiroi Runebergin sepittämään Maamme-laulun", sanoo Pacius Topeliukselle heidän kävellessään metsässä ideomassa oopperaa. Luonnon puhtaus ja yleisyys tulee ilmi myös "luonto kirkkona" -viittauksissa. Emilie Björksténillä ja Runebergillä on innoittava kohtaaminen luonnossa kirkonmenojen aikaan, Ebba Duncert lähtee ulos "laulamaan Jumalan ylistystä luonnossa" ja Aleksis Kivi toteaa suoraan, ettei ole mennyt kirkkoon, koska luonto on hänen kirkkonsa.

Aleksis Kiven luontosuhteessa tuodaan esiin myös maaseudun ja kaupungin välinen ristiriita. Kaupungissa Kivi ahdistuu eikä pysty luomaan. Sen sijaan luonnon keskellä, erityisesti kotiseudullaan, hän pääsee lähelle inspiraationsa lähdeä: kansaa ja suomalaisuutta. Kiven luomat hahmot suorastaan vaativat kotiseudun läheisyyttä, jotta ne voisivat syntyä kirjalliseen muotoon: "...nekin odottavat Nurmijärveä, metsää, havumajaa...eivätkä ne saa odottaa turhaan", pohtii Kivi ja päättää lähteä kaupungista takaisin kotiin, maalle.

Minä elän -elokuvassa luontoon ei liitetä feminiinisyyttä. Kivi saa innostuksensa suoraan luonnosta ja kansasta, eikä hän tarvitse naisia inspiroitukseen. Kivelle riittää äidin rakkaus ja Charlotta Lönnqvistin antama materiaallinen tuki. Toisaalta tämä kuvaa Kiven "henkistynyttä", epäseksuaalista olemusta, toisaalta hänen ulkopuolisuuttaan. Kivi epäonnistuu suhteen luomisessa niin kansan tyttöön kuin kaupunkilaisneitiinkin. Maalaistyttö ei ymmärrä Kiven runoa, hän käsittää sen suoraan seksuaaliseksi vihjeeksi (!) ja suuttuu. Neiti Palmqvist on kiinnostunut Kivestä, mutta suhteella ei ole tulevaisuutta, koska Kivi hylkää sivistyneistön ja valitsee kansan.⁵⁴

Kaikissa kolmessa elokuvassa "äitkansalaisuus" on vallitseva naisille tarjottu paikka kansallisen kulttuurin rakentamisessa, siitä huolimatta että Emilie Björkstén ja Ebba Duncert tuntuvat tarjoavan vaihtoehdoisen roo-

⁵² Myös aikalaisarviot pitivät Frederika Runebergin roolihahmoa liian yksipuolisena, ks. esim. US 6.10.1940, IS 8.10.1940, Uudenmaan Sanomat 5.10.1940, HBL 7.10.1940, Helsingin Sanomat 29.10.1940 yleisönosastokirjoitus.

⁵³ Ks. esim. Koivunen 1995, 235, 242, siitä miten kansallisuusdiskurssissa naisen ruumis vertautuu kotimaahan.

⁵⁴ Elokuvan alkuperäinen käsikirjoitus on paljon laajempi kuin elokuvan tarina, Elsa Soinin käsikirjoituksesta käytettiin vain runsas kolmannes, ja vielä leikkausvaiheessa jätettiin joitakin kohtauksia pois, joten ei ole varmaa, kuinka paljon elokuvassa alunperin oli tarkoitus kuvata Albina Palmqvistin ja Kiven suhdetta. Lopullinenokuva osoittaa kuitenkin, ettei elokuvassa haluttu korostaa Kiven rakkaussuhteita. Suomen kansallisfilmografia 3, 1942-1947, Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1993, 559; Professori Tarkiaisen puhe Suomi-Filmin studion lukuharjoituksissa 11.6.1946, leikekansiot, SEA; Ilmari Unhon pakina "Miksi niin?" konseptiliuskoina, leikekansiot, SEA.

limallin. Emilie ja Ebba eivät ole kiinnostuneita avioliitosta tai “perinteisestä” naisen roolista kuten heidän ystävättärensä. Sen sijaan he ovat haltioituneita taiteen ystäviä, joilla on myös omaa kunnianhimoa. Emilie Björkstén haluaa kirjoittaa ja Ebba Dunckert laulaa. Suurmiehille he ovat kuitenkin inspiraation antajia ja ymmärtäjiä, eivät kollegoita. Muusan roolikin on naisille vain nuorena suotu tehtävä, myöhemmin heidän on integroiduttava yhteisöön, siirryttävä Luonnosta Kansalaisuuteen. Loppujen lopuksi vaimoäidin takaama perheen ja kodin pysyvyys on perusta, jolle kansallinen kulttuuri voidaan rakentaa.

Suurmiesten elämäkertaelokuvat toimivat kansallisen määrittelyssä kahdella eri tasolla. Ensinnäkin ne osallistuvat yleiseen kansallisuusdiskurssiin ja kansallisen identiteetin määrittelemiseen. Elokuvat voidaan nähdä osana pitkää linjaa, jossa kansallisuutta rakennetaan ja muokataan sekä kansallistunnetta vahvistetaan historian kautta. Menneestä nostetaan esiin kansallissankareita, jotka osoittavat suomalaisuuden omaleimaisuuden sekä suomalaisen kulttuurin korkean tason. Sodanaikaisissa elokuvissa, *Runon kuninkaassa ja muuttolinnussa* sekä *Ballaadissa*, kansa ja kansallisuus nähdään yhtenäisenä, mutta *Minä elän* –elokuvassa suomalaisuus esitetään kiistanalaisena. Vastakkain asetetaan akateeminen, runebergiläinen ja “todellinen” kansasta lähtöisin oleva suomalaisuus. Kaikissa näissä elokuvissa kansallinen taide perustuu kuitenkin samanlaisiin aineksiin, Suomen luonnosta, kansallisista tapahtumista tai kansan tavoista saatuihin aiheisiin.

Toiseksi suurmieselokuvat ovat osa kansalliseen elokuvaan liittyneitä diskursseja. Ne olivat elokuvateollisuuden argumentteina, kun tuotantoyhtiöt neuvotelivat itselleen paikkaa yhteiskunnassa kansallisen kulttuurin tuottajina. Ne myös osallistuiivat keskusteluun siitä, mikä on kansallista kulttuuria ja kansallista elokuvaa. Niiden myötä kansallisesti merkittäviksi elokuviksi nostettiin elokuvat, jotka kuvasivat jo korkeakulttuurissa tunnustettuja kansallisia merkkimiehiä. Kansallinen merkittävyys liittyi siis enemmän elokuvien aiheeseen kuin ilmaisuun tai muotoon.

Jos 1800-luvun kulttuurin suurmiehet halutaan nähdä kansallisina herrittäjinä, niin heidän tehtävänsä oli varsin onnistunut. Vielä kuvapatsainakin he pystyivät osallistumaan kansallisuuden rakentamiseen ja luomaan keskustelua kansallisuudesta.

Synopsikset:

Runon kuninkaan ja muuttolinnun alussa Runeberg muuttaa perheineen Porvooseen, jossa hän on saanut paikan kymnaasin lehtorina. Runeberg myös kirjoittaa ahkerasti. Keväällä hän harmistuu, kun kukaan ei innostu hänen laillaan kesän tulosta, kuuroutuva Fredrika-vaimokin on uppoutunut talousaskareisiin. Runebergiä virkistää nuoren kaunottaren, Emilie Björksténin saapuminen paikkakunnalle. Emilie ihailee kuuluisaa Runebergiä ja vähitellen heidän ystävyytensä syvenee. Emilie pakenee Porvoosta peläten tekevänsä syntiä, mutta palaa kuitenkin Porvooseen, kun *Vänrikki Stoolin tarinat* on ilmestynyt. Uudelleen lämmenneestä suhteesta tulee skandaali, kun pari yllätetään syleilemästä. Emilien holhoojat, piispa ja piispatar vaativat tätä muuttamaan käytöstään. Emilie teeskenteleekin tunteidensa kylmenneen, ja suhde päättyy. Emilie näkee Runebergin vielä Floran-päivän juhlassa, mutta hän tyytyy seuraamaan kaukaa, kun Runebergiä ja tämän Maamme-laulua juhliitaan.

Ballaadin alussa vanha mies alkaa kertoa Paciuksen patsaalle kertyneille ylioppilaille, kuka säveltäjä Pacius oikeastaan oli. Siirrytään ajassa taaksepäin: Z. Topelius yrittää taivutella ystävänsä Fredrik Paciusta säveltämään oopperan, johon hän kirjoittaisi libreton. Metsässä miehet tapaavat laulevan nuoren Ebba Duncertin. Pacius ihastuu tyttöön ja tämän lauluun, hän saa siitä inspiraation ja suostuu sävellystyöhön. Oopperan ollessa jo harjoitusvaiheessa Pacius tapaa uudelleen Ebban, ja jälleen tytön laulu innostaa säveltäjää, jonka työskentelyä arki ja oopperan diiva häiritsevät. Heidän (ystävyyss)uhteensa alkaa herättää huomiota, ja Paciuksen appi ja Topelius painostavat Paciusta unohtamaan tytön. Myös Paciuksen vaimo neuvoo Ebba Duncertia unohtamaan suhteen, ja tämä lupaakin olla tapaamatta Paciusta. Ebba kihlautuu nuoren tuttavansa kanssa. Topelius kuitenkin pyytää Ebbaa rauhoittamaan ensi-iltaa hermoilevaa Paciusta, ja he keskustelevat viimeisen kerran kahden kesken. Kun Ebba ahdistuneena poistuu kesken oopperan, rouva Pacius pyytää tätä palaamaan, jotta orkesteria johtava Pacius säilyttäisi hermonsensa ja rohkeutensa. Pahansuovista ennakkopuheista huolimatta ooppera, *Kaarle-kuninkaan metsästys*, on suuri menestys. Ebba seuraa aitiostaan, kun Paciusta juhlitaan, ja poistuu sitten murheellisenä sulhasensa kanssa. Elokuva siirtyy takaisin nykyhetkeen. Vanha mies toteaa, ettei Ebba koskaan unohtanut Paciusta.

Minä elän –elokuvan alussa köyhä räätälin perhe lähettää lahjakkaan poikansa, Aleksin, kouluun Helsinkiin. Koulu sujuu kuitenkin huonosti, köyhydestä ja nälästä kärsivä poika ei jaksa olla kiinnostunut luvuista. Turhauttavaa opiskelua ylioppilastutukintoa varten jatkuu vuosia, vaikka nuori Aleksis haluaisi vain runoilla ja kirjoittaa. Hän saa kannustusta Fredrik Cygnaeukselta ja taloudellista tukea J.W. Snellmanilta, sillä nämä ovat kiinnostuneita lahjakkaasta pojasta, jota he pitävät suomen kirjallisuuden toivona. Aleksis valmistuu ylioppilaaksi ja alkaa hahmotella näytelmää Kullervosta. Hän saa sen valmiiksi asuessaan ystävänsä Palmqvistin perheen luona. *Kullervo* voittaa palkinnon kirjoituskilpailussa, mutta Aleksis masentuu professori Ahlqvistin jyrkästä kritiikistä. Hän muuttaa veljensä luo maalle toipumaan. Aleksiksen äidin kuoltua veli heittää hänet ulos talostaan. Hyväsydäminen Charlotta Lönnqvist tarjoaa Aleksikselle asuinpaikan, jossa Aleksis kirjoittaakin ahkerasti. Nälkävuonna Aleksis sairastuu lavantautiin, josta hän ei koskaan kunnolla parane. Hän kirjoittaa viimeisillä voimillaan *Seitsemää veljestä*. Kun teos valmistuu, Ahlqvist ilmoittaa estävänsä sen painatuksen. Aleksis menee järjiltään, eivätkä hänen ystävänsäkään voi häntä enää auttaa. Aleksis kotiutetaan mielisairaalaan ja lähetetään veljensä luo, missä hän kuolee vuoden viimeisenä päivänä.