

Kimmo Laine

Ne 45 000 ja kansallisen elokuvan tila

¹ Suomi-Filmin kirje Erkki Pakkalalle 22.3.1935. Suomi-Filmin kokoelmat. Suomen elokuva-arkisto.

² Erkki Pakkalan kirje Suomi-Filmille 26.3.1935. Suomi-Filmin kokoelmat. Suomen elokuva-arkisto.

³ Esim. *Uusi Aura* 25.11.1935; *Savon Sanomat* 26.11.1935; *Aamulehti* 15.12.1935.

⁴ Elokuvan *Kaikki rakastavat* tarkastusanomus 21.11.1935. Valtion elokuvatarkastamo.

⁵ Suomen Sosialidemokraatti 27.11.1935. Suomen kansallisfilmografian tietojen mukaan elokuva olisi voitu esittää lapsilta kiellettyinä, mikäli kolmesta sylkäsystä olisi poistettu yksi ja sallittuna mikäli kaksi. *Suomen kansallisfilmografia I. Vuosien 1907-1935 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo et.al. Helsinki: Edita & SEA 1996, 635.

Marraskuun 21. päivänä 1935 Valtion Filmitarkastamo sai katsottavakseen vuoden neljännen pitkän kotimaisen näytelmäelokuvan *Kaikki rakastavat*. Suomi-Filmin komediassa pyrittiin hyödyntämään samankaltaisia aineksia kuin edellisen vuoden suurmenestyksessä *Siltalan pehtoorissa*. Erityisen suosituksi oli Siltalan pehtoorissa osoittautunut Elna Hellmanin ja Matti Lehtelän subrettipari, jolle kirjoitettiin kohtauksia – vaikkakin uusilla roolinimillä – myös *Kaikki rakastavat* -elokuvaan. Kirjeenvaihto kirjailija Jussi Roudan (oikealta henkilöllisyydeltään arkkitehti Erkki Pakkala, kirjailija Teuvo Pakkalan poika) kanssa käsikirjoituksen muokkausvaiheessa kertoo, että Suomi-Filmi vartavasten toivoi subrettiparin osuuden lisäämistä.¹ Routa noudatti yhtiön toiveita huolimatta siitä, että hän pelkäsi yleisön näkevän “Siltalan pehtoorin Aaretin ja Miinan kopiointia”.²

Kirjailijan huoli lienee ollut turha, ainakin mikäli lehdistöön on uskominen: monet kriitikot tunnistivat kyllä elokuvien välisen yhteyden, mutta arvostivat yhä Hellmanin ja Lehtelän koomisia suorituksia.³ Sen sijaan *Kaikki rakastavat* törmäsi yllättäen ongelmiin elokuvatarkastamossa – yllättäen siinä mielessä, että kotimaiset näytelmäelokuvat läpäisivät tavallisimmin tarkastusprosessin melko rutiinilla, etenkin jos kyseessä oli harmittomaksi ajanvietteeksi mielletty komedia. Ongelmakohtat liittyivät nimenomaan Hellmanin ja Lehtelän hahmoihin. Elokuvan tarkastuskortissa lukee: “Hiskiä siivottava. sylkemiset. lyönti takap.”⁴ Julkisuuteen annettiin tarkempia tietoja ongelmien laadusta:

Saamamme tiedon mukaan on maamme uuden elokuvasensuurin [—] toimesta ilmoitettu maanantaina Suomi-Filmi Oy:lle, että toiminimen juuri valmistuneen uusimman kotimaisen elokuvan “Kaikki rakastavat” esittäminen on kielletty, ellei elokuvan eräessä rantakohtauksessa renki Hiskin mereensylkemiskohtauksesta leikata osa pois. Aikaisemmin oli sensuuri kieltänyt tämän elokuvan esityksen lapsilta, ellei siitä lyhennetä näitä sylkemiskohtauksia [—].⁵

Tarkastamon ja Suomi-Filmin välisten neuvotteluiden seurauksena sylkemisiä vähennettiin ja taputus takapuolelle poistettiin, joten *Kaikki rakastavat* pääsi lopulta ensi-iltaansa lapsillekin sallittuna. Suomi-Filmi osoitti ärtymystään jupakan johdosta,⁶ mutta toisaalta se sai epäilemättä elokuvalleen myös haluamaansa julkisuutta – etenkin kun lehdistö tuntuu pääosin pitäneen tarkastamon toimia liioiteltuina.⁷

Mutta miksi valkokankaalla sylkemisestä nousi kohu ja mikä siinä ärsytti tarkastusviranomaisia? Vuoden 1935 tarkastussäännöstyössä ei ole sellaista pykälää, joka yksiselitteisesti koskisi sylkemisen kaltaista toimintaa, vaikka paikoitellen ohjeet ovatkin sangen yksityiskohtaiset. Lähimmäs kysymystä tulee yleisten määräysten § 2: ”Käsiteltäessä realistisia, triviaaleja, vastenmielisiä tai järkyttäviä, vaikkakaan ei sinänsä kielletäviä aiheita, esim. suuria onnettomuustapauksia, on noudatettava hyvää makua ja tahdikkuutta”.⁸ Kyse lienee siis ollut ennen muuta käytöskasvatuksesta ja valistuksesta sekä laajemmassa mielessä elokuva(teatteri)n tilan määrittämisestä ja hallitsemisesta, siitä kuka tätä tilaa sai kontrolloida, mikä oli soveliaista sen puitteissa ja mille kaikelle tämä tila antoi myöten.

Sylkyjupakan taustaa voisi lähteä jäljittämään kahta vuotta aiemmin valmistuneesta elokuvasta *Ne 45 000*, jossa sylkeminen oli niin ikään noussut näkyvästi esille. Tosin tuolloin filitarkastamolla ei ollut aihetta tarttua sylkemiskysymykseen, sillä elokuva huolehti sylkyvalistuksesta itse. Pyrkimykseni on tulevassa koettaa kohdentaa tämän elokuvan ympärille kysymystä suomalaisen elokuvayleisön identiteetistä äänielokuvan alkuvaiheessa. Millaisena elokuvateollisuus halusi kansallisen yleisönsä nähdä ja millaiseksi se halusi sen rakentaa? Millainen tila sille ja kansalliselle elokuvalle luotiin valistusta ja draamaa yhdistävän elokuvan keinoin? Ja mikä houkutti maan suurimman elokuvatuottajan keskittämään pitkäksi aikaa voimansa tuberkuuloosivalistukseen?

Huvi ja hyöty

Ne 45 000 on monella tavalla kiinnostava vedenjakajaelokuva. Siitä nimittäin tavallaan käynnistyi uusi asetelma suomalaisessa elokuvatuotannossa. Tähän asti läpi 1920-luvun Suomi-Filmi oli melko pitkälti yksin hallinnut suomalaista näytelmäelokuvatuotantoa. Kilpailijoita oli kyllä ollut – esimerkiksi Komedia-Filmi, Fennica-Filmi ja Sarastus – mutta niiden tuotanto oli jäänyt vähäiseksi, vaikka yksittäiset elokuvat olisivatkin herättäneet huomiota (esimerkiksi Fennica-Filmin *Mustalaishurmaaja*, 1929 ja Sarastuksen *Jääkäri morsian*, 1931).

Suomi-Filmin taloudelliseen ylivoimaan vaikutti se, että se oli lähes alusta alkaen pyrkinyt toimimaan kaikilla elokuvakaupan keskeisillä aloilla. Toisin sanoen sen lisäksi että se tuotti elokuvia (kolmekymmenluvulta alkaen kasvavassa määrin myös lyhytelokuvia) se levitti omia elokuviaan ja toi maahan ulkomaisia sekä omisti teattereita. Erityisen merkittävää oli tässä suhteessa se, että yhtiö hankki vuonna 1926 Suomen Biografi Oy:n osake-enemmistön ja sai näin hallintaansa sen teatterikannan.⁹ Päinvastoin kuin pienet, vain tuotantoon keskittyneet yhtiöt, Suomi-Filmi oli siis pitkälti omavarainen, eikä joutunut turvautumaan muiden apuun ja huonoihin sopimuksiin elokuvien levityksessä ja esittämisessä. Näin se sai kerätyksi voiton koko prosessista. Myöhemmin 1930-50-luvuilla pienten valmistajien riip-

⁶ Ks. *Ibid.*, 635.

⁷ Esim. *Hämeen Kansan* 28.11.1935; *Aamulehti* 1.12.1935; *Elokuva-Aitta* 24/1935.

⁸ Antti Inkinen, *Säännökset elokuvista. Kokoelma elokuva-alaa koskevia asetuksia ja muita määräyksiä*. Kerava: Suomen Biografiliitto 1936, 69-70.

⁹ Sekä Biografi-kaupasta että Suomi-Filmin 1920-luvun toiminnasta yleisemmin ks. Kari Uusitalo *Kuvaus - kamera - käy. Lähikuvassa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy*. Pieksämäki: SETS & Kirjastopalvelu 1994, erityisesti 57-82.

¹⁰ Ibid., 83-86.

¹¹ Jaakko Keto, *Elokuvalippujen kysyntä ja siihen vaikuttaneet tekijät Suomessa 1915-1972*. Helsinki: The Helsinki School of Economics 1974, 64.

¹² Roland af Hällström, *Filmi – aikamme kuva. Filmin historiaa, olemusta ja tehtäviä*. Jyväskylä & Helsinki: Gummerus 1936, 247.

¹³ Ks. Kenneth Lundin, "Suomen armeija ja kotimainen elokuva 1920- ja 1930-luvuilla. Taustaa ja tarkoituksia". *Lähikuva* 4/1991, 40-48.

¹⁴ Yhdistyksen virallinen nimi oli vuoteen 1930 asti Tuberkuloosin Vastustamisyhdistys. Maan nimi lisättiin korostamaan kansallista ja kaikki intressipiirit yhdistävää toimintaa. Ks. A. Sakari Härö, *Vuosisata tuberkuloosityötä Suomessa*. Suomen Tuberkuloosin Vastustamisyhdistyksen historia. STVY 1992, 23.

¹⁵ Härö 1992, 150, 153.

¹⁶ "Ne 45 000. Uusi suomalainen tuberkuloosielokuva". *Tuberkuloosilehti* 4/1933, 195.

¹⁷ Tyyni Tuulio, *Maila Talvion vuosikymmenet. II osa (1911-1951)*. Helsinki: WSOY 1965, 246-264.

¹⁸ Maila Mikkolan ja Suomi-Fimin välinen sopimus 9.11.1931. Suomi-Filmi kokoelmat. Suomen elokuva-arkisto.

puvuus suurista kasvoi entisestään, kun esimerkiksi filmilaboratoriot olivat keskittyneet suuryhtiöiden haltuun.

Suomi-Filmi oli kuitenkin kaksikymmentäluvun lopulla joutunut vakaviin taloudellisiin vaikeuksiin. Kari Uusitalo on nimennyt ongelmien keskeisimmiksi taustatekijöiksi Biografi-kaupoista juontaneen velkautumisen, äänielokuvan tulon vaatimat uudet investoinnit kuvaus- ja erityisesti teatterikalustoon, Yleisradion tulon elokuvan kilpailijaksi sekä yleisen lamakauden, joka laski elokuvateatterien kävijämääriä huomattavasti.¹⁰ Vuonna 1928 elokuvissakäyntejä oli 3.68 henkeä kohden, mutta vuonna 1933 enää 1.87.¹¹ Lisäksi Suomi-Filmin kriisiä vaikeutti yhtiön keskeisen hahmon, tuottaja-ohjaaja Erkki Karun ajautuminen yhä syvempään välikirkkoon yhtiön johtokunnan kanssa, joka arvosteli Karua niin tuotannon linjoista kuin tuhlavuudesta ja henkilökohtaisesta rahankäytöstäkin.

Suomi-Filmin taloudellinen ahdinko johti niin pitkälle, että yhtiö toimi vuonna 1933 jokseenkin konkreettisen konkurssiuhan alla. Yhdeksi Karun toimintatavoista oli muodostunut taloudellisen avun hakeminen erilaisilta yhteistyökumpaneilta. Roland af Hällströmin sanoin Karu "taisteli voimainsa takaa pulakautta vastaan ja koki supistaa filmausmenoja yhdistämällä huvin ja hyödyn – siis tekemällä elokuvia, joissa oli siksi paljon propagandaa, että joltakin järjestöltä voitiin pyytää avustusta."¹²

Varsin menestyksellisesti tällainen yhteistyö oli toiminut puolustusvoimien kanssa elokuvissa *Meidän poikamme* (1929) ja *Meidän poikamme merellä* (1933).¹³ Toinen af Hällströmin tarkoittama kumppani oli Suomen Tuberkuloosin Vastustamisyhdistys (STVY).

STVY oli vuonna 1907 perustettu järjestö, jonka toiminta oli erityisesti itsenäistymisen jälkeen tullut hyvin näkyväksi samalla kun tuberkuloosi oli noussut keskeiseksi kansan- (ja tavallaan myös kansallis-) sairaudeksi.¹⁴ STVY:n toimenkuvaan kuului niin käytännön hoitotyö, keuhkotautiparantoloiden rakentaminen ja ylläpito kuin ennaltaehkäisevä valistuskin. Yhdistys oli perinteisten valistuskanavien – esitelmät sekä kirjalliset julkaisut, joiden yhteinen painosmäärä 1940-luvulle tultaessa oli noin 3,5 miljoonaa kappaletta – ohella näyttänyt jo 1920-luvun lopulla ulkomaisia tuberkuloosiaiheisia lyhytelokuvia.¹⁵ Ajatus oman valistuselokuvan valmistamisesta syntyi yhdistyksen julkaiseman *Tuberkuloosilehden* mukaan vuonna 1929:

Ensin tästä ajateltin puhdasta opetusfilmiä, mutta sittemmin tämä suunnitelma jätettiin, kun yhä enemmän vakuuttauduttin siitä, että olisi propagandan kannalta vielä parempi, jos saataisiin syntymään n.s. taidefilmi, jossa olisi määrätty juoni, minkä joukkoon sopivalla tavalla sekoitettaisiin tuberkuloosiovetusta. Yhdistys kääntyi tässä mielessä kirjailija *Maila Talvion* puoleen hänen apuaan pyytäen.¹⁶

Maila Talvio oli jo pitkään ollut tuberkuloosinvastustustyön näkyvimpiä hahmoja ja oli Satakuntalaisen osakunnan puitteissa – hänen puolisonsa J.J. Mikkola oli osakunnan inspehtori – ajanut aktiivisesti Satakunnan parantolan rakentamista.¹⁷ Osakunnassa hän oli myös tutustunut Risto Nylundiin (vuodesta 1933 lähtien Orko), joka nimenomaan Talvion pyynnöstä otettiin mukaan elokuvantekoon, toiseksi ohjaajaksi Karun rinnalle.

Talvio luovutti alustavan käsikirjoituksensa Suomi-Filmille marraskussa 1931.¹⁸ Valmis romaani ilmestyi seuraavan vuoden syksynä ja sen kansilehdellä luki: "Ne 45 000. Tarkoituksromaani. Suomen tuberkuloosin vastustamisyhdistyksen toimesta laadittu pohjaksi elokuvatekstiä varten". Elo-

kuvakäsikirjoitusta taas ryhtyivät Suomi-Filmin ja STVY:n sopimuksen mukaisesti muokkaamaan “filmin ohjaajat kirjailija Maila Mikkolan avustamana” sillä ehdolla, että “lopullinen filmikäsikirjoitus on jätettävä S.T.V.Y:n valtuutettujen ja Suomi-Filmi Oy:n hallinnon tarkastettavaksi ja hyväksyttäväksi”.¹⁹

Sopimuksen mukaan STVY lupautui osallistumaan elokuvan valmistuskuluihin 250 000 markalla. STVY saisi elokuvasta yhden esityskopion ja halutessaan muita kopioita tehtaanhintaan, ja sillä olisi oikeus vapaasti esittää elokuvaa omissa esitelmä- ja valistustilaisuuksissaan. Suomi-Filmi kuitenkin huolehtisi elokuvan esittämisestä elokuvateattereissa. Kulujen kuolettamisen jälkeen tuotto jaettaisiin tasan.²⁰

Elokuvan oli tarkoitus valmistua vuoden 1932 loppuun mennessä, mutta sen ensi-ilta siirtyi lopulta vuodella eteenpäin, marraskuuhun 1933. Tällä välin Karun ja Suomi-Filmin hallituksen välit olivat käyneet niin kireiksi, että Karu joutui eroamaan yhtiön johdosta. Hän ryhtyi heti suunnittelemaan uuden yhtiön perustamista, ja pyysi Orkoa kumppanikseen. Yhtiön nimeksi otettiin Svensk Filmindustrita mukailleen Oy Suomen Filmitoiminta ja sen viralliseksi lyhenteeksi rekisteröitiin SF,²¹ jota Suomi-Filmi oli siihen saakka käyttänyt epävirallisesti.²²

Suomen Filmitoiminnan alkujärjestelyt olivat kuitenkin vielä kesken, kun Suomi-Filmin hallitus otti yhteyttä Orkoon ja pyysi tätä jäämään vanhan yhtiön tuotantopäälliköksi. Orko suostui, ja näin Karu jäi yksin käynnistämään Suomen Filmitoimintaa.²³ Molemmat yhtiöt selvisivät taloudellisista vaikeuksista (mistä enemmän seuraavassa luvussa), ja vuodesta 1934 alkaen suomalaisen näytelmäelokuvatuotannon rakenne näytti ratkaisevasti erilaiselta kuin ennen: Suomi-Filmin ylivoimaisen valtakauden jälkeen maassa oli kaksi vahvaa tuottajaa, joiden oli kaikessa toiminnassaan otettava huomioon myös kilpailijansa – oli kyse sitten selkeästi taloudellisista investoinneista, ohjelmistonvalinnasta, yhtiön oman julkisuuskuvan muokkaamisesta tai kansallisen elokuvan määrittelyyrkimyksistä.

Mutkikkaassa tilanteessa kumpikaan yhtiö ei kuitenkaan saanut tuberkuloosielokuvan esitysoikeuksia. Orko oli jo syyskuun alussa kirjoittanut Italiassa matkailevalle Maila Talviolle, että elokuvaa koskeva Suomi-Filmin ja STVY:n sopimus oli siirtynyt STVY:n ja Orkon väliseksi ja vielä Orkolle edullisin ehdoin, kun taas Suomi-Filmin elokuvaan käyttämät rahat jäisivät korvaamatta.²⁴ Elokuvasta kaavailtiin ensin Suomen Filmitoiminnan ensimmäistä ensi-iltaa, ja sen tarkastusanomuskin ehdittiin jo lähettää SF:n nimissä.²⁵ Orkon siirryttyä takaisin Suomi-Filmin palvelukseen oikeudet jäivät kuitenkin hänen henkilökohtaiseksi omaisuudekseen.

Ajanviete ja valistus

Huomenna on Suomen elokuvatuotannolla historiallinen päivä. [—] Kukaan ei ole aikaisemmin rohjennut yrittää koko-illan taide-elokuvan aikaansaamista tuberkuloosinvestustamistyön rajoitetulta alueelta. Pienen Suomen filmimiehet ovat kustannuksia ja yleisön tendenssielokuvia kohtaan yleisesti osottamaa välinpitämättömyyttä pelkäämättä uskaltanut sille uralle, johon kukaan suurten elokuvamaiden valmistaja ei aikaisemmin ole jälkiään painanut.²⁶

Ne 45 000 -elokuvan tapahtumat käynnistyvät ylioppilastanssiaisista. Ylioppilas Helmi Hirvinen pyörtyy kesken tanssin, ja lääketieteen kandidaatti

¹⁹ Suomi-Filmin ja STVY:n välinen sopimus 2.1.1932. Suomi-Filmin kokoelmat. Suomen elokuva-arkisto.

²⁰ Ibid. Suomi-Filmin osuudeksi tuotantokustannuksista tuli lopulta hieman vajaa 300.000 mk. Suomen kansallismografia 1996, 553.

²¹ “SF - Mikä se on ja mitä se on?”. SF-Uutiset 1/1935, 9. Kirjoitus perustelee uuden SF:n tarpeellisuutta suomalaisen elokuvan “kesannoksi jääneellä vainiolla” mainitsematta kuitenkaan Suomi-Filmiä suoraan.

²² Kari Uusitalo on selvitetty Karun eroa ja Suomen Filmitoiminnan syntyä seikkaperäisesti useissa yhteyksissä. Ks. erityisesti Meidän poikamme. Suomalaisen elokuvan perustanlaskija Erkki Karu ja hänen aikakautensa. Helsinki: VAPK & SEA 1988, 147 eteenpäin, sekä Uusitalo 1994 83 eteenpäin.

²³ Uusitalo 1994, 113-115.

²⁴ Orkon postikortti Talviolle 5.-6.9.1933. Maila (Talvio) Mikkolan arkisto. Kansallisarkisto.

²⁵ Elokuvan *Ne 45 000* tarkastusanomus 9.11.1933. Valtion elokuvatarkastamo.

²⁶ *Ylioppilaslehti* 11.11.1933.

²⁷ *Aamulehti* 17.11.1933.
Myös esim. *Uusi Suomi*
12.11.1933; *Savo*
28.11.1933.



Tanssialikohtausta kuvataan Vanhalla Ylioppilastalolla. Kuva: SEA.

Antti Ahonen saattaa hänet kotiin. Antin vaatimuksesta koko perhe joutuu tutkimuksiin. Perheestä löytyy tuberkuloosia, ja Helmi pääsee lääkärinensa avustuksella parantolaan. Toivuttuaan hän päättää ryhtyä sairaanhoitajattareksi. Helmin rakastettu Heikki Huhtamäki on hänkin tuberkuloottinen mutta on mustasukkaisuudessaan menettänyt elämänhalunsa ja laiminlyönyt hoitonsa. Helmi saa syrjäiselle hoitoalueelleen viestin, että Heikki on pahasti sairaana. Heikin kuolinvuoteella he tunnustavat toisilleen rakkautensa. Helmi ja Antti päättävät jatkaa taistelua tuberkuloosia vastaan.

Yhtä avoimesti kuin Talvion romaani oli nimetty tarkoitusromaaniksi elokuvaa kutsuttiin milloin tuberkuloosifilmiksi, milloin propagandafilmiä. Vaikka yllä siteerattu Ylioppilaslehden teksti viittasi “yleisön tendenssielokuvia kohtaan yleisesti osottamaan välinpitämättömyyteen” tätä valistus- ja propagandafunktiota ei lainkaan peitelty. Päinvastoin, niin elokuvan käsiohjelmassa kuin alkuteksteissäkkin STVY:n ja sen asiantuntijoiden osuus on näyttävästi esillä. Vastaavasti aikalaiskriitikot kiinnittivät yleensä huomiota fiktion ja valistuksen yhteenkietomiseen. Useimmat tuntuvat pitäneen asiaa suhteellisen ongelmattomana. Jotkut katsoivat työn onnistuneen niin hyvin, että

juoni johdattaa miltei huomaamattomasti, mutta kuitenkin varmasti oikeihin asioihin. Tällaisessa kuvassa tulee tietysti kohtauksia, jossa n.k. suuri yleisökin huomaa, että kysymyksessä on puhdas propaganda, mutta nämäkin kohtaukset ovat jo itsessään niin hyvin rakennettuja ja perusteltuja, että ne pitävät mielenkiinnon yllä eivätkä missään tapauksessa synnytä mitään tyyneyttä tai väsymystä katsojassa ja kuulijassa.²⁷

Jotkut taas pitivät itse asiaa niin tärkeänä, että sekä fiktio että elokuva-teollisuuden tavalliset houkutuskeinot saivatkin jäädä syrjään. Esimerkiksi *Ilkka*-lehden kriitikko asetti vakavan sanoman ja elokuvan yleisen kaupallisuuden jyrkästi vastakkain kirjoittaessaan: “Siinä ei kiinnostunut mihinkään filmidiivaan tai sankariin, siinä kiinnosti mieltä se ohjelmallinen, järkkymätön taistelu, jota meillä Suomen Tuberkuloosin Vastustamisyhdistyksen johdolla

käydään [—].”²⁸

Joitain kriittisiä ääniä kuitenkin kuului, sillä kaikki eivät katsoe ajanvietteen ja valistuksen limittyvän yhtä saumattomasti. Esimerkiksi Tulenkantajien arvostelija piti lopputulosta “kuvakirjamaisena” – tendenssin ja tarinan yhdistyessä kohtaukset jäävät irrallisiksi “eivätkä vie joustavasti juonta eteenpäin”.²⁹ Itse asiassa jo Maila Talvio oli tunnustanut olleensa vaikeassa tilanteessa: “Tuberkuloosiyhdistys tyrkytti tilastojaan ja taulukoitaan, Suomi-Filmi vaati rakkautta ja jännitystä”.³⁰

Fiktio ja valistuksen yhteennivoutuminen näyttääkin saavan erilaisia sävyjä riippuen näkökulmasta. Mikäli elokuvaa tarkastellaan yleisellä kerronnallisella tasolla, valistus tuntuu läpäisevän elokuvan koko rakenteen. Jokainen kohtaus on – vaikka sitten liittyisi romanssiin – viime kädessä alisteinen opettavuudelle, eli jokaisella kerronnallisella elementillä on funktio, joka selkeästi kuvittaa tuberkuloosivalistuksen päämääriä. Tässä mielessä esimerkiksi Heikin mustasukkaisuus saa kerronnallisen perustelunsa siinä, että Heikki saa edustaa sitä elämänhalun menetystä ja itsensä laiminlyömistä, jota vastaan tuberkuloosivalistus saarnasi.³¹

Toisella tasolla elokuva näyttääytyy kaksijakoisempana. Ensinnäkin se sisältää joitain lähes dokumenttaarisia jaksoja, joiden puhuttelumuoto on selvästi erilainen kuin elokuvan muissa osissa. Sairaanhoito-oppilaille ja sairaalan potilaille pidetyt puheet muistuttavat valistusluentoja. Niiden sisältö on pitkälti samankaltainen kuin tuberkuloosivalistuskirjallisuuden opetukset ja ne on osoitettu peittelemättä yhtä lailla elokuvan katsojille (osin jopa suoraan kohti kameraa) kuin diegeettiselle yleisölle.

Kohtaus, jossa ylilääkäri esittelee parantolaa Hirvisen perheelle, muodostaa taas oman kokonaisuutensa. Se sisältää pitkiä kamera-ajojä käytävillä ja väliin leikattuja inserttejä sairaalan eri tiloista. Niin puhuja kuin hänen diegeettinen kuulijakuntaansaakin katoavat välillä pitkäksi aikaa kuvasta, mutta kameran katsetta ei kuitenkaan ole merkitty kenenkään henkilön katseeksi (elokuvassa on ylipäänsä sangan vähän näkökulmaotoksia). Näin ollen henkilöt pitkälti ikään kuin häivytetään jakson kerronnasta. Musiikki ja ylilääkäriin ääni luovat kohtaukseen jatkuvuutta, mutta koska puhe pysyttelee suurimman osan ajasta persoonattomalla tasolla eikä juurikaan suoraan puhuttele Hirvisen perhettä, se alkaa muistuttaa ei-diegeettistä selostajan ääntä. Kaikkiaan kohtaus on lähellä sitä tyyliä, joka 1930-luvun kuluessa tuli vakiintumaan ominaiseksi lyhyille dokumenttelokuville, ja se voisikin hyvin olla sellaisenaan itsenäinen lyhytelokuva.

Elokuvan kaksijakoisuutta voidaan edelleen tarkastella pohtimalla uusformalistien tapaan erilaisten kerronnallisten ja tyyllisten keinojen motiivointia, sitä mikä perustelee tietyn elementin läsnäolon elokuvassa. Kristin Thompson erottaa neljä motivaation lajia: kompositionaalisen, realistisen, transtekstuaalisen ja taiteellisen.³² Kompositionaalisesti motivoituneet keinot luovat kerronnallista kausaalisuutta sekä tilallisia ja ajallisia suhteita, herättävät kysymyksiä ja tarjoavat kerronnallisia vihjeitä mahdollisista tulevista tapahtumista. Realistinen motiivointi taas liittyy uskottavuuteen, siihen miten elokuvaa punnitaan suhteessa käsityksiin todellisuudesta. Nämä käsitykset ovat luonteeltaan joko yleisesti sosiokulttuurisia, arkimaailmaa koskevia uskomuksia, tai spesifimmin esteettisiä, lajiodotuksia ja realismin kaanoneihin perustuvia. Kummassakin tapauksessa tullaan osin transtekstuaalisen motiivoinnin alueelle, siihen missä määrin kunkin elementin merkitys rakentuu muiden sosiokulttuuristen tai esteettisten tekstien tuntemukselle.³³ Lopuksi,

²⁸ Ilkka 20.11.1933. Myös Tuberkuloosilehden raportti elokuvan vastaanotosta korostaa sanomaa elokuvallisten seikkojen kustannuksella: “Ja on niin merkillistä”, kertoi kiertueen johtaja, “että sellaisia sanoja kuin filmi tai elokuva ei kuule koskaan. Puhutaan vain keuhkotaudista, parantoloista ja tuberkuloosiasista.” Artturi Salokannel, “Tuberkuloosielokuva valloittaa kaiken kansan sydämet”. *Tuberkuloosilehti* 2/1934, 75.

²⁹ *Tulenkantajat* 25.11.1933.

³⁰ K. O-nen., “Ne neljäkymmentäviisihattua”. *Satakuntalainen* 29.10.1932.

³¹ Ks. esim. Severi Savonen, *Kaikki mukaan keuhkotautitaistelun!* Helsinki: STVY lentokirjanen N:o 13, 1939.

³² Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoforalist Film Analysis*. Princeton: Princeton UP 1988, 16-21.

³³ Neoforalistit painottavat voimakkaasti esteettistä puolta, taideosteen keskinäisiä viittaussuhteita. Tämän tutkimuksen kannalta on kuitenkin mielekkäämpää ymmärtää trans- (tai inter-) tekstuaalisuus laajemmin, kattamaan myös erilaiset esteettiset diskurssit. Ks. Tony Bennett & Janet Woollacott, *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*. London: MacMillan 1987, 44-45; 56.

³⁴ Ks. esim. Lahti
30.12.1933.

³⁵ Tosin *Karjala*-lehden
kriitikko (*Karjala*
14.11.1933) kirjoittaa
muutoin kiittävässä
arvostelussaan:
"Hämäräys joissain
kohtauksissa lienee
harkittua taiteellisen
efektin etsintää, mutta
voidaan tämän
pyrkimyksen
tarkoituksenmukaisuudesta
olla eri mieltä", ja
viitanee lähinnä
parantolan esittely -
jaksoon, jossa nähdään
muutamia niin
voimakkaasti
taustavalaistuja kuvia, että
ne näyttävät lähes
silhouetteilta.



Heikin kuolinkohtauksesta. Kuva: SEA.

taiteellisesti motivoitut keinot rakentavat teoksen abstraktia kokonaismuotoa. Tavallaan taideteoksen jokainen keino voidaan mieltää taiteellisesti motivoitukseksi, mutta vahvassa merkityksessä taiteellinen motivointi näyttäytyy silloin kun se on ikään kuin itseisarvoinen, silloin kun elementin esteettinen funktio tuntuu ylittävän mahdolliset muut funktiot.

Motivoinnin lajeja on tuskin mielekästä ajatella tyystin poissulkevinä: jokaisen kerronnallisen ja tyyllillisen elementin läsnäololle on epäilemättä mahdollista löytää useammanlaisia perusteluja. Mutta painotukset voivat kuitenkin kertoa jotain *Ne 45 000* -elokuvan ominaislaadusta. Esimerkiksi dokumentinomaiset jaksot painottavat realistista motivointia. Koska niiden puhuttelutapa assosioituu dokumenttiin, ne houkuttelevat punnitsemaan niissä tarjottua kerronnallista informaatiota vähintään yhtä lailla suhteessa arkitodellisuuteen kuin muuhun tarinamaailman informaatioon. Tämä punnitseminen taas tapahtuu paljolti transtekstuaalisten suhteiden kautta. Paitsi että kerronnan muoto assosioituu dokumenttiin, sen sisältö palautuu tuberkuloosivalistus- kirjallisuuteen ja -luentoihin, jotka STVY:n ahkeran toiminnan välityksellä lienevät tulleet tutuiksi valtaosalle elokuvan aikalaisyleisöä. Tätä kytkentää on vielä voimistanut se, että elokuvan esityksen yhteydessä saatettiin kuulla tuberkuloosiasiantuntijoiden esitelmää.³⁴

Dokumentinomaisten jaksojen kompositionaalinen merkitys taas on verraten vähäinen – ainakin, mikäli lähtökohtana pidetään kerronnan etenemistä. Niissä kyllä esitellään tärkeitä tapahtumatilaa, parantolaa, mutta esittelyn aikana ei tarjota mitään sellaista narratiivista informaatiota, joka suoraan kytkeytyisi elokuvan henkilöiden kohtaloihin. Niin ikään niissä on hyvin niukalti aineksia, joissa taiteellinen motivointi voitaisiin nähdä määrävänä tekijänä.³⁵ Sen sijaan elokuvan eräissä muissa kohtauksissa on nähtävillä ikään kuin itseisarvoisiksi kohoavia taiteellisia efektejä.

Esimerkiksi Heikin kuolinkohtauksen päätteeksi vuoteelle lankeaa ristimuotoinen varjo, joka on selvästi vain taiteellisesti motivoitu: realistinen motivointi voi valaistuksen osalta vielä kattaa tunnelmaa rakentavan hämäryyden, mikäli se on riittävän "näkymätön" ja kerronnallisesti perusteltu (yö,

kynttilänvalo tms.), mutta tällainen silmiinpistävä symboliikka nousee väis-
tämättä itsenäiseksi efektiksi.

Edelleen kohtaus poikkeaa muusta kerronnasta siinä, että se sisältää elokuvan ainoat selkeät kuva/vastakuva-rakenteet. Klassisessa Hollywood-kerronnassa tämä ei tietenkään merkitsisi taiteellista efektiä, vaan päinvastoin yhtä näkymättömän kerronnan perusmallia. Sangen pitkillä otoksilla (otoksen keskimääräinen pituus n. 25 sekuntia)³⁶ kuvattu *Ne 45 000* saattoi olla ääritapaus, mutta kovin paljoa ei kuva/vastakuva- (enempää kuin muitakaan elokuvan henkilöiden katseiden motivoimia) rakenteita käytetty yleensäkään Suomi-Filmin 1920-luvun ja 30-luvun alun elokuvissa.³⁷ Näin ollen voidaan sanoa, että Heikin kuolinkohtauksen tyyli poikkeaa *Ne 45 000* -elokuvan yleisilmaisusta ja edustaa Suomi-Filmin yleisessäkin repertoaarissa korkeintaan yhtä mahdollista tapaa rakentaa kohtaus.

Valaistuksen ja kuva/vastakuvarakenteen ohella elokuvan kolmas normaalkäytännöstä poikkeava piirre liittyy eräiden kohtausten tapaan yhdistää musiikkia ja liikkuvaa kuvaa. Esimerkiksi jaksoissa, joissa sairaanhoitajaksi valmistunut Helmi kiertää hiihtäen syrjäkyliä Uuno Klamin musiikki nousee pinnalle, jokseenkin itseisarvoiseen asemaan. Musiikki rytmittää kuvia, joissa on epätavallisen paljon liikettä kaikilla tasoilla: kuvarajauksen sisällä (hiihto), panoroinneissa ja kamera-ajoissa sekä leikkauksessa. Toisinaan taas kuva pysähtyy ihaillemaan musiikin säestämiä aurinkoisia talvimaisemia tavalla, joka niin ikään on mielletävissä vain taiteellisesti motivoitukseksi.

Elokuvan tyylillinen ja kerronnallinen vaihtelevuus johtaa lopulta valistuksen ja fiktion kahtiajaon ohella myös toisentyypisiin vastakohtaisuuksiin. Eri miljööt ja eri kansanryhmät tuntuvat saavan oman kuvaustapansa. Ääripäinä voidaan mainita maalaistalon tupa ja osakuntaravintola. Alun ravintolakohtauksessa nähdään runsaasti erilaisia kameranliikkeitä. Elokuva esimerkiksi alkaa kuvalla tanssisalin katosta, josta siirrytään tiltauksella tanssilattialle. Myöhemmin taas nähdään korkealta kuvattuja otoksia tanssisalista. Kuten joissain aiemmissa – esimerkiksi *Korkein voitto*³⁸ (Suomi-Filmi 1929) – ja lukemattomissa myöhemmissä elokuvissa, ravintolakohtauksiin sisältyy poikkeuksellisen paljon liikettä. Paitsi että kamera seuraa tanssijoita, kuvarajaus on ikään kuin avoimempaa kuin muualla. Tanssijat tulevat ja menevät ohi kuvan reunojen ja liikkuvat myös hyvin lähelle kameraa. Ravintolakohtaus luo siis kaikilla tasoilla liikkeeseen, vauhtiin ja kiireeseen assosioituvia mielikuvia.

Nämä mielikuvat eivät kuitenkaan ole itsestäänselviä, sillä kameranliikkeiden voi tuskin itsessään ajatella denotoivan mitään yksiselitteistä. Pikemminkin ne saavat merkityksensä juuri kontrastien kautta. Ja kaikkein jyrkin kontrasti syntyy suhteessa siihen tapaan, jolla kuvataan köyhiä maalaiskoteja, joissa Helmi käy tekemässä tuberkuloositarkistuksia ja jakamassa ennaltaehkäisevää valistusta. Moderni ja urbaani liikkuvuus saa vastakohtakseen pysähtyneen kuvan. Helmin pisin oppitunti sijoittuu köyhään taloon, jonka emäntä on taudinkantaja. Kohtaus on kokonaisuudessaan kuvattu tavalla, jota Ari Honka-Hallila nimittää insertityyliksi: yhdestä kulmasta liikkumattomalla kameralla kuvattu yleiskuvaotos jaetaan osiin lähikuvainsertein, jotka esittelevät tarkemmin jonkin yleiskuvassa näkyneen yksityiskohdan.³⁹ Kuvarajauksen sisälläkään ei ole juuri lainkaan liikettä. Kun Helmi myöhemmin palaa tarkistusmatkalle, talonväki on ottanut oppia hänen valistuksestaan: asunto on valoisampi, mutta yleiskuvan kulma on yhä täsmälleen sama.

³⁶ Vertailukohtana voidaan mainita, että Barry Saltin arvion mukaan amerikkalaisten, englantilaisten ja saksalaisten elokuvien keskimääräinen otospituus 1930-luvulla oli hieman yli tai alle 10 sekuntia. *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword 1983, 281-284.

³⁷ Ari Honka-Hallila, Kolme Eskoa. Nummisuutarin ja sen kolmen filmatisoinnin kerronta. Helsinki: SKS 1995, 156, 164.

³⁸ Olen toisaalla pohtinut *Korkeimman voiton* ravintolakohtauksen pitkää kamera-ajoa modernin havaitsemistavan ilmentäjänä. Ks. "Carl von Haartman ja Suomi-Filmin eurooppalais-amerikkalainen aihe maailma". Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia 1996*, 453.

³⁹ Honka-Hallila 1995, 156.

⁴⁰ Ibid., 156.

⁴¹ Svenska Pressen 13.11.1933.

⁴² Kari Uusitalo, *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan.* Helsinki: Otava 1965, 109. 1920-luvun loppuvuosina vuosittaisia ensi-iltoja oli yleensä yli 300, mutta tuolloin yhden elokuvan esitysviikkojen määrä oli alempi kuin myöhemmin.

⁴³ Rauli Kohvakka, "Audiovisuaalinen elokuva- ja ohjelmatuotanto Suomessa". *Kulttuuri ja viestintä* 1995:1. Helsinki: Tilastokeskus 1995, 73.

⁴⁴ Keto 1974, 64, 72.

⁴⁵ Uusitalo 1965, 98.

Tupakohtauksen kuvaustapa palutuu osin 1920-luvun Suomi-Filmin perustyyliin. Maalaistalojen sisätiloja kuvattiin nimenomaan yhden tai kaksi seinää paljastavalla staattisella yleiskuvalla, jonka puitteissa siirryttiin analyttisellä leikkauksella insertteihin. Toisin sanoen kuvien järjestys oli kokonaisuus-osa-kokonaisuus.⁴⁰ Svenska Pressenin kriitikon kommentti viittaa siihen, että tällainen tyyli oli totuttu assosiomaan hitaan maalaiselämän kuvaamiseen: "Erkki Karu kan bättre handskas med tunga lantmiljöer, där den sävliga bondtypen passar hans långsamma tempo bättre än stadsmiljöerna och dessas typer".⁴¹

Tällä kertaa asetelma on kuitenkin ratkaisevasti erilainen, sillä mukana on sellainen kerronnallinen kontrasti, joka puuttuu aiemmista elokuvista. Myös kaksikymmenluvun Suomi-Filmi oli rakentanut vastakohta-asetelmia kaupunkilaisten ja maalaisten välille (esim. *Nuori luotsi*, 1928), mutta silloin maalaistalo oli ollut selkeästi elokuvan määräävänä miljööinä ja talonpojat ja kalastajat keskeisinä toimivina subjekteina, kun taas kaupunkilaiset ja ravintolat oli kerronnallisesti paikannettu ulkopuoliseksi uhaksi. Sen sijaan *Ne 45 000* löytää maaseudulta köyhää ja oppimatonta väestöä, joka jää passiiviseksi valistuksen kohteeksi. Kaupunkilainen Helmi on se joka saa vallan määrittää tilaa – hänen oppiansa mukaisesti maalaistupa muutetaan hämärästä pölypestä valoisaksi ja avaraksi, nykyaikaiset standardit täyttäväksi asunnoksi, jonka seinälle ilmestyy jopa taulu.

Mutta mitä tällaiset muutokset merkitsevät yleisemmällä tasolla? Onko sillä, että kaupunkilainen henkilöahmo saa vallan määrittää elokuvan kerronnallista tilaa, myös laajempia elokuvakulttuurisia seurauksia? Kuka määrittäi ja valvoi elokuvateatterin suhteellisen uutta tai ainakin uutta painoarvoa saavaa julkista tilaa? Mikä oli soveliaista ja mikä suositeltavaa sen puitteissa?

Kansallisen elokuvan tila

Ennen kuin näitä kysymyksiä voidaan pohtia tarkemmin, on syytä täsmentää elokuvallisen tilan käsitettä. Puhun tässä 1930-luvun suomalaisesta elokuvallisesta tilasta eräänlaisena laajana yleiskäsitteenä, joka kattaa useita, sekä kerronnallisia, sosiaalisia että kulttuurisia tasoja. Tämän tilan komponentteja ovat:

1. Elokuvan kerronnallinen tila, joka on edelleen käsitteellisesti jaoteltavissa profilmiseen tapahtumaympäristöön (kuten keuhkotautiparantola) ja elokuvallisin keinoin konstruoituun tilalliseen kokonaisuuteen (esimerkiksi *Ne 45 000* -elokuvan parantola on itse asiassa kuvitteellinen ympäristö, joka on luotu leikkaamalla yhteen kuvia useista eri parantoloista).

2. Elokuvateatterin (ja muiden elokuvan katseluympäristöjen) sosiaalinen tila uudentyyppisenä tai uusina merkityksiä saavana julkisena alueena. Elokuva koki ensinnäkin tilastollisesti vuosikymmenen taitteen taantumavaiheen jälkeen kolmekymmenluvulla voimakkaan ekspansion. Pitkien elokuvien ensi-iltojen määrä vuonna 1933 oli 188 ja vuonna 1939 273 kapaletta.⁴² Kotimaisten pitkien ensi-iltojen määrä nousi vastaavina vuosina kuudesta 22:een.⁴³ Elokuvissakäynti lisääntyi niin ikään (1933 1.87 käyntiä/henki ja 1939 4.05 käyntiä/henki), samoin elokuvateatterien määrä (vastaavasti 219 ja 388).⁴⁴ Erityisesti on huomattava, että 1930-luvun jälkipuoliskolla teatteriverkosto levisi myös maaseudulle.⁴⁵ Varsinaisten vakinaisten teatterien lisäksi elokuvia näytettiin yhä ahkerammin sairaaloissa, kouluissa ja armeijassa, ja lisäksi

kiertueet veivät elokuvia syrjäisempien seutujen työväen-, suojeluskunnan-, seurojen- ym. taloille.

Toiseksi voidaan väittää, että elokuvateatterin tilaa pyrittiin 1930-luvulla entistä voimakkaammin “kansallistamaan”. Konkreettisimmillaan tämä näkyy sellaisissa erikoisnäytännöissä, joissa esityspaikka on merkitty erilaisin vakiintunein ja voimakkaasti ladatuin kansallisin tunnuksin. Esimerkiksi tuberkuloosielokuvan ensi-iltaa kuvattiin näin:

Sunnuntaina klo 12 täyttyi Kino-Palatsin katsomo ääriään myöten arvovaltaisella kutsuyleisöllä. Ramppi oli kukkasin koristeltu ja parvekeilta riippuvat siniristiliput kohottivat osaltaan juhlatunnelmaa.⁴⁶

Tämä ei sinänsä ollut mitään aivan uutta: jo esimerkiksi *Ollin oppivuosien* (Suomi-Filmi 1920) ensi-iltaa oli juhlistettu samankaltaisin kansallisin seremonioin.⁴⁷ 1930-luku voitaisiinkin itse asiassa nähdä suomalaisen elokuvan “kansallistamisen” kolmantena, mutta kuitenkin voimakkaimpana vaiheena. Ensimmäinen oli sijoittunut heti vuosisadan alkuun, jolloin vastapainona elokuvakaupan kansainvälisyydelle kotimainen tuotanto oli pyritty kiinnittämään jo vakiintuneeseen ja hyväksytyyn kansalliseen kuvastoon (esimerkiksi runsaat maisemakuvaukset).⁴⁸ Toinen vaihe liittyi elokuvakulttuurin “keskiluokkaistamispyrkimykseen” 1910- ja 20-luvuilla, jolloin taustana oli yhä huoli kansainvälisestä tarjonnasta ja sen moraalista alentavasta vaikutuksesta. Joachim Mickwitz on esittänyt, että tätä keskiluokkaistamista ajettiin 1920-luvun alussa sekä näytelmäelokuvalla, esimerkiksi kirjallisuusfilmatisoinnein, että dokumenttielokuvalla. Tämä merkitsi yhtäältä valistusta, sitä että rahvaalle koetettiin opettaa korkeakulttuurisia arvoja, ja toisaalta sitä, että elokuva-ala tavoitteli uusia markkinoita keskiluokan ja kulttuurieliitin parista.⁴⁹

1930-luvulla – kun ääniteknologia oli tuonut Suomen kielen elokuvaan – nämä prosessit jatkuivat ja voimistuivat, mutta osittain uusin painotuksin: elokuvan arvovaltaa pyrittiin nostamaan, kotimaisen elokuvan identiteettiä pönkittämään suhteessa muihin elokuvakulttuureihin ja suomalaista elokuvayleisöä määrittelemään laajemmaksi kuin koskaan ennen tai jälkeen. Kyse ei siis ole kategorisesta muutoksesta vaan liukumasta, mutta joka tapauksessa tuberkuloosielokuvan jälkeinen uusi tuotannollinen tilanne kaksine suuryhtiöineen kiihdytti kansallisen retoriikan viljelyä. Suomi-Filmi ja SF päätyivät ikään kuin kilpailemaan oikeudesta määrittellä kansallisen elokuvan ominaisuuksia ja erilaisia tilallisia ulottuvuuksia.⁵⁰

3. Elokuvakulttuurinen tila, eli erilaiset (esimerkiksi lehdistössä ja mainonnassa) julkisuuteen piirtyvät käsitykset elokuvasta yleensä ja kansallisesta elokuvasta erityisesti. Tässä kolmannessa ja laajimmassa merkityksessä tilan käsite on tietenkin metaforisempi kuin kahdessa edellisessä, mutta sen käyttäminen on kuitenkin mielekäästä, sillä se kytkeytyy niihin elimellisesti: niin elokuvan kerronnallinen kuin sosiaalinenkin tila merkityksellistyvät vain suhteessa niitä ympäröiviin kansallista elokuvaa koskeviin diskursseihin. Tämä suhde ei kuitenkaan ole vain yksisuuntainen. Samalla kun kulttuurinen tila määrittää – ja kansallistaa – kerronnallista ja katselutilaa, se saa niistä aineistoa näihin määrittelyihin. Kyse ei siis ole pysähtyneestä tilasta vaan jatkuvasta uudelleenmäärittelystä ja -merkityksellistämisestä.

Laajimmassa ja kokonaisvaltaisimmassa merkityksessä kansallisen elokuvan tila kattaakin nämä kaikki tasot. Näin ollen tämän laajan tason tarkastelu antaa mahdollisuuden huomioida sekä tuotanto että vastaanotto, sekä

⁴⁶ Juuri, “Ne 45 000”. *Satakuntalainen* 3-4/1933, 8.

⁴⁷ Uusitalo 1988, 54.

⁴⁸ Ajatusta, että suomalainen elokuva synnytetään määrätietoisesti kansallisena projektina, on ajanut esimerkiksi Tytti Soila. Ks. “Tidig svensk och finsk filmproduktion”. Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia 1996*, 209.

⁴⁹ Joachim Mickwitz, “Lopettakaa karnevaali! 1920-luvun alun suomalainen dokumenttielokuva antikarnevalistisena reaktiona”. *Lähikuva* 4/1992, 45-52.

⁵⁰ Edelleen kannattaa huomata 1930-luvun kansallista elokuvaa koskevien kirjoitusten ero 1920-luvun lopun Suomi-Filmin “kansainvälisempään” retoriikkaan. Ks. tarkemmin Laine 1996, 448-454.

⁵¹ Vrt. Jukka Sihvonen, *Aineeton syli. Johdatus audiovisuaaliseen tulevaisuuteen*. Tampere: Gaudeamus 1996, 65. Toinen asia on, kuinka tiukka tämä tila on rajoiltaan, mitä kaikkea se sallii, mikä kaikki sen puitteissa on mahdollista ja mikä ei.

⁵² Uusi Suomi 12.11.1933.

⁵³ Vrt. esim. Andrew Higson, *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford: Clarendon Press 1995, 6.

elokuvatekstit että niiden välittymistä säätelevät instituutiot. Näiden erilaisten alueiden mieltäminen tilallisiksi voisi lisäksi auttaa niiden jatkuvan vuoro-vaikutuksen analysoimisessa. Tässä mielessä kerronnallinen (elokuvat), sosiaalinen (elokuvissakäynti ja elokuvan vastaanotto) ja kulttuurinen (elokuvaa yleensä, sen tuotantoa ja markkinointia koskevat diskurssit) tila muodostavat sellaisen dynaamisen diskursiivisen verkoston, jossa yksi alue ei itsensänselvästi determinoi toista.

Pelkistetyimmillään kansallisen elokuvan tilan määrittelypyrkimykset voidaan palauttaa kysymykseen kansallisesta elokuvayleisöstä; ajatus kansallisesta elokuvasta edellyttää, että on olemassa myös ajatus kansakunnasta, kansasta ja sen identiteetistä. Tässä mielessä kansallinen elokuva ikään kuin tuottaa tilan, johon kansallinen yleisö voi astua. Toisin sanoen määriteltäessä kansallisen elokuvan tilaa pyritään samalla määrittelemään kansallista yleisöä,⁵¹ niitä odotuksia ja vaatimuksia, joita yksilön tai sosiaalisen ryhmän on täytettävä ollakseen sovelias tuohon tilaan.

Vastakohtien sairaus

Mitä tämä tilan kansallistaminen merkitsi *Ne 45 000* -elokuvan yhteydessä? Lähtökohdaksi käy vaikkapa Uuden Suomen kriitikon haltioitunut arvostelu:

Karun filmejä katsellessa ja niitä muistellessa saa elävän vaikutelman samasta maailmankatsomuksesta ja hengestä, joka tuulahtaa vastaan suomalaisuuden heräämisajan kirjallisuudesta ja taiteesta [—]. Niiden aikaansaamisessa jo on ollut jotakin, joka puhuu suomalaiselle sydämelle omaa vastustamatonta kieltään. [—] Olemme saaneet filmin, jonka on tultava koko kansan henkiseksi omaisuudeksi, ja joka on varmasti siksi tulevakin. Harvoin voi filmiä selostava sanomalehtimies lausua toivovansa, että kukaan tämän kansan jäsen ei joutuisi jäämään jotakin filmiä näkemättä.⁵²

Kirjoituksessa on nähtävillä monia niistä piirteistä, joita elokuvateollisuus (ennen kaikkea SF) edelleen retorisesti jalosti pitkin kolmekymmentälukua. Mukana on ajatus sekä kansallisten pyrkimysten pitkistä jatkumosta että kansanhengestä, jonka kautta tietyt elokuvat kasvavat elimellisesti osaksi suomalaista kulttuuria. Mutta ennen muuta kirjoituksessa näkyy pyrkimys samastaa kansa ja elokuvayleisö toisiinsa. Kansallinen elokuva merkitsee täten elokuvaa, joka puhuttelee potentiaalisesti jokaista suomalaista (ja kääntäen: se, jota se ei puhuttele, ei kuulu kansaan). Suomalaisuus taas esiintyy määreenä, joka ylittää luokka-, sukupuoli-, alueelliset ym. erot. Toisin sanoen kansallisuus nähdään hierarkiassa ylimpänä identiteetin tasona, joka peittää alleen muut identiteetit ja kokoo erilaiset sosiaaliset kokemukset palvelemaan kansallisen yhteisöllisyyden kokemusta.⁵³

Kansallisen elokuvan tila olisi siis sellainen, joka antaisi myöten kaikille (tai ainakin mahdollisimman monille) kansalaisryhmille, joka ei rajaisi ketään pois yhteiskuntaluokan, sukupuolen, asuinpaikan tai iän perusteella. Millainen kerronnallinen maailma loisi tällaista tilaa? Ei ole itsestään selvää, että edellytyksenä olisi representaation tasolla ehdottomasti pelkkä samankaltaisuus ja sosiaalinen edustavuus, että jokaisen yksilön ja ryhmän katsomossa pitäisi tunnistaa "itsensä" valkokankaalla. Jo se, että elokuvan hakeutuminen kansallisen kulttuurin ainesosaksi ei sulje pois sen asemaa ajanvietteenä, jättää tilaa myös utooppisille ulottuvuuksille, toisenlaisen (vauraamman,

avoimemman, intensiivisemmän jne.) elämän kuville.⁵⁴ Lukemattomat kansallisen elokuvan joukkoon – vahvassakin merkityksessä – luokitellut elokuvat osoittavatkin poikkeamia sosiaalisen edustavuuden vaatimuksesta (esimerkiksi pelkästään sivistyneistön pariin sijoittuvat suurmieselokuvat kuten Runon kuningas ja muuttolintu, SF 1940). Keskeisempänä piirteenä voidaankin pitää sitä, että mitään ihmisryhmiä, joita halutaan lukea kansallisen yleisön piiriin, ei tekstuaalisessa maailmassa täysin marginalisoida, esitetä ehdottoman negatiivisessa valossa tms.

Mutta vaikka representaatioiden sosiaalinen edustavuus ei olisikaan kansallisen elokuvan välttämätön edellytys, se nousee tietyissä elokuvissa tiettyinä aikoina merkittävään asemaan. Erityisen tärkeänä strategiaa se näyttäytyy sellaisissa murrosvaiheissa, jolloin kansallisen elokuvan tilaa ja kansallista yleisöä pyritään uudelleenmäärittämään – kuten tuberkuloosielokuvan tapauksessa. Edelleen voidaan yleisestikin olettaa, että samastuminen kansalliseen identiteettiin vaatii ainakin jonkinlaisen tunnistamisen ja tuttuuden kokemuksen, joka tekee valkokankaalla nähdyn relevantiksi katsojalle – kohdistuu tämä tunnistaminen sitten suoraan henkilöihmiin tai ympäristöön, tilanteisiin tai muuhun. Lisäksi suomalaista kansallista elokuvaa koskevalla diskursiivisella alueella kaksi teemaa nivoutuu jatkuvasti toisiinsa: se että elokuvissa kuvataan suomalaisuutta ja että ne puhuttelevat suomalaisia. Näin ollen kysymykset, millaista kansaa elokuva representoi ja millaiselle kansalliselle yleisölle se rakentaa tilaa, tulevat hyvin lähelle toisiaan, eli kerronnallisen, sosiaalisen ja kulttuurisen tilan keskinäiset kytkökset korostuvat voimakkaasti.

Ne 45 000 tavoittelee juuri tällaista strategiaa pyrkimällä sosiaaliseen edustavuuteen mahdollisimman suurella yhteisellä nimittäjällä. Talvion romaani artikuloi tämän vielä selkeämmin. Helmin eno kertoo ruokapöydässä perheelle seuraavaa:

“No niin. Tämä pieni koti tarjoaa havainto-opetusta monessa tuberkuloosin muodossa. Tapaus, mikä on verraten harvinainen. Sillä useassa teistä perheen jäsenestä on tuberkuloosi, edustettuna eri tavalla. Me voimme näiden sairastapausten nojalla milteipä saada katsauksen tautiin kokonaisuudessaan”.⁵⁵

Hirvisen perhe saa siis tarjota poikkileikkauksen kaikista tuberkuloosipotilaista. Koska tuberkuloosin asemaa taas korostettiin kansantautina, joka “on kaikkien puolue-, kieli- y.m. riitojen yläpuolella”,⁵⁶ perhe edustaa koko kansaa. Vaikka nimi *Ne 45 000* viittaakin ulkoapäin kohdistuvaan näkökulmaan (päinvastoin kuin Meidän poikamme -sarjassa, 1929-34), ajatuksena on, että tauti voi kohdata kenet hyvänsä.⁵⁷ Ilmaisu “Ne” vihjaakin lähinnä valistuksen tehoon: jokainen suomalainen on potentiaalinen tuberkuloosin uhri, mutta mikäli noudatetaan oikeita hoito-, hygieniä-, elämäntapa- ja käytösohjeita, tauti saadaan pidetyksi kurissa. Helmin tarina on osoituksena tästä. Hän pelkää (erityisesti romaanissa) joutuvansa sairastuttuaan eristyksiin: “Kukaan ei enää uskalla kietoa käsiään hänen ympärilleen eikä istua häntä likellä. Hänellä täytyy olla erikoiset ruoka-astiat. Hän on vaarallinen. Hänessä on rutto. Hän kuuluu niihin, jotka täytyy lähettää erilleen elämään.”⁵⁸ Mutta *Ne 45 000* osoittaa, että Helmin pelko on turha ja että hän voi oikean hoidon jälkeen integroitua takaisin yhteisönsä hyödylliseksi jäseneksi.

Täten ulkoiseksi viholliseksi paikannetaankin itse asiassa tuberkuloosibakteeri, kun taas valistuksen tehtävänä on kiinteyttää tautia vastustavan

⁵⁴ Viihteen utooppisesta olemuksesta ks. Richard Dyer, “Entertainment and Utopia”. Teoksessa *Genre: The Musical*. Ed. Rick Altman. London: BFI & RKP 1981. (alk. 1977)

⁵⁵ Maila Talvio, *Ne 45 000. Tarkoituksromaani*. Porvoo: WSOY 1932, 101. (3. painos)

⁵⁶ Tärkeä aloite keuhkotautityön tehostamiseksi. Helsinki 1932, 5.

⁵⁷ 45 000 taas arvioitiin tuberkuloosin vuosittain sairastuneiden määräksi.

⁵⁸ Talvio 1932, 64.

⁵⁹ Severi Savonen, *Kaikki mukaan keuhkotautitaisteluun!* Helsinki: STVY: Lentokirjanen N:o 13, 1939, 32. Militaristiset metaforat toistuvat tuberkuloosivalistuksessa tuon tuosta. Susan Sontag pitää niitä yleisemmälläkin tasolla modernin länsimaisen lääketieteen keskeisimpiin kuuluvina metaforina ja löytää niitä sekä yksilön ruumiiseen että yhteiskunnalliseen valistukseen liittyvistä diskursseista. Susan Sontag, *Sairaus vertauskuvana & Aids ja sen vertauskuvat*. Suom. Osmo Saarinen. Helsinki: Love 1991, 99-101. (alk. *Illness as Metaphor*, 1978 & *AIDS and its Metaphors*, 1989)

⁶⁰ *Ilkka* 20.11.1933. Valistuskirjallisuudessa korostetaan usein kiinnostavasti, että koko tuberkuloosityö tuli mahdolliseksi riittävässä laajuudessa vasta valtiollisesti itsenäisessä Suomessa: "Venäjän vallan aikana meidän ei annettu rahojamme tähän käyttää". Severi Savonen, *Keuhkotautikirja*. Helsinki: Otava 1931, 180.

Taisteluun keuhkotautia vastaan!

Taudinsiementä on etenkin ysköksissä ja suusta lentelevissä limapisaroiissa.



Käännä pää pois päin ja pane nenälänsä suun eteen, kun yskit tai aivastat!

Älä milloinkaan yski toiseen henkilöön tai ruokatarpeisiin päin!



Yskökset on aina syljettävä sylkyastiaan tai taskupulloon

Lattialle ja jalkakäytävälle ei saa sylkeä.



Pyyhkikää lattia kostealla rievulla tai srotelkaa lattialle ennen lakaisemista kosteita sahajauhoja!

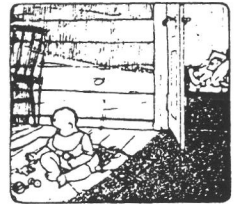
Lattiaa ei saa lakaista kuiviltään.



Peskää aina kätenne ennen syöntiä!



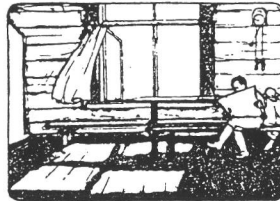
Kärpäset levittävät monen taudin tartunta-ainetta. Hävittäkää kärpäset!



Suojelkaa tarkoin lapsia tartuntaalta! Keuhkotautinen ei saa lapsia hoitaa. Keuhkotautinen ei saa oukea samassa vuoteessa toisen kanssa.



Pyyhkikää itsenne viileällä vedellä aamuisin! Peskää hampaanne joka iltä ja aamu!



Puhtaus ja päivänpaiste ovat parhaat liittolaisemme keuhkotautia vastaan. Runsaasti aurinkoa koteihimme!



Antakaa lasten paljon oleskella ulkona raittiissa ilmassa ja päivänpaisteessa!

yhteisön keskinäisiä siteitä. Valistuskirjallisuus viljeli mieluusti tätä korostavia iskulauseita: "Nouse sinäkin taisteluun kotikontusi ja isänmaasi vapauttamiseksi keuhkotaudin raskaasta ikeestä!"⁵⁹ Joissain yhteyksissä sota- ja vihollismetaphorat saivat jopa konkreettista luonnetta, kuten sanomalehti *Ilkan* arvostelussa, jossa tauti rinnastetaan peittelemättä kommunismiin: "[—] tämän kansankaatotaudin [—] pääpesäpaikkana on juuri Pohjanmaa, kuten näkyy esim. siitä kartasta, joka on yhtenä sen elokuvaosan taustana, jossa Vastustamisyhdistyksen siht., tri Savonen – tämän 'vapaussodan' tarmokas ja kykenevä 'esikuntapäällikkö' – pitää muutaman minuutin pituisen luennon sairaanhoitajattarille".⁶⁰

Vaikka tuberkuloosin siis korostettiin nousevan luokka- ym. erojen yläpuolelle, *Ne 45 000* esittää eri väestöryhmien suhteen tautiin hyvin erilaisena. Kuten edellä jo ilmeni, elokuvan keskeisinä toimijoina ovat keskiluokkaiset kaupunkilaiset. Elokuva nostaa Hirvisen töölöläisen virkamiesperheen itse asiassa ylempään keskiluokan osaan kuin romaani, joka moneen otteeseen

muistuttaa perheen köyhyydestä.⁶¹ Keskiluokkaisuus näyttäytyy elokuvassa näin eräänlaisena normaalitilana, jota ei ole merkitty sen enempää puutteella kuin ylenmääräisellä vauraudellakaan. Juuri keskiluokka osaa yhtäältä ottaa valistuksen oikein vastaan ja toisaalta jatkaa sen vastuullista levittämistä eteenpäin.

Varsinaisen köyhälistön osana on jäädä pelkäksi valistuksen kohteeksi, joka voidaan korkeintaan saada oppimaan oikeita elämäntapoja. Tosin elokuva tasoittaa tässäkin suhteessa jyrkimpiä eroja: köyhyys ja kurjuus eivät ole yhtä musertavia kuin Talvion romaanissa, ja valistus otetaan myös auliimmin ja kiitollisemmin vastaan. Elokuva jättää siis katsojalle ikään kuin väljemmän tunnistamisen tilan, koska se ei yhtä ehdottomasti sulje ketään henkilöistä sosiaalisen yhteisön ulkopuolelle. Sen sijaan elokuva tavallaan kiertää vaikeimpia luokkaristiriitoja, koska se ei, päinvastoin kuin romaani, esitä Helmin masentavia kokemuksia laitakaupungin työttömien ja vähävaraisten teollisuustyöläisten parissa. Sosiaalinen edustavuus toimii näin ollen kriteerinä vain niin kauan kuin ristiriidat eivät käy liian arkaluontoisiksi.

Luokkahierarkian toisesta päästä löytyy ennen kaikkea Heikin hahmo. Hänen yläluokkaisuuttaan tai varakkuuttaan ei tosin sen enempää elokuvassa kuin romaanissakaan suoraan ilmaista, mutta Heikki assosioituu silti yläluokkaan, sillä hän saa toteuttaa tuberkuloosiin liitettyjen mielikuvien toista, ikään kuin henkistynyttä puolta. Susan Sontagin analyysissä tuberkuloosi piirtyy vastakohtien sairaudeksi.⁶² Siinä missä esimerkiksi syöpään liitetyt mielikuvat ovat korostetun keskiluokkaisia, tuberkuloosin kuvat palautuvat yhtäältä köyhyyteen ja toisaalta aristokratiaan. Edellinen versio paikantuu kaupungin slummeihin, pimeyteen ja likaan (Suomessa siis myös syrjäiselle maaseudulle) ja ruumiillisuuteen. Jälkimmäinen taas nousee ikään kuin ruumiillisuuden yläpuolelle: tuberkuloosi tunnettiin runoilijoiden sairautena, joka paitsi jalostaa sielun myös kaunistaa ulkoiset piirteet. Tämä aristokraattinen tuberkuloosi sekä estetisoi että romantisoi taudin ja kuoleman, mikä tietysti teki siitä myös houkuttelevan aiheen elokuvalle.

Ne 45 000 jättää yläluokkaiselle ääripäälle yhtä lailla passiivisen osan kuin köyhälistölle, mutta erilaisin vivahtein. Kiihkeäksi ja kauniiksi kuvatulta Heikiltä puuttuu keskiluokan käytännöllisyys ja elämäntahto, jotka määrittävät Helmiä ja Anttia. Näin ollen hän antaa periksi taudille, eli häntä riivaa sellainen “sairas tahto”, josta Sontagin mukaan tuberkuloosipotilaita usein syyllistettiin.⁶³

Ne 45 000 kiinnittyy siis tuberkuloosikuvausten jatkumoon tunnistamalla vastakohtien taudin molemmat äärilaidat, köyhyyden ja ruumiillisuuden sekä aristokraattisuuden ja henkisyden. Näin se kykenee yhtäältä hyödyntämään oppositioiden mahdollistamia kerronnallisia jännitteitä ja toisaalta yhdistämään valistuksen romantiikkaan. Köyhyyttä katsotaan ikään kuin ulkopuolisesta, keskiluokkaisen kaupunkilaisen näkökulmasta. Yläluokan kuvausta taas määrittävät romantiikka (keskeinen romanttinen jännite rakentuu Helmin ja Heikin välille), taiteellisesti motivoitut elementit sekä tarinamaailmaan integroiva katse kuva/vastakuva -rakenteineen.

Mutta *Ne 45 000* valjastaa käyttöönsä myös – ja erityisesti – tilan näiden sosiaalisten ääripäiden välistä. Valistuksellisen, “ylhäältä” päin kohdistuvan ja romanttisen, fiktion integroivan katseen lisäksi elokuvasta löytyy ikään kuin neutraalimpi, avoimempi ja määrittelemättömämpi katse. Tämän neutraalin katseen määrittämän tilan keskeisenä profilmisenä ympäristönä on tuberkuloosiparantola.

⁶¹ Merkitsevästi juuri töölöläinen virkamiesperhehän tuli myöhemmin sotavuosina ruumiillistamaan normaalisuomalaisuutta *Suomisen perhe* -elokuviissa.

⁶² Sontag 1991, 17-35.

⁶³ *Ibid.*, 48.

⁶⁴ Valentin, *Annoksittain. Pakinoita*. Helsinki: Otava 1932, 21. Vastaavasti *Kaikki rakastavat* -elokuvan käsikirjoittajan Jussi Roudan romaanissa *Filmikesän seikkailut* kirjailija-ohjaaja Ukko Luotola lausuu: "En ole asiaa kunnolleen harkinnut, mutta kun koskenlaskukohtaukset ovat välttämättömät suomalaisessa filmissä, arvelin voivani jollakin tavoin sovittaa niitä meidänkin filmiimme." Jussi Routa, *Filmikesän seikkailut. Elokuvarina*. Jyväskylä: Gummerus 1931, 113. Toisaalta yksi romaanin henkilöistä on ilmisenä Carl von Haartman -karikatyyri.

⁶⁵ *Iltalehti* 4.9.1929.

⁶⁶ Ks. tarkemmin Laine 1996.

⁶⁷ *Sontag* 1991, 36-42.

Unitehdas

Suomalaisen näytelmäelokuvan kerronnallista tilaa oli 1920-30-luvuilla rakennettu sekä kaupunki- että (etupäässä) agraarimiljööseen. Kumpikin kohtasi rajoituksensa: jälkimmäinen alkoi monien silmissä muuttua kaavamaiseksi ja kliseiseksi. Esimerkiksi pakinoitsija (sitemmin myös elokuvakäsikirjoittaja) Valentin piikitelee vuonna 1932 julkaistussa kokoelmassaan suomalaisen elokuvan vakio-odotuksia kuvaamalla Suomi-Filmin johtajan vierailua kirjailijan 50-vuotispäivillä näin:

Johtaja tilasi päivän merkityksen johdosta juhlijalta uuden filmitekstin, jossa sopivalla kohdalla olisi koskenlaskua. Päivän sankari kiitti tästä huomaavaisuudesta ja ehdotti, että laitettaisiin sellainen filmi, jossa on kauniita suomalaisia maisemia, koska niitä ei vielä ole koskaan esitetty.⁶⁴

Kaupungistumis- ja kansainvälistymisyrittäjäkään ei kuitenkaan kaikissa piireissä sulatettu. Esimerkiksi *Korkein voitto* -elokuvan yhteydessä kerrottiin "Suomi-Filmin tällä teoksellaan pyrkineen omistamaan eurooppalais-amerikkalaisen aihe maailman kotimaiselle elokuvataiteelle ja irtautumaan etnografisesta kansallisromantiikasta [—]",⁶⁵ mutta nämä pyrkimykset tehdä "salonkielokuva" saivat sangen ristiriitaisen vastaanoton ja jäivät, ainakin joksikin aikaa, lyhyeksi sivujuonteeksi 1920- ja 30-lukujen taitteeseen.⁶⁶

Tätä taustaa vasten tuberkuloosiparantola sijoittuu kiinnostavasti eräänlaiseen maaseudun ja kaupungin sekä perinteisen ja modernin välitilaan, jossa on piirteitä molemmista, mutta joka ei kuitenkaan ehdottomasti määrity kummallekaan alueelle. Yhtäältä parantoloiden rakennusympäristönä suositettiin rauhallista ja syrjäistä kansallismaisemaa harjuineen, mäntymetsineen ja järvineen. Tällaista sijaintia pidettiin ihanteellisena paitsi ilmaston myös pötiläiden sielullisen vireyden kannalta. Toisaalta monet sotienvälisenä aikana rakennetut parantolat edustivat funktionalistisen arkkitehtuurin moderneimpia saavutuksia (mm. Alvar Aallon tunnetuimpiin töihin kuuluva vuonna 1933 valmistunut Paimion parantola). Lisäksi, kuten *Ne 45 000* -elokuvan parantolajaksot korostavat, ne oli varustettu mitä moderneimmalla sairaalateknologialla.

Tuberkuloosiparantola oli siis erinomaisen "sopiva" ympäristö murroksessa olevalle, muutoksia ja laajempaa yleisöpohjaa hakevalle elokuvateollisuudelle. Se oli riittävän neutraali välitila maaseudun ja kaupungin, perinteisen ja modernin sekä eri yhteiskuntaluokkien risteyskohdassa. Mutta tuberkuloosin sopivuus kansallisen elokuvan aiheeksi ei rajoittunut tähän, vaan tautia ja elokuvaa koskevissa käsityksissä voidaan nähdä muitakin kiinnostavia yhteyksiä. Ensinnäkin, kuten edellä on ilmennyt, tuberkuloosivalistus määritteli kansan hyvin samantapaisella retoriikalla kuin 1930-luvun elokuvateollisuus: kummallekin kansan käsite oli periaatteessa joustava ja kattava, mutta painotus oli aktiivisissa keskiryhmissä. "Äärilaidat" eliminoitiin, mutta soveliaat ja hallittavat poikkeamat pyrittiin sisällyttämään kansaan milloin valistuksella, milloin romantisoinnilla.

Vaikka kansa pyrittiin konstruoimaan yhtenäiseksi käsitteeksi, molempien retoriikalle on ominaista tietynlaisten erojen tunnustaminen. Päinvastoin kuin aiempia suuria kulkutauteja (kuten rutto ja kolera) tuberkuloosia ei mielletty niinkään kasvottomien massojen kuin yksilöiden taudiksi.⁶⁷ Sen enempää elokuvateollisuus kuin tuberkuloosivalistukseen ei puhutellut kansakuntaa massana vaan yksilönä – kirjoituksissa usein jopa toisessa persoo-

nassa. Yksilöt taas kuuluivat erilaisiin pienryhmiin (ammatin, sukupuolen, heimon tms. mukaan), joiden elimellisestä yhteydestä syntyi kansakunnan kokonaisuus. Toisin sanoen lukijoita ja katsojia puhuteltiin yhtä aikaa yksilöinä, erityisryhmien jäseninä ja kansakuntana, mutta kuitenkin niin, että kansakunta oli yhtälön tärkein tekijä, ja että yksilön henkilökohtainen kiinnitys kansakuntaan oli voimakkaampi kuin mihinkään muuhun yhteisöön.

Toiseksi, sekä tuberkuloosiin että elokuvaan liitettiin eskapismiin viittaavia ajatuksia. Ruotsalainen kirjailija Olof Lagercrantz muistelee teoksessaan *Ensimmäinen piirini* omia parantolajakokemuksiaan:

Tammikuussa 1932 astuin ensi kerran parantolamaailmaan joka nykyisin on vajonnut ihmiskunnan unohduksen hautaan. Keuhkotauti oli 1800-luvulla ja pitkään meidän vuosisadallamme suuri kansansairaus ja mukautui hyvin aikakauden tarpeisiin. Se oli köyhyyden, nälän, ahtaan asumisen tuote mutta sillä oli hyvät markkinat myös hyvin toimeentulevien keskuudessa. [—] Parantoloista tuli suuria unitehtaita jonne monet uuden teollisuusyhteiskunnan syrjityt ohjattiin. He pääsivät tekemästä työtä. He saivat eristyneisyyden, lepoa, ruokaa.⁶⁸

Lagercrantzin tekstistä on löydettävissä paitsi ajatus tuberkuloosin sopivuudesta luokkarajoja ylittäväksi aikansa kansansairaudeksi, myös metaforinen yhteys elokuvateollisuuteen: kuva parantolasta eskapismia tarjoavana eristettynä unitehtaana. Uni- tai unelmatehdashan on yleisimpiä Hollywood-koneistoon liitettyjä metaforia, mutta sitä on käytetty kuvaamaan myös viihde-elokuvaa yleensä. Sekä populaaridiskurssit että monet psykologiasta lähtevät elokuvateoriat ovat rinnastaneet yksilöllisen elokuvakokemuksen unennäkemiseen (tai ainakin päiväuneksimiseen),⁶⁹ kun taas elokuvateattereista on vastaavasti puhuttu unelmapalatsina.⁷⁰ Tuberkuloosi elokuvan aiheena siis ikään kuin vahvistaa tämän ajatuksen elokuvateatterin tilan erityisyydestä ja erityisestä merkityksestä kollektiivisen kokemuksen paikkana.⁷¹

Kolmanneksi, niin tuberkuloosi kuin elokuvakin sijoittuvat kiinnostavasti yksityisen ja julkisen välimaastoon. Parantoloiden rakentaminen siirsi merkittävästi sairastamista pois yksityisestä kodin tilasta: tuberkuloosista puhuttiin usein asuntotautina,⁷² ja pyrkimyksenä oli eristää taudinkantajat asunnoista yhteiseen parantolaan. Elokuva taas edusti uudenlaista tilaa, jossa oli piirteitä sekä julkisesta ja kollektiivisesta että yksityisestä kokemuksesta (yhtäältä suuret katsomot sekä pois kodin piiristä johtava esityspaikka, toisaalta muista katsojista erottava pimeys).

Tässä yhteydessä on kuitenkin muistettava, että elokuvan esitystilojen kirjo oli suuri. Vance Kepley on huomauttanut, että elokuvateoriat ovat yleensä ymmärtäneet elokuvan esitysmuodot liian yksipuolisesti. Esimerkiksi apparaatti- ja uniteoriat painottavat nimenomaan yksityistä, hiljaista ja täydellisen keskittynyttä, muun tietoisuuden ja ulkomaailman sulkeistavaa kokemusta, mikä voi olla käypä kuvaus suurten kaupunkien elokuvapalatsista mutta ei likimainkaan kaikista esitystiloiista.⁷³ Kepleyn muistutus on aiheellinen *Ne 45 000* -elokuvan yhteydessä. Vaikka elokuva saikin ensi-iltansa Helsingin, Tampereen, Turun ja Viipurin suurissa teattereissa,⁷⁴

[y]hdistyksen mielestä ei kuitenkaan siten olisi saavutettu filmin tarkoitusta, jos esitykset olisi rajoitettu vain suurimpiin asutuskeskuksiin. "Ne 45 000" oli saatava esitetyksi myöskin kaikkialla maalaisseudulla. Tämän toteuttamiseksi järjestettiin laaja maaseutukiertue, jolle hankittiin oma matkaelokuvakone ja tulenkestävä filmikopio. Sisäasiainministeriöltä saatiin erikoislupa, jonka nojalla filmiä voitiin esittää kaikissa seurojentaloissa.⁷⁵

⁶⁸ Olof Lagercrantz, *Ensimmäinen piirini*. Suom. Timo Hämäläinen. Porvoo: WSOY 1986, 93-94. (alk. Min första krets 1982)

⁶⁹ Veijo Hietala on kartoittanut näitä uniteorioita teoksessa *Situating the Subject in Film Theory. Meaning and Spectatorship in Cinema*. Turku: Turun yliopisto 1990, 144-167.

⁷⁰ Ks. Richard Maltby, *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford: Blackwell 1995, 1-24. Maltby analysoi Hollywoodiin ja viih-teeseen liitettyjä käsityksiä eskapismista ja päiväänien tehtailusta.

⁷¹ Toinen yhteys on siinä, että jo ennen suurten parantoloiden aikaa tuberkuloosipotilaita kehoitettiin matkustamaan pois kaupungeista esimerkiksi meren rannalle tai vuoristoon, eli ilmastoltaan suotuisaan, mutta myös "filmaattiseksi" – ja eskapistiseksi – miellettyyn ympäristöön.

⁷² Severi Savonen, *Keuhkotauti – kotien vaara. Terveiden ja sairaiden luettavaksi*. Helsinki: STVY lentokirjanen N:o 6 1933, 5.

⁷³ Vance Kepley, Jr., "Whose Apparatus? Problems of Film Exhibition and History". Teoksessa *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. (Ed.) David Bordwell & Noël Carroll. Madison: The University of Wisconsin Press 1996, 533-549.

⁷⁴ Ilmoitus esim. *Uudessa Suomessa* 12.11.1933.

⁷⁵ "Kertomus Suomen Tuberkuloosin Vastustamisyhdistyksen toiminnasta vuonna 1934". *Tuberkuloosilehti* 2/1935, 76.

⁷⁶ “Kertomus Suomen Tuberkuloosin Vastustamisyhdistyksen toiminnasta vuonna 1935”. *Tuberkuloosilehti* 2/1936, 66. Vuosikertomuksen mukaan elokuvaa esitettiin kahden kiertuevuoden aikana “kaikkiaan 1,083 kertaa 515 sellaisella paikkakunnalla, joissa ei ole omaa elokuvateatteria ja katsomassa sitä kävi kaikkiaan lähes 200,000 henkeä”. *Ibid.*, 67.

⁷⁷ *Aamulehti* 5.8.1934.

⁷⁸ *Suomen Sosialidemokraatti* 12.5.1935.

⁷⁹ Tämän diskursiivisen kontrollin voi tietysti ymmärtää lajemminkin, jolloin se kattaa myös esimerkiksi elokuvagensuurin.

⁸⁰ Steve Neale, “Questions of Genre”. *Screen* Vol. 31 No. 1 (Spring 1990), 45-66.

⁸¹ *Talvio* 1932, 124-130.

⁸² *Ibid.*, 131.

⁸³ Ks. Onni Sinervä, *Elokuvateatterin henkilökunnan tärkeimmät tehtävät. Yleisöpalvelus ja sen merkitys*. Helsinki 1939.

Vuonna 1935 kiertueelle hankittiin oma sähkövoimageneraattori, jonka avulla elokuvaa voitiin näyttää jopa sähköistämättömillä syrjäseuduilla.⁷⁶ Tuberkuloosielokuvaa esitettiin hyvin erilaisissa tiloissa vakinaisista elokuvateatterista parantoloihin, seurojen- ja työväentaloihin tai vaikkapa kasvatustaloksiin⁷⁷. Lisäksi monin paikoin järjestettiin eri esityksiä eri yleisöille, esimerkiksi halpa tai jopa ilmainen esitys päivällä ja maksullinen illalla.⁷⁸

Paitsi että kierueet rekrytoivat uutta katsojakuntaa suomalaiselle elokuvalle (ja elokuvalle ylipäänsä), ne epäilemättä tarjosivat myös vaihtelevia kokemuksia. Siinä missä kaupungin pimeä elokuvateatteri toimi selkeämmin yksityisen ja julkisen simultaanisena sulatuspaikkana ja yhdisti samaan katsumoon hyvinkin erilaisia ryhmiä, esimerkiksi pienen paikkakunnan seurojentalolle sijoittuvan esityksen lähtökohta lienee jo ollut erilainen: yhtäältä kulloinenkin esityspaikka saattoi esimerkiksi poliittisin perustein rajata tiettyjä ryhmiä pois, toisaalta taas tuttu ympäristö ja homogeenisempi yleisö loivat tilaa kollektiivisemmalle kokemukselle.

Tässä on itse asiassa yksi perustelu sille, että kansallisen elokuvan tilan analyysin on katettava sekä sosiaalinen, kerronnallinen että kulttuurinen alue. Tuberkuloosiparantola saattoi kyllä tarjota kansalliselle elokuvalle ihan-teellisen tapahtumatilan, johon kenen hyvänsä oli mahdollista – kuvitteellisesti – astua, mutta vaihtelevat esityskäytännöt muodostivat potentiaalisen uhan tälle yhtenäiselle tilalle.

Toisin sanoen, käänteisesti: mitä enemmän variaatioita esitystiloiissa ja niihin kytkeytyvissä katsomistavoissa oli, sitä suurempi oli myös kontrollin tarve, sitä tärkeämpää elokuvateollisuudelle oli luoda yhtenäisen tilan tuntua kerronnallisen ja kulttuurisen tilan puitteissa sekä luoda koodistoa käyttäytymiselle ja katsomistavoille.

Millaista tämä kontrolli eri tiloissa oli? Kulttuurisessa tilassa pyrittiin ohjaamaan tulkintoja mainonnalla ja oheiskirjoituksilla, painottamaan tiettyjä tulkintoja toisten kustannuksella, korostamaan esimerkiksi tuberkuloosin kansallista tulkintaa enemmän kuin työläisten ja maalaisköyhälistön huonoja asunto-oloja jne.⁷⁹ Kerronnallisessa tilassa kontrolli oli tietysti valistuksen muodossa *Ne 45 000* -elokuvan keskeistä rakennusainetta, mutta yleisemmässäkin merkityksessä minkä hyvänsä kertovan elokuvan voi nähdä noudattavan ja soveltavan – esimerkiksi lajityyppinsä puitteissa – tiettyjä soveliaisuus- ja uskottavuuskoodeja.⁸⁰ Erityisen konkreettisesti tämä käy esille *Ne 45 000* -elokuvan kaltaisessa instituutiofiktiossa. Talvion romaanissa Helmin parantolaosaston potilaiden kerrotaan jopa laatineen “hallivaltiolleen” oman tasavaltalaisen perustuslain yksityiskohtaisine järjestyssääntöineen.⁸¹ Parantola on siis eräänlainen maailma maailmassa, kaksinkertaisesti rajattu – ja kontrolloitu – turvavyöhyke, jonka puitteissa on mahdollista esimerkiksi vitsailla vakavalla asialla (“Terve, sanoi keuhkotautinen keuhkotautiselle”)⁸².

Elokuvateatterinkin tilassa toimi toki erilaisia kontrollin muotoja. Tuberkuloosielokuvan esityksissä pidettiin siis erityisesti kiertueilla valistusluentoja, jotka lienevät kannustaneet elokuvan “kansallista” tulkintaa. Yleisesti esimerkiksi käytösoppaat ja elokuvalehdet kertoivat soveliaasta käyttäytymisestä elokuvateatterissa, ja 1920-luvun elokuvateatteripalojen jälkeen lainsäädäntökin sääтели tarkasti elokuvateatterien toimintaa. Myös teatterihenkilökuntaa opastettiin palvelemaan ja käyttäytymään sopivalla tavalla, paitsi viihtyvyyden myös järjestyksen ylläpitämiseksi.⁸³ Tavallaan myös isompien teattereiden tapa jaotella katsomo hinnan mukaan eriarvoisiin osiin palveli

kontrollia, sillä se eristi ainakin jossain määrin eri luokkien katsojat omiin tiloihinsa (ja joka tapauksessa varmisti, että nuoriso istuisi halvimmilla etupenkeillä).

Yhtä hyvin kuin elokuvallisen tilan komponentit yleisemminkin, nämä erilaiset kontrollin muodot ovat keskenään vuorovaikutteisessa suhteessa, joten niitä ei ole mielekäästä tarkastella vain erillisinä ilmiöinä. Asiaa voisi parhaiten valaista esimerkillä, joka selkeästi lävistää kerronnallisen, kulttuurisen ja sosiaalisen tilan. Sellaisen voisi tarjota sylkyvalistus.

“Lattialle sylkeminen todistaa alhaista sivistystasoa”

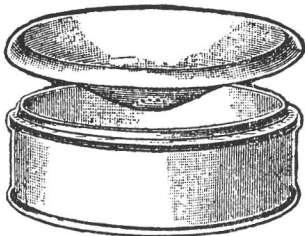
Aiemmin kuvailtu kohtaus, jossa Helmi opettaa hygieniää köyhän maalaistalon asukeille, kulminoituu sylkemiseen. Helmi huomaa talon isännän sylkevän suoraan tuvan lattialle, nousee tuoiltaan, osoittaa syyttävästi sormellaan ja lausuu: “Ei sillä tavalla isäntä. Tuo on juuri taudin parhaita levittämistapoja. Ei saa koskaan syljeskellä nurkkiin ja lattialle. Sitä varten minulla on repussani erityiset sylkyastiat.”

Miksi sylkemiseen tiivistyy niin monia puolia tilanmäärittämisen kamppailusta? Mikä sylkemisessä ärsytti? Miksi sitä piti kontrolloida elokuvan kerronnallisessa (kuten *Ne 45 000*) ja kulttuurisessa (kuten *Kaikki rakastavat*) – sekä täten välillisesti myös sosiaalisessa tilassa?

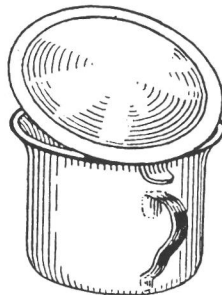
Norbert Elias on käyttänyt suhtautumista sylkemiseen yhtenä esimerkitapauksena länsimaista sivilisointiprosessia käsittelevässä tutkimuksessaan – muita ovat esimerkiksi niistäminen, ulostaminen sekä käyttäytyminen ruokapöydässä ja makuuhuoneessa. Lähinnä käytösoppaiden perusteella hän kuvaa muutoksia tiivistetyi seuraavalla tavalla.⁸⁴

Keskiajalla sylkeminen ei ollut ainoastaan sallittua vaan, terveydellisin perustein, jopa kannustettavaa ja välttämätöntä. Pöydälle tai pöydän yli ei tosin sopinut sylkeä (alle kylläkin) eikä myöskään pesuvatiin. 1500-luvulta lähtien sylkemiseen kohdistuneet sosiaaliset rajoitteet alkoivat kuitenkin kiristyä. Esimerkiksi lattialle sylkijän tuli tallata jälkensä jalallaan. Yhä useammin suositeltiin myös nenäliinan käyttämistä syljen kätkemiseksi.

⁸⁴ Norbert Elias, *Sedernas historia. Del I av Norbert Elias civilisationsteori*. Stockholm: Atlantis 1989, 252-261 (alk. 1939). Eliasta on kritisoitu mm. siitä, että käytösoppaat kertovat enemmän kontrollipyrkimyksistä kuin siitä, miten ihmiset ovat käyttäytyneet – jolloin sivilisointiprosessin kuvaus jää yksipuoliseksi ylhäältä alas-malliksi. Käsillä olevan teeman kannalta Eliaksen tutkimus on kuitenkin kiinnostava ja relevantti, liittyhän tuberkuloosivalistus osaltaan juuri tähän sosiaalisen koodiston säätelypyrkimysten ketjuun.



Huono sylkyastia



Tarkoituksenmukainen, kannellinen sylkyastia.

⁸⁵ Elias 1989, 257.

⁸⁶ *Keuhkotauti - kotien vaara*, 7.

⁸⁷ *Ibid.*, 11.

⁸⁸ *Kotilieden lääkärikirja*. Toim. Karolina Eskelin. Porvoo: WSOY 1929, 572.

⁸⁹ Elias 1989, 258-260.

⁹⁰ Ks. Sinervä 1939.

⁹¹ Ks. Inkinen 1936.

Tästä eteenpäin rajoitteet tiukentuivat asteittain, ja vähitellen sylkemisen sosiaalinen hyväksyntä samoin kuin sen mieltäminen välttämättömäksi tavaksi alkoivat tyystin kadota. Tosin erilaiset sylkemisen kontrollin apuvälineet, ennen kaikkea sylkykuppi, säilyivät pitkälle tälle vuosisadalle.⁸⁵ Yksi suomalaisten tuberkuloosivalistusoppaiden keskeisistä opeista liittyy juuri yskösten ja syljen oikeaan käsittelyyn. Myönnettiin tosiasiasi, että monissa kansalaispiireissä syljeskellään yhä: "Useassa osassa maatamme pitävät monet, etenkin vanhat ihmiset, melkein velvollisuutenaan rykiä ja sylkeä yhtämittaa ja – aina lattialle".⁸⁶ Tapaa ei siis saatu kitketyksi kokonaan pois, joten voimat keskitettiin siihen, että sylki voitiin tehokkaasti eristää ja tuhota.

Tähän tarkoitukseen suositeltiin entisten avonaisten sylkykuppien sijaan joko kannettavaa henkilökohtaista taskupulloa tai uudenmallista kannellista sylkyastiaa, joka on "suomalainen malli ja kokonaan kotimaista valmistetta" ja jota "on saatavana m.m. osuuskaupoista".⁸⁷ Ohjeet tähtäsivät siis paitsi sylkemisen kontrollointiin myös kotimaisen teollisuuden propagoimiseen sekä kansallisen sivistyksen esiinnostamiseen korostamalla suomalaista hygieniää ja tuotekehittelyä.

Vaikka sylkemiseen kohdistuneet kiellot ja ohjeet perusteltiin ennen muuta lääketieteellisillä ja hygieenisillä syillä, mukaan sekoittui usein myös moraalisia ja tapakasvatuksellisia sävyjä: "Että lattialle sylkeminen on *perin epäsiisti, hylättävä tapa*, joka todistaa alhaista sivistystasoa ja johon liittyy tartunnanvaara, on jo juurtunut suuren yleisen tietoisuuteen. Tarvinnee sen vuoksi tuskin enää huomauttaa, että jokaiselta, joka sairastaa keuhkotautia, *tämä paha tapa on ankarasti kielletty*."⁸⁸

Elias esittääkin, että niin sylkemistä kuin monia muitakin ruumiintoimintoja koskevat rajoitukset on usein rationalisoitu itse asiassa jälkeensä. Vähintään yhtä lailla kuin bakterologian kehitykseen ne kytkeytyvät yhteisöjen rakenteellisiin muutoksiin. Vaikka rajoitukset tiukentuivat, ne muuttuivat samalla tavallaan hienovaraisemmiksi, sillä suunta oli ulkoisesta pakosta kohti sisäistettyjä käyttäytymissääntöjä. Sylkemisen kontrolloiminen ja kytkeminen häpeän tunteeseen onkin Eliaksen mukaan viimeistään 1600-luvulta lähtien liittynyt ennen kaikkea sosiaalisten erojen luomiseen ja ylläpitämiseen. Erityisen tärkeää oli, että ylempiin säätyihin kuuluvat saivat alempien läsnäollessa sylkeä korkeintaan nenäliinaan. Sittemmin häpeän mekanismi kääntyi myös toisinpäin: alempien ei sopinut syljeskellä ylempien seurassa.⁸⁹

Eliaksen analyysi sylkemisen tapakulttuurin muutoksista voitaisiin tiivistää kolmeen pääteemaan. Ensiksikin säännökset on palautettavissa sosiaalisen järjestyksen kontrolloimiseen – ja sisäistämiseen. Toiseksi, niitä on pyritty rationalisoimaan lääketieteellisin diskurssein – eli perustelemaan ne tieteellisesti, jolloin niiden noudattaminen muuttuu välttämättömäksi ja vähitellen luonnolliseksi, samalla kun niiden sosiaalinen rooli painuu taustalle. Ja kolmanneksi, tämä muutosprosessi on siirtänyt sylkemisen representatiiviselta alueelta intiimille eli julkisesta yksityiseen.

Entä sylkeminen suomalaisilla valkokankailla? Vastaavasti voidaan ajatella, että sen kontrolloiminen liittyy elokuvallisen tilan hallintaan. Niin ikään tämän tilan hallinta on monin tavoin rationalisoitu. Esimerkiksi ohjeisto, joka koskee käyttäytymistä elokuvateatterissa, perustellaan viime kädessä joko taloudellisista⁹⁰ tai turvallisuusnäkökohdista.⁹¹ Ja ylipäänsä koko 1930-luvun kansallisen elokuvan diskurssi rakentuu pitkälti eräänlaisten tieteellisten argumenttien varaan, koskivat ne sitten kansantaloutta ja työllistämistä tai suomalaista rotua ja kansallista erityisyyttä.

Edelleen, valkokankaalla sylkemisen kontrolloinnin voidaan nähdä liittyvän juuri elokuvan häilyvään asemaan yksityisen ja julkisen välimaastossa. Jos elokuvan kerronnallinen tila paikannetaan lähimmäs yksityisen kokemuksen aluetta, emotionaalisia henkilökohtaisia kokemuksia pimeässä, ja kulttuurinen tila taas julkista aluetta, niin sosiaalinen esitystila sijoittuu erilaisine variaatioine näiden välimaastoon. Tällainen välimaasto oli myös sovelias koh- taamispaikka sylkemiskulttuurille ja tuberkuloosille, sillä samalla kun edel- linen oli siirtynyt julkisen alueelta yksityiselle, jälkimmäisen suunta oli päinvastainen: tuberkuloosi oli Suomessa se tauti, joka oli voimakkaimmin institutionalisoimassa sairastamista.

Jos kansallisen kulttuurin yhtenä keskeisenä toimintamekanismina nähdään yksityisten intressien ja kokemusten sulautuminen julkisiin, juuri tällainen häilyvä välitila voisi olla merkityksellistä kansallisen elokuvan aluetta. Olen edellä pyrkinyt osoittamaan, että tuberkuloosi tarjosi “kansallistautina” sopivan rinnakkaisen mallin kansallisen elokuvayleisön konstruoimiselle ja parantola taas neutraalin kerronnallisen tilan, johon tämä kansallinen yleisö voisi “astua”.

Sylkeminen puolestaan oli sopiva teema, jonka puitteissa voitiin nähdä yhteisön sisäistetyt mekanismit toiminnassa ja työstää ihmisten tapoja olla sosiaalisessa kanssakäymisessä keskenän. Mutta samalla sylkemiseen (ja ruumiillisuuteen yleensä) liittyvä kuvasto oli potentiaalinen riski tässä välitila- lassa – jo siksi että elokuvan esitystilojen kirjo oli niin laaja ja vakiintumaton ja siten vaikeasti kontrolloitavissa.

Ne 45 000 pyrki siis monella tasolla kuvittamaan valkokankaalle ideaali- yhteisöä ja -yleisöä, joka valistuksen, keskinäisen välittämisen (myös itsestään välittämisen) turvin voisi rakentaa eheän kansankokonaisuuden, tulla toimeen sisäisten erojen kanssa ja yhdistää yksityiset ja julkiset intressit. Mutta toisaalta sylkemisen kuviin sisältyi riski, sillä ne olivat konkreettinen muis- tutus sosiaalisista eroista. *Ne 45 000* -elokuvan tapauksessa fiktio pyrki pitämään huolta siitä, että valistus tapahtui turvallisesti tarinamaailmassa (ja diskursiivisen tukiverkoston ympäröimänä). Mutta *Kaikki rakastavat* -elo- kuvan sensuurijupakka kahta vuotta myöhemmin viittaa siihen, että riski oli yhä olemassa, ja että laajan kansallisen yleisön ajatuksen sisältyi paljon ristiriitoja – huolimatta siitä, että tilastot todellakin viittaavat sekä yleisö- pohjan laajentumiseen että kotimaisen elokuvan suosion valtavaan kasvuun 1930-luvun aikana. Kenties se antaa vihjeitä siitä, missä määrin kuvitteellista ja julistuksellista kansallisen elokuvan retoriikka, yleisön ristiminen “kan- saksi”, lopulta oli.