

Hannu Salmi

“PULA-AJAN KUVA”

Sota-ajan säännöstely ja Suomi-Filmin *Poretta*

Suomalaisessa historiankirjoituksessa on toistaiseksi kiinnitetty valitettavan vähän huomiota elokuvaan: kotimainen elokuva ei ole ollut läsnä sen paremmin lähteenä kuin tutkimuskohteenakaan.¹ Elokuva on kuitenkin aina ollut hyvin voimakas yhteiskunnallinen tekijä. Tämän takia se onkin useimmissa maissa asetettu valtiollisen kontrollin alaisuuteen. Sensuurin avulla on valvottu, minkälaista kuvastoa kansalaisten silmien eteen on päästetty. Toisaalta valtiovalta on myös itse hyödyntänyt elokuvan tiedotuksellisia ja manipulatiivisia ominaisuuksia (uutis-, tiedotus-, opetus- ja propagandaelokuvat).

Marc Ferro on artikkelissaan “Onko elokuvallista historiankirjoitusta olemassa” esittänyt luokittelun elokuvan yhteiskuntasuhteen perustaksi. Ferron mukaan elokuvassa voivat puhua 1) instituutiot (esim. valtio, kirkko, puolue), 2) vastainstituutiot, 3) kollektiiviset muistot ja 4) autonomiset elokuvatekijöistä lähtevät analyysit.² Vaikka elokuva onkin hyvin teollinen ja pääomavaltainen taidemuoto, se ei siis ole pelkkä yhteiskunnallisen repression väline. Se voi olla myös kanava alhaalta päin lähteville mielipiteille ja yhteiskunnallisille kommenteille. Hyvän esimerkin voisi tarjota Victor Sjöströmin *Ingeborg Holm* (1914), joka oli ohjaajan henkilökohtainen kannanotto Ruotsin sosiaaliseen tilanteeseen. Elokuvan herättämällä keskustelulla onkin osoitettu olleen olennainen merkitys uuden köyhäinhuoltolain syntyyn Ruotsissa vuonna 1918.³

Tällaiset suorat yhteiskunnalliset vaikutukset

ovat paljon helpommin osoitettavissa kuin mentaaliset vaikutukset. Koska elokuva on tietyissä historiallisissa tilanteissa ollut hyvin suuren yleisön huvittelumuoto, sillä on ollut huomattava vaikutus mielialoihin ja mentaliteetteihin. Varsinkin kriisien aikana tämä ‘henkinen’ vaikutus on noteerattu: ulkoisen kurjuuden keskellä elokuvan tehtävänä on ollut tarjota todellisuuspakoa, virkistystä ja ennen kaikkea luottamusta tulevaisuuteen.

Tällainen tehtävä oli elokuvalla myös sota-ajan Suomessa. Analysoin jatkossa yhtä elokuvaa, Suomi-Filmin vuonna 1941 tuottamaa ja Ilmari Unhon ohjaamaa musikaalia *Poretta eli keisarin uudet pisteet*, joka sai ensi-iltansa välirauhan aikana 2. maaliskuuta 1941. Tarkoitukseni on osoittaa - paitsi miten tätä elokuvaa voisi käyttää historiallisena lähteenä - ennen kaikkea, että myös tämä yksittäinen elokuva oli historiallinen toimija, jolla oli oma paikkansa sota-ajan kulttuurissa, oma tehtävä suoritettavanaan tietyssä sosiaalisessa prosessissa.

Suomi 1939-41: säännöstelyn aika alkaa

Elokuvan *Poretta* tarkastelua on syytä pohjustaa katsauksella vuosien 1939-41 yhteiskunnalliseen tilanteeseen. 30-luvun lopun nopean nousukauden jälkeen sota merkitsi suomalaisille voimakasta henkistä ja taloudellista murrosta. Kun talvisota syttyi 30.

marraskuuta 1939, alkoi myös suomalaisen yhteiskunnan pakonomainen eheytyminen: oli puolustauduttava yhteistä vihollista vastaan.

Elokuvaelämän kannalta sotatapahtumia tärkeämpää oli kuitenkin kotirintaman hyvinvointi, sillä elokuvat oli suunnattu enemmän siviilien kuin rintamalla taistelevien sotilaiden virkistykseksi. Kotirintamalla sota näkyi paitsi pommituksina ja rikokoutuneina perheinä ennen ka i k - kea puutteena ja säännöstelyä; ei siis ihme, että myös elokuvissa viitailtiin katsojien arkisiin kokemuksiin. Ennen sotaa Suomessa oli ajateltu, että puolueettomana pysymisen takaisi suomalaisille mahdollisuuden kaupankäyntiin sekä sotaakäyvien että -käymättömien maiden kanssa. Tämän harhapäätelmän vuoksi varmuusvarastoja ei ollut. Kun toinen maailmansota syyskuussa 1939 syttyi, vetäydettiin nopeasti säännöstelyä tielle. Itse asiassa jo vuonna 1929 valtioneuvosto oli asettanut taloudellisen puolustusneuvoston käsittelemään maan taloudellista puolustusvalmiutta. Vuosina 1932-34 tämä neuvosto valmistikin suunnitelman säännöstelyorganisaatioksi. Kun poliittinen tilanne kesällä 1939 kehittyi uhkaavaksi, suunnitelmaa tarkistettiin. Syyskuussa säännöstelyä keskuselimeksi perustettiin lopulta kansanhuoltoministeriö, kun eduskunta 25.9. antoi asetuksen ministeriöiden lukumäärän lisäyksestä.⁴

Säännöstelyä kohteiksi tulivat mm. elintarvikkeet, tekstiilit, nahkatavarat, turkikset ja polttonesteet. Nopeimmin valtion koura puuttui elintarvikkeiden tuotantoon ja jakeluun, mutta syksyllä 1940 säännöstelyä piiriin tulivat myös tekstiilit. Kun tekstiilivarastot hupenivat, valtioneuvosto antoi 22. lokakuuta 1940 päätöksen kutomateollisuustuotteiden, vaateustarvikkeiden ja niiden valmistukseen käytettävien raaka-aineiden kulutuksen säännöstelystä.

Ennen vuotta 1936 syntyneet miehet saivat K-kirjaimella ja naiset N-kirjaimella merkityn ostokortin vuonna 1936 tai sen jälkeen syntyneet lapset saivat L-kortin. Yksi ostokortti oli voimassa kaksi jakelukaikta, ja kumpaakin kautta varten kortissa oli 75 kuponkia, joista jokainen vastasi yhtä jakelupistettä. Lisäksi ostokortissa oli 24 numeroilla I-XXIV mer-

kittyä erikoiskuponkia. Vaateustarvikkeiden ensimmäinen jakelukausi alkoi 23. lokakuuta 1940 ja päättyi maaliskuun lopussa 1941. Toinen jakelukausi alkoi 1.4.1941 ja kesti lokakuun loppuun asti. Samanlainen käytäntö jatkui muina säännöstelyvuosina.⁵

Alunperin säännöstelyllä pyrittiin 40 %:n sääntöön tekstiilien kulutuksessa, mutta lopputulos oli vain 25 %. Kun suunnitelman epäonnistuminen huomattiin, yritettiin kulutukseen vaikuttaa

nostamalla vaatteiden pisteetyksiä, esimerkiksi miehen puku nostettiin maaliskuussa 1943 45 pisteestä 60 pisteeseen.⁶

Vaikka talvisodasta onkin piirretty kuvaa ihmeenomaisena koko kansan ponnisteluna, on luonnollista, että ristiriitoja syntyi, koska valtio niin kovalla kädellä joutui puuttumaan kansalaistensa kulutustottumuksiin. Niinpä pistetaulukot, joissa oli yritelty arvioida kansalaisten keskimäärin tarvitsemia pistemääriä, herättivät arvostelua, puhumattakaan lopullisten tuotteiden laadullisista vaihteluista ja kokovalikoimista.⁷ Säännöstely- ja sotavuosien myötä myös väärinkäytökset lisääntyivät, ja valtiovalta joutui antamaan enemmän valtuuksia kansanhuoltoministeriön tarkastajille, jotka valvoivat jakelun toimivuutta ja metsästivät 'piraattivaatteita'.



Suomalainen elokuva 1939-41

Säännöstelyä aika merkitsi vaikeuksia myös elokuvateollisuudelle, joka tarvitsi alituisesti uutta rekvisiittaa. Vielä talvisotaa edeltävinä vuosina suomalainen elokuvatuotanto oli yltänyt kansainvälisestikin ajatellen hyvin korkeisiin tuotantolukemiin. Kahden yhtiön, Toivo Särkän luotsaaman Suomen Filmitoimiston ja Risto Orkon johtaman Suomi-Filmin välinen kädenvääntö oli johtanut paitsi tason myös elokuvien määrän kasvuun. Produktiot olivat olleet yhä kalliimpia ja suuritöisempiä. Jonkinlaisina huipennuksina voi pitää Risto Orkon *Jääkärien morsianta* (1938) ja *Aktivisteja* (1939) sekä Toivo Särkän ja Yrjö Nortan *Helmikuun manifestia* (1939). Nämä elokuvat olivat kansakunnan historiaa luotaavia spektakkeleja, joissa rahaa oli käytetty suorastaan

tuhlailevasti.

Kun talvisota puhkesi, elokuvien tuotanto keskeytyi täydellisesti. Toivo Särkkä sattui juuri olemaan liikematkalla Tukholmassa, jonne hän varmuuden vuoksi päätti jäädä sodan päättymiseen asti. SF:n studiot tyhjenivät, kun henkilökunnan miehet saivat kutsun asepalvelukseen.⁸

Myös Suomi-Filmin tuotanto pysähtyi, ja Risto Orko itsekin lähti rintamalle, tosin uutisfilmien tekijän ominaisuudessa. Vuonna 1940 Suomessa piti olla olympialaiset, joita varten maahan oli saapunut runsaasti kuvauskalustoa. Kisojen sijasta tuli sota, mutta kameroista oli hyötyä tämänkin spekaakkelin uutisoinnissa.⁹

Kun talvisota päättyi 13. maaliskuuta 1940, elokuvateollisuus käynnistyi jälleen voimallisesti. Tarkoituksena oli kompensoida sodan aiheuttaman katkoksen tuoma markkinavaje. Risto Orkon mukaan ”päämaja pyysi tekemään farssia”¹⁰. Ilmeisesti valtiovalta suorastaan odotti elokuvateollisuudelta kepeää huvitusta, joka virkistäisi sodan masentamia suomalaisia. Tämän ’sosiaalisen tilauksen’ elokuva tuottajat varmasti myös itse ymmärsivät ja pyrkivät välirauhan aikana tuottamaan niin paljon elokuvia kuin suinkin oli mahdollista. Jatkosodan aikana myös sodanjohto otti elokuvan huomioon: viihdetellisuuden merkitys ymmärrettiin. Elokuvan tekoon osallistuvat sotilaat saivat helposti lomaa kuvauksia varten. Esimerkiksi Risto Orko, joka osallistui aluksi myös jatkosotaan ohjasi tällaisilla lomilla *Ryhmy ja Romppaisen* (1941).¹¹ Elokuvan jatko-osan *Jees ja Just* (1943) Orko ohjasi jo siviilissä, sillä asemasodan alkaessa hänet vapautettiin palveluksesta.¹²

Elokuvan tiedostettua sosiaalista merkitystä voisi hyvin kuvastaa Olavi Linnuksen vuonna 1941 Kinolehteen kirjoittama artikkeli ”Filmi sodassa”. Nämä mielipiteet hyväksyttiin varmasti yhtä hyvin kameran kuin kiväärinkin takana:

Nykyaikainen totaalinen sota pyrkii kuristamaan otteeseensa kaikki elämän alat. Sitä tärkeämmäksi on silloin muodostunut, että mahdollisimman suuri osa normaalia elämäntahtia voidaan säilyttää. Elokuvalla on tässä tehtävässä suuri osuutensa.

Filmitoiminnan ylläpitäminen puhtaasti ajanvietemielessä niin esitys- kuin tuotantopuolella pidetään ensiarvoisen tärkeänä seikkana kaikissa sotaikäyvässä maissa. Onpa voitu havaita suoranaista tuotannon ja sen tason nousuakin juuri sota-aikana. Kotirintaman filmintarve siis tunnetaan kipeästi ja se halutaan mahdollisuuksien mukaan täysipainoisesti täyttää.¹³

Ei ihme, että sotavuosina kotimaisten elokuvien tuotanto kohosi korkeaksi. Vuonna 1940 valmistui ensi-iltaan kaiken kaikkiaan 20 elokuvaa. Seuraavana vuonna valmistui vain 14, mutta pudotus oli väliaikainen ja johtui luultavasti siitä, että alkanut jatkosota sekoitti hetkeksi tuotantoa. Vuonna 1942 elokuvia valmistui 18 ja sitä seuraavina vuosina 19 (1943), 17 (1944) ja 21 (1945).¹⁴

Sota-ajan elokuvat syntyivät hyvin vaikeissa materiaalisissa olosuhteissa. Monet teokset saivatkin eräänlaisen symboliluonteen, koska ne voimannostuksina pyrkivät vakuuttamaan katsojan siitä, ettei mitään ihmeellistä tai ratkaisevaa oikeastaan ollut tapahtunut. *Poretta*-elokuvan tuottaja Risto Orko onkin kutsunut elokuvaa ”näytökseksi siitä, että vaikka sota oli hävitty, kaikki ei ollut lopussa”.¹⁵ Vaikka suomalaisen elämänmenon arkea mestaroi kansanhuoltoministeriö, oli suuri osa elokuvista mahdollisimman kaukana säännöstely-yhteiskunnasta. *Kulkurin valssin* ja *Ballaadin* kaltaisia puke elokuvia katsellessa katsojat saattoivat hetkeksi irtautua arkisesta pisteiden keräilystä.

Vaikka osa elokuvista olikin pukudraamoja, kanakaista - niin kuin kaikista muistakin tarvikkeista - oli aina puute. Raakafilmin niukuuden vuoksi elokuvan tekemisen käytäntö muuttui. Enää ei yhtä kohtauskohtaisesti voitu purkittaa kovin monta kertaa. Kohtaukset oli harjoiteltava hyvin, jotta ne saatiin kuvattua ensimmäisellä yrittämällä. Usein oli filmin säästämiseksi jopa lyhennettävä käsikirjoitusta.¹⁶ Sota-aika johti siis pakosta suomalaisen elokuvan kerronnan taloudellisuuteen.

Suomi-Filmi ja Risto Orko

Risto Orko (alk. Nylund) tuli Suomi-Filmiin vuonna 1933. Sitä ennen hän oli ehtinyt toimia mm. teatterinjohtajana, sanomalehtimiehenä ja lausunnonopettajana. Erkki Karun jälkeen Suomi-Filmi jäi melko täydellisesti Orkon harteille. Hän toimi yhtiön pääjohtajana, tuotantopäällikkönä ja aluksi myös ohjaajana. 40-luvulle tultaessa hänen oli kuitenkin pakko luopua ohjauksesta ja tyytyä vain tuottajan rooliin: suuren yrityksen pyörittämisessä aika oli jatkuvasti kortilla. Orkon oma taiteellinen ura lähti 30-luvulla liikkeelle hyvin, erityisesti elokuvan *Sitalan pehtoori* (1934) jälkeen. Tuottajan taakka kuitenkin vei Orkon mahdollisuudet ohjaajana. Sodan jälkeen neljä hänen ohjauksistaan, *Jääkäarin morsian* (1938), *Aktivistit* (1939), *Ryhmy ja Romppainen* (1941) ja *Jees ja just* (1943) asetettiin esityskieltoon. Tämäkin saattoi vaikuttaa siihen, että paluu ohjaajantuolille tuli henkisesti vaikeaksi. Tärkein syy lienee kuitenkin ollut ajan puute ja yleiset tuotannolliset muutokset.

Risto Orko on kutsunut itseään ”ikäväksi tuottajaksi”, joka valvoi tarkasti käynnissä olevia projekteja. Ohjaajaksi ei myöskään päässyt kuka tahansa, vaan elokuvantekeminen piti oppia etukäteen juurta jaksain. Tarkat kriteerit oli myös aiheilla. Jokaisen elokuvan piti saada vähintään 300 000 katsojaa, muuten se oli pettymys. Viime kädessä vastuun yhtiön elokuvista kantoi Orko, joka teki kaikki lopulliset aihevalinnat. Ideoita saattoi kyllä tulla myös ohjaajilta ja muulta henkilökunnalta.¹⁷

Risto Orkolla ei enää ole muistikuvaa siitä, mistä idea *Poretta*-elokuvan kaltaisesta musikaalista alunperin tuli. Ilmeisesti ajatus musiikkipitoisesta elokuvasta syntyi Suomi-Filmissä, kun hieman aikaisemmin kilpailevan yhtiön *SF-paraati* (1940) oli osoittautunut suurmenestykseksi. Selvemmin kuin *SF-paraati*, *Poretta* on lähtökohdiltaan amerikkalaisyppinen backstage-musikaali, joka tuo mieleen mm. Lloyd Baconin ohjaamat elokuvat *42. katu* (42nd Street, 1933) ja *Shanghai Lil* (Footlight Parade, 1933). Amerikkalaiset 30-luvun musikaalit olivat useimmiten yhdistelmä estradiviihteen todellisuuspakoa ja lamakauden rahafantasioita. Yleensä näiden elokuvien tarinat sijoittuivat revyy maailmaan ja päättyivät suurelliseen lavakohtaukseen.¹⁸ Tätä kaavaa myös *Poretta*, tietoisesti tai tiedostamatta, noudatti. Suomi-Filmi luonnehti yritystään Kinolehdessä juuri ensi-illan kynnyksellä sanoin:

Musiikki- ja naurucocktailiksi kutsuisimme tätä omalaatuista yllätysfilmiä, jossa on enemmän nuoruutta, kauneutta, kultaista huumoria, lauluja ja tansseja kuin tusinassa muita filmejä yhteensä. Ja sitäpaitsi tarjotaan koko herkun ”sokeripalana” revvy ”Keisarin uudet pisteet”, jota suurempaa ja loisteliaampaa ei Suomessa ole vielä nähty.¹⁹

Suomi-Filmin tuotannossa *Poretta* oli kokeilu, joka ei saanut seuraajia - siitäkkin huolimatta, että monet pitivät sitä onnistuneena. Olavi Linnus totesi näytännökautensa yhteenvedossaan, että ”meikäläiselle revvyelokuvalle on rakennettu pohja, jolle uskaltaa pystyttää korkeampia torneja”.²⁰

Risto Orko oli monipuolinen kulttuurimies, mutta luultavasti musikaalin kaltainen ylikansallinen tuote oli hänelle lopultakin jokseenkin vierasta. Kansainvälisen viihdekulttuurin sijasta hän ilmeisesti mieluummin suuntautui kotimaiseen kulttuuriin. Orko oli läheisissä suhteissa mm. Maila Talvion kulttuuripiiriin, jossa hän tutustui moniin aikansa tunnetuimpiin taiteilijoihin, kuten Armas Järnefeltiin, F.E. Sillanpäähän ja V.A. Koskeniemen.²¹ Oma vaikutuksensa Suomi-Filmin linjaan saattoi olla myös tärkeänä taustarahoittajana toimineella KOP:lla, jonka ’kansallisella linjalla’ saattoi olla välillinen tai tiedostamaton vaikutus Suomi-Filmissä tehtyihin valintoihin. Omat ehtonsa asetti myös elokuva-alan yleinen institutionaalinen tilanne (verotusjärjestelmä, sensuuri jne.)

Ilmari Unho ja *Poretta*

Poretta-elokuvan ohjaaja Ilmari Unho tuli Suomi-Filmin palvelukseen vuonna 1938 ensin skenaaristiksi ja seuraavana vuonna myös ohjaajaksi. Unho oli syntynyt vuonna 1906 Uudessakaupungissa ja osallistunut jo nuorena paikalliseen harrasta-

janäyttämötoimintaan. Hänen äitinsä Ilma Unho (o.s. Hellsten) oli paikallisen työväenyhdistyksen näyttämöllä tullut tunnetuksi erinomaisena tragediennena.²² Innostus näyttelemiseen vei Ilmari Unhon Helsinkiin, jossa hän kävi Suomen Näyttämöopiston vuosina 1924-26 ja esiintyi vuosina 1925-30 myös Kansallisteatterin näyttämöllä. Tuona aikana hän oli lyhyen aikaa naimisissa näyttelijä Kaisu Leppäsen kanssa. Avioeron jälkeen Unho vietti kiertelevää elämää. Hän toimi ensin Rovaniemen Näyttämön johtajana (1931-32), sitten ohjaajana ja näyttelijänä Porin Teatterissa (1932-34) ja lopulta ohjaajana ja näyttelijänä Viipurin Kaupunginteatterissa (1934-35).²³

30-luvun puolellesavälissä Ilmari Unho innostui IKL:n aatteista. Jo Porissa hän oli toiminut puolueen aluesihteerinä. Samaa työtä hän jatkoi Viipurissa alueen sihteerinä, aluejohtajana ja viimein vuonna 1938 v.a. piirijohtajana.²⁴ Ilmeisesti poliittinen fanaattisuus johti Unhon pois teatterista. Koko ajan hän kirjoitti pakinoita IKL:n äänenkannattajaan Karjalan Suuntaan nimimerkillä Tuntematon Tuomas. Palstan avauskirjoituksessa hän jakeli uudenvuoden tervehdyksiä tyyliin: ”Kaikille toivotan onnea ja menestystä tänä alkaneena vuotena, mutta erittäinkin kaikille ystäväilleni mustapaidoille: yhä taajenevia rivejä, yhä tulisempaa isänmaallista innostusta, yhä horjumattomampaa taistelutahtoa ja yhä suurempaa voitonvarmuutta, ja kaikille vastustajille yhteisesti: jatkuvaa IKL:n pelkoa!”²⁵

Karjalan Suunnan palstoilla Ilmari Unhon hurmahenkisyys rajoittui lähinnä vain nimimerkillä kirjoitettuihin pakinoihin. Omalla nimellään hän kirjoitti asiallisia kirja- ja elokuva-arvosteluja, joista näkyi hänen voimakas kiinnostuksensa ennen muuta kirjallisuutta kohtaan. Jo pienestä pitäen hän olikin lukenut paljon ja myös kirjoittanut runoja ja näytelmiä.²⁶ Sujuva kynänkätö vei Unhon lopulta kokonaan Karjalan Suunnan toimituskuntaan, aluksi toimussihteeriksi ja syyskuusta 1936 lähtien vastaavaksi toimittajaksi.

Viipurin vuosinaan Ilmari Unho meni myös toisiin naimisiin näyttelijä Salli Karunan (alk. Friberg) kanssa. Sattumalta Risto Orko tunsu raumalaisen Salli Karunan lapsuudesta lähtien. Tämä kontakti saattoi lopulta yhteen Orkon ja Unhon, joista tuli tuottelias työpari. Orko havaitsi, että Unholla oli paljon kiinnostavia näkemyksiä elokuvasta. Niinpä hän taivuttikin Unhon ryhtymään kokonaan Suomi-Filmin palvelukseen. Yhdessä Orkon kanssa Unho kirjoittikin käsikirjoitukset *Jääkärien morsiamen* ja *Aktivisteihin*. Risto Orkon mukaan näiden elokuvien isänmaallisuus sykkähdetti erityisesti IKL-mielistä Unhoa.²⁷

Ylipäättään Suomi-Filmissä oli tapana, ettei ensikertalaista päästetty heti ohjaamaan. Oli ensin opittava perusasiat. Unho pääsi ohjaajan tuolille vuonna 1939, jolloin hän sai suunniteltavakseen so-

tilaskomedian *Punahousut*. Seuraavana vuonna tulivat ensi-iltaan A.V. Multian romaaniin perustuva sotilasifarssi *Kersantilleko Emma nauroi?* ja Elsa Soinin komediaan perustuva *Poikani pääkonsuli*. Talvisodan ajaksi elokuvien teko keskeytyi täydellisesti. Unho sai Orkon tapaan määräyksen astua palvelukseen. Aluksi hän toimi Keskuskanslian päällikön apulaisena ja lopulta päällikkönä.²⁸

Poretta eli keisarin uudet pisteet oli Unhon neljäs ohjaustyö. Idea tuli luultavasti Orkolta, ja käsikirjoitusta palkattiin Unhon ohella laatimaan kirjailija Elsa Soini ja nimimerkki Serp (Seere Salminen). Unholla itsellään ei juuri ollut sanansijaa aiheen suhteen. Ilmari Unhon sisar Satu Unho, joka toimi Suomi-Filmissä konttoristina, muistelee, että aluksi tehtävä ei tuntunut Unhosta kovinkaan houkuttelevalta: vasta vähitellen työ alkoi kiinnostaa.²⁹ Tämä ‘alkupahoinvointi’ on ymmärrettävää, kun ajattelemme, että vain muutamaa vuotta aikaisemmin Unho oli kii-vaillut IKL:n nimissä isänmaallisuuden ja suomalaisen kulttuurin puolesta. Nyt hän joutui tarttumaan musikaaliin, jonka amerikkalaiset vaikutteet olivat ilmeisiä. Unhon vastenmielisyyden amerikkalaisen viihteen moraalista rappiota kohtaan osoittaa hyvin hänen vuonna 1934 kirjoittamansa pakina, jossa hän sattumalta viittaa Lloyd Baconin musikaaliin *Shanghai Lil*:

Mietiskelin (...) elokuvätahien moraalikysymystä tänä aamuna töihin tallustellessani. Tuossa Karjalan kadulla osui silmiini toista metriä korkea elokuvamainos.

Siinä on joku suurdiiva ilkiälästä ja paita sylissä kuvattuna. Ylön vaikutti siveelliseltä! Lähestyessäni sitten Torkkelinkatua näin ”teatteri Scalan” mainokset jostakin ”Shanghai Lil”-nimisestä elokuvasta ja totisesti kehoita epäileviä käymään katsomassa niitä ja sitten sanomaan, näyttäväkö meno kovin siveelliseltä. Kuvitelkoot, mitä he arvelisivat, jos näkisivät esimerkiksi äitinsä, sisarensa tai vaimonsa noitten ”diivojen” joukossa.³⁰

Tätä kirjoittaessaan Unho ei vielä voinut aavistaa, että seitsemän vuotta myöhemmin hän itse ohjaisi puolialastomia tanssittyöjä hyvin *Shanghai Lil*-henkissä viihde-elokuvassa.

Poretta oli suurisuuntainen elokuvahanke, jonka tehtävänä oli olla vain kevyttä katseltavaa sodan ja säännöstelyn ahdistamille suomalaisille. Mukaan pestattiin mm. Birgit Kronström, Kullervo Kalske, Tuire Orri, Tauno Majuri, Uuno Laakso, Eine Laine, Hannes Häyrinen ja Reino Valkama. Elokuvan suureellisista lavasteista vastasi Erkki Siitonen ja koreografiasta balettimestari George Gé. Tanssittöinä käytettiin Suomalaisen oopperan balettia. Ratkaisevan tärkeästä musiikillisesta panoksesta vastasi George de Godzinsky, jonka uralla *Poretta* merkitsi suurta läpimurtoa.³¹

Poretta kuvattiin Salmisaaren studiossa kolmessa viikossa pääasiassa öisin, sillä osa näyttelijöistä oli vapaana vasta, kun Kansallisteatterin esitykset oli-

vat päättäneet.³² Materiaalipula tuotti Risto Orkolle paljon päänvaivaa, sillä jokaisen naulakilonkin hankkiminen elokuvaa varten oli työlästä. Samoja nauvoja jouduttiin lavasteissa käyttämään useaan kertaan.³³ Lopultaokuva kuitenkin valmistui ja sai ensi-iltansa 2. maaliskuuta 1941.

Poretta: synopsis

Elokuvan voi karkeasti jakaa seuraaviin laajempiin ajallis-paikallisiin jaksoihin:

1. *Poretta* alkaa kohtauksella salakuljettaja K.A.H. Topan (Reino Valkama) välityksessä. Poliisi tekee ratsian ja kehottaa Toppaa saapumaan kamarille. Välikohtauksen seurauksena Topan sihteeri Jutta Laakso (Birgit Kronström) ottaa loppu-tilin, koska hän ei halua olla töissä laittomassa firmassa. Kadulla Jutta törmää ystävänsä toimittaja Erka Karhuun (Kullervo Kalske), joka pyytää Juttua daamikseen insinööri Suurmetson (Tauno Majuri) juhliin. Samalla Erka vihjaisee, että Suurmetso etsii paraikaa kielitaitoista sihteeriä.

2. Erka ja Jutta saapuvat Suurmetson juhliin, joissa kuunnellaan klassista musiikkia ja puhutaan korostuneen ‘yläluokkaisesti’. Jutta yrittää tehdä vaikutuksen Suurmetsoon, kerskuu kansainväli-



sydydellään, ja lopulta Suurmetso pyytää häntä sihteerikseen.

3. Kertomus siirtyy kuvaamaan Jutan perhettä, joka on paraikaa maaseudulla esittämissä Mustalaisruhtinatarta. Mukana ovat Jutan äiti Mona Maskaara (Eine Laine), isäpuoli Uuno Järvinen (Uuno Laakso), armeijasta lomalle päässyt velipuoli Jussi Korhonen (Hannes Häyrinen) ja sisarpuolet Sointu Järvinen (Tuire Orri) ja Norja Korhonen (Margareta Wasenius). Esitys sujuu kömpelösti, mutta yleisö on tyytyväinen. Lopulta ilo katkeaa sähkökatkokseen.

4. Näyttelijäperhe saapuu takaisin Helsinkiin. Kadulla he näkevät Jutan, joka on juuri hyvästelemässä insinööri Suurmetsoa ja konsuli Vaartoa (Sven Relander). Jutta saapuu perheensä luo. Kaikki menevät sisälle iltaa viettämään. Yhtäkkiä Jutta saa ajatuksen: Sointu voitaisiin näyttää Suurmetsole. Äiti-Mona ehdottaa, että he kutsuisivat Jutan uuden työnantajan pikipäin luokseen kylään.

5. Seuraavana päivänä Suurmetso miettii toimistossaan, mitä hän antaisi lahjaksi konsuli Vaarolle, joka täyttää 60 vuotta. Jutan vaivana on sihteerin huoneessa keksijä, joka on Suurmetson patenttitoimistosta tullut hankkimaan patenttia korvikkeen korvikkeelle. Suurmetso lähtee. Tällä välin paikkal-

le saapuu Jutan sisarpuoli Sointu, joka innostuu soitamaan ja laulamaan löydettyään pianon päältä Suurmetson sävellyksen nimeltä "Poretta". Yllättäen insinööri saapuu paikalle. Jutta valehtelee, että Sointu antaa pian konsertin. Tilannetta sekoittamaan saapuu Mona Maskaara, joka on tullut kutsumaan insinööriä kylään. Mona jatkaa valheiden kierrettä väittämällä, että Soinnun konsertti on jo kahden vlikon kuluttua ja että Suurmetso kutsutaan mukaan. Samalla hän lupaa järjestää juhlat tyttärensä kunniaksi.

6. Näyttelijäperhe alkaa siivota kotiaan. Huoneisto koristellaan lainatavaroin ja kalusteliikkeiden näytekappalein.

7. Kun koti on siivottu, perhe odottaa jännittyneenä konserttia. Paikalle ilmestyy yhtäkkiä K.A.H. Toppa, joka on saanut uuden ammatin ja ilmoittaa olevansa "omaisuusveroilmoitusten tarkastaja". Erkki sulkee riesaksi heittäytyneen Topan kylpyhuoneeseen.

8. Soinnun konsertti. Myös Jussi pakenee kasarmilta voidakseen osallistua sisarpuolensa ensikonserttiin. Sointu laulaa ja saa laimeat aplodit. Kukkia on runsaasti, koska perhe on lainannut niitä kukkakaupasta.

9. Konsertin jälkeen koko perhe juhlii insinööri Suurmetso seuranaan. Paikalle ilmestyy myös orkesteri, joka on luullut tulleensa konsuli Vaarron syntymäpäiville. Huomattuaan erehdyksen se poistuu paikalta. Toppa vapautuu kylpyhuoneesta ja paljastaa, että perheen tavarat ovat vain lainatavaraa. Suurmetso lähtee. Hän on juuri hyvästelemässä Sointua, kun aamun lehti saapuu. He lukevat arvostelun, joka on perussävyltään negatiivinen. Epätavoisena Sointu paljastaa, että kaikki johtui vain siitä, että Suurmetson takia hänen oli esiinnyttävä liian aikaisin. Perhe saapuu eteiseen ja heittää Suurmetson ja Topan ulos.

10. Sointu kysyy kukkakaupasta töitä. Hän tapaa Suurmetson, joka tarjoaa apuaan, mutta Sointu torjuu hänet.

11. Sointu on jälleen kotona. Lainatavaroita viedään paraikaa pois, ja koko koti tyhjenee. Kaikesta huolimatta ilo valtaa perheen. Jutta kertoo jättäneensä Suurmetson sihteerin paikan. Ilo kohoa entisestään.

12. Suurmetson luona insinööri ja Erkki punovat juonia: he päättävät salaa työllistää näyttelijäperheen.

13. Kohtaus Suurmetson rahoittamassa Taiteellisessa välitystoimistossa, jonka eteinen tulvi innokkaita 'kykyjä'. Suurmetso on päättänyt perustaa uuden teatterin ja palkata Mona Maskaaran ja Uuno Järvisen perheineen suoralta kädeltä. Kun Mona ja Uuno saapuvat, heidät pestataan oitis.



Poretta amerikkalaisimmillaan: revyykohtaus säännöstelykortin varjossa. Kuva: Suomen elokuva-arkisto



George Gén koreografiaa Poretta-musikaalin suurellisessa finaalisssa. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

14. Myös Jutta on juonessa mukana. Jutta ja Erka kirjoittavat yhdessä tulevan revyyän käsikirjoitusta. Kun työ on valmis, Jutta ehdottaa nimeksi "Keisarin uudet pisteet". He vievät käsikirjoituksen perheelle, joka ottaa sen innostuneesti vastaan. Lopuksi kaikki huutavat kuorossa: "Keisarin uudet pisteet!"

15. *Poretta* päättyy suureen musiikkinumeroon, revyyyn "Keisarin uudet pisteet" esitykseen. Revyy alkaa suurella laulu- ja tanssikohtauksella, neiti Piste (Birgit Kronström) laulaa: "...viime villitys mä oon, neiti Piste." Laulun jälkeen siirrytään kuvaelmaan. Keisari (Uno Laakso) ja keisarinna (Eine Laine) heräävät herätyskellon soittoon. Keisari pyytää vaatteita, mutta ne eivät ole vielä valmiit. Tämä oli jo 777. pukutilaus. Hoviherrat vastaavat, ettei "vaatteita ilman pisteitä saa". Keisari määrää räätälin teloitettavaksi ja toteaa: "Tämä on melkein vallankumousta, vaikka saduissahan ei kyllä tapahdu mitään vallankumouksia." Nyt paikalle ilmestyy vahtimestari, joka kertoo, että kansa on tunkeutunut linnaan ja uhkaa tehdä maailman ensimmäisen satuvallankumouksen, ellei keisari näyttäyty. Linnan eteisessä kansa laulaa: "Nyt kultakin on vain rautaromu ja markan raha kuin matkatomu, kunniata, kunniata, pisteille kunniata, pisteille kunniata, on pisteissä kaiken alku ja loppu ja vaikka oisi häihisi hoppu, ilman pisteitä mitään ei saa, pisteille kunniata!"

Tässä välissä elokuva poikkeaa näyttämään, miten aiemmin orastaneet rakkaussuhteet päättyvät. Kahdessa välikuvassa Jutta ja Erka suutelevat ja

niin ikään Suurmetso ja Sointu saavat toisensa.

Kuvaelmassa keisari ja keisarinna istuvat lopulta yksin pohtimassa, mikä oli mennyt vikaan: "Emme ole koskaan unohtaneet ketään." Neiti Piste ilmestyy näkyviin ja sanoo: "Olette unohtaneet minut! " Keisari vastaa: "Piste nyt on niin pieni, ettei siitä kannata puhua. " "Vai ei kannata", vastaa neiti Piste, "juuri pieniä on muistettava, koska he voivat saada aikaan suuria." Lopuksi neiti Piste

laulaa tunnuslaulunsa. "...On nyt piste saanut voiton!"

Elokuva päättyy merenalaiseen balettikohtaukseen, jonka lopuksi Sointu ilmestyy esiin simpukan-kuoresta ja laulaa laulun "Poretta".

Realismi vs. fantasia

Elokuva-analyyseissa on usein pohdittu myös elokuvan suhdetta todellisuuteen. Ns. heijastusteorian kannattajat ovat pitäneet elokuvaa jonkinlaisena ikkunana todellisuuteen: elokuva on nähty ainutkertaisena historiallisena lähteenä, josta voi suorastaan kurkistaa menneisyyteen. Toisen näkökulman mukaan elokuvaa ei välttämättä kannata katsoa suorana todellisuuden jälkeenä vaan pikemminkin vastauksena tiettyihin yhteiskunnallisiin haasteisiin. Tämän ajattelun mukaan kiinnostavaa ei välttämättä ole yhdenmukaisuus todellisuuden ja sen kuvan välillä vaan pikemminkin näiden välinen etäisyys.³⁴ Myös elokuvaa *Poretta* on kiinnostavaa tarkastella juuri vastauksena säännöstelyajan yhteiskunnalliseen todellisuuteen eikä tuon todellisuuden kuvana.

Jos tarkastelemme elokuvan todellisuussuhdetta, voimme kuitenkin tehdä jaottelun 'realismiin' ja 'fantasiaan'. Tämä ei tarkoita, että toiset kuvat olisivat dokumentteja ja toiset fiktioita, vaan että toiset kuvat on koodattu realistisiksi, toiset fantastisiksi. Tällä koodauksella on ollut olennainen merkitys siihen, miten ne on otettu vastaan. Itse asiassahan elokuvassa *Poretta* ei ole - yhtä katunäkymää lu-

kuun ottamatta - yhtään kuvaa, joka olisi dokumentaarinen siinä mielessä, että se olisi kuvattu Suomi-Filmin studioiden ulkopuolisessa todellisuudessa. Amerikkalaisten musikaalien tapaan *Poretta* on vahvasti studioelokuva.

Monet amerikkalaiset backstage-musikaalit viittaavat tuon tuostakin lamakauden yhteiskunnallisiin ongelmiin. Musikaali ei ollut vain todellisuuspään tai sosiaalisen unohduksen väline. Tämä pätee myös *Porettaan*. Vaikka elokuva on kuvattu pääasiassa studion lavasteiden keskellä, osa kuvista saa merkityksensä nimenomaan katsojien sosiaalisen yhteyden kautta. Tällainen kuva löytyy mm. elokuvan alusta (jakso 1), jossa kaksi työtöntä naista keskustelelee bussipysäkillä ja toinen sanoo: "Ei nyt ainakaan SOK:hon pääse. Siellä on muutenkin liikaa väkeä." Samanlaisena realistisena kuvana voi pitää 3. jakson Mustalaisruhtinatar-kohtausta, jonka yleisö on tavallista maalaisväkeä. Yleisön reaktiot ja vaatetus poikkeavat voimakkaasti elokuvan yläluokkaisista kohtauksista (Suurmetson juhlat jaksossa 2), jotka ovat korostetun liioiteltuja. Niin ikään kohtausta kukkakaupassa (jakso 10) voi pitää realistisena. Tilanne, jossa Sointu kysyy työtä kukkakaupasta ja saa kieltävän vastauksen, lienee vuoden 1941 katsomishorisontissa merkinnyt 'todellisuutta' siinä mielessä, että sille on löytynyt todellinen referenssi arkisista työmarkkinakokemuksista.

Näiden vastapainona elokuvassa on tietoisien fantastisia kuvia. Tällaisia ovat Suurmetson juhlat (jakso 2), orkesterin yllätysvierailu Järvisen perheen illanvietossa (jakso 9), Taiteellisen välitystoimiston karikatyyrinomainen kuvaus (jakso 13) ja ennen muuta elokuvan loppukohtausta kuvaalmineen ja tanssityttöinen (jakso 15).

Voisi ajatella, että *Poretta*-elokuva sisäinen jänne on syntynyt juuri realististen ja fantastisten katsomistapojen välisestä dynamiikasta. On mielenkiintoista, ettei *Poretta* ollut vain viihdettä siinä mielessä, että se olisi pyrkinyt unohtamaan sosiaalisen todellisuuden. *Poretta* oli viihdettä, jossa oli yhteiskunnallinen viesti - vieläpä sellainen viesti, jota ei ollut kätketty näennäisen huolettomuuden taakse. Elokuvaa katsoessa suomalaisen yhteiskunnan todellisuus vuonna 1941 oli koko ajan läsnä. Tätä todellisuutta se halusi kommentoida.

Säännöstelyn kuvat

Poretta sai ensi-iltansa säännöstelytalouden alkuvaiheessa, ensimmäisen jakelukauden lopulla maaliskuussa 1941. Puoli vuotta oli ehditty ammentaa kokemuksia jakelujärjestelmän hyvistä ja huonoista puolista. Ei siis oikeastaan ole ihme, että *Poretta* tavan takaa viittaa kansanhuoltoon. Varsinkin välirauhan aikana kun talvisota oli jo ohitettu, säännöstely puhututti kansalaisia eniten.

Poretta sisältää viitteitä sekä elintarvikkeiden ja polttonesteiden että tekstiilien säännöstelyyn. Näitä viittauksia on selvästi enemmän kuin muissa tuon ajan elokuvissa. Tämän runsauden selittää se, että säännöstely on nimenomaan osa elokuvan tematiikkaa. Viitteet eivät siis ole vain tahattomia 'aikalaisuuksia', vaan ne liittyvät elokuvan tiedostettuun yhteiskunnalliseen tehtävään.

Viittaukset alkavat elokuvan ensimmäisessä jaksossa, jossa Erkkä houkuttelee Juttua insinööri Suurmetson juhliin sanoin: "Saat vielä ilmaiset sapuskatkin ja ilman korttia." Tämä kohtaus kieli selvästi yhteiskunnallisesta epätasa-arvosta. Vaikka yhteiskunnassa vallitsee puute, ovat rikkaat yhä rikkaita: heillä on varaa järjestää juhlia ja tarjota ylellistä syötävää. "Harvoin tällaista salaattia enää saakaan!", toteaa eräs vieraista.

Sen sijaan että vaikeat ajat olisivat tasoittaneet yhteiskuntaluokkien välisiä eroja, ne näyttävät korostaneen niitä. Samalla ihmiset ovat muuttuneet itsekäämmiksi. Vaikeudet ovat johtaneet omanduntavoitteluun. Johtaja Holm toteaa Erkkälle: "Minä en hamstraa edes päästäkseni kulttuuri-ihmisten kirjoihin."

Vaikeissa oloissa näyttelijäperhe onkin katsonut parhaimmaksi ratkaisuksi lähteä maaseudulle esiintymään, toisin sanoen alueelle, jossa elintarvikkeet tuotetaan. Koska rahaa ei ole, maalaiset maksavat pääsylippunsa ruokana: Järvisen taiteilijaperhe saa leipää, kanoja ja jopa porsaan korvaukseksi Mustalaisruhtinattarestaan (jakso 3). Näin perhe hankkii elintarvikkeensa säännöstelyjärjestelmän ulkopuolelta. Elintarvikkekortteja on vaivihkaa säästetty pahan päivän varalta. Tämä ilmenee jaksossa 7, kun Mona Maskaara alkaa palvelijattarensa Roosan kanssa suunnitella juhlaillallista:

- Mona: Noh, Roosa, Järvisen kansanhuoltoministeri, kuinka konserttisuppee edistyy?
Roosa: Minä vain kysyn, että näitä kortteja kerrassväki huomenna meinaa syödä?
Mona: Roosa kulta, koko syksyhän me hamstratiin, käytetään sitä nyt.

Hamstrauksen lisäksi viitataan myös salakuljetukseen jo aivan elokuvan alussa, jolloin poliisin ratsia paljastaa K.A.H. Topan kahvi-, sokeri-, saippua- ja kangasvaraston. Itse asiassa Topan laittoman liiketoiminnan ja Suurmetson juhlien välillä on jokin salainen kytkentä, jota *Poretta* ei varsinaisesti paljasta, nimittäin mustan pörssin kauppa, jota ilman Suurmetson juhlien kaltaiset tilaisuudet olisivat mahdotomia. Tässä suhteessa elokuvan tiedostamaton vihje tai lapsus on selvä: samalla kun tavallisten kansalaisten on tydyttävä työntekoon ja korttien sanelemaan elämäntapaan, rikkaat saavat haluamansa mustan pörssin välityksellä.

Tätä ongelmallista asetelmaa *Poretta* purkaa vain

osoittamalla Topan liiketoiminnan laittomuuden ja samalla myös sen mahdottomuuden. Koko elokuva alkaa Topan pidätyksellä. Valtio puuttuu välittäjiin, mutta ei ostajiin. Kun Toppa myöhemmin elokuvassa yrittää huijata Järvisiä väittämällä olevansa omaisuusveroilmoitusten tarkastaja, häntä ei enää oteta lainkaan vakavasti. Kostoksi hän paljastaa Suurmetsole, etteivät Järviset olekaan varakkaita vaan köyhiä taiteilijoita. Elokuvan lopussa raha osoittaa jälleen mahtinsa, kun Suurmetso rahoittaa revyyin ja työllistää taiteilijat. Elokuvassa löydetään onnella pääoman ja työn liitosta.

Vaikka *Poretta* sisältääkin 'realistisia' viitteitä säännöstelyn aikaan, siinä on myös kevyttä leikinlaskua vallitsevien olojen kustannuksella. Tällainen keveä yhteiskunnallinen resonointi on ylipääntäänkin tyyppillistä viihteelle, ajatellaanpa sotaajalta esimerkiksi Matti Jurvan iskelmää "Puukkasutin" tai Ollin pakinakokoelmaa *Vastikekastike* (1943). Pakinassaan "Hämmästyttäviä korvikkeita" Olli laski korvikeaikakaudesta leikkiä kääntämällä asian nurinniskoin siten, että korvikkeen korvike onkin eräs eksoottinen pensaskasvi, jonka papuja voisi hätätapauksessa käyttää voikukanjuuren ja ohran sijasta: "Aavistaneekohan kansalainen, joka tyytyväisenä hörppi aamukorvikettaan yhden tähtikupongin sämpylän kera, että korvikkeellekin ovat nerokkaat korvikkeenkeksijät luulleet keksineensä korvikkeen, joka on muka maukkaampaa kuin esim. verraton voikukanjuuren ja paahdetun ohran sekoitus!"³⁵

Tällainen korvikkeenkeksijä esiintyy myös elokuvassa *Poretta* (jakso 5). Hän saapuu insinööri Suurmetson toimistoon hakemaan patenttia uudelle keksinnölleen korvikkeen korvikkeelle: "Columbus keksi munan, tarkoitan Amerikan, Celsius keksi lämmön, tarkoitan lämpömittarin, Damokles keksi miekan, Kansanhuoltominstieriö keksi korvikkeen, mutta minä itse olen keksinyt korvikkeen korvikkeen. Sitä on mahdotonta panna kortille. Sitä ei saa kiinni, siihen ei pääse käsiksi, sillä seuraava aste on heti korvikkeen kor-

vikkeen korvike. Se on loppumaton, se on ikiliikkuja!"

Alunperin elokuvaan suunniteltiin aloitusjaksoa, joka olisi ollut täydellinen vastakohta tälle leikinlaskulle. Elokuvan käsikirjoituksessa on kahdestatoista kuvasta koostuva johdanto, jonka oli tarkoitus asettaa rinnakkain nykyhetki ja aika ennen säännöstelyä. Aloitusjakson käsikirjoitusteksti on kokonaisuudessaan seuraava:³⁶

1. "Rauhanaikainen" leipämyymälän ikkuna. Ikkunassa mainoskilpi "Suomen Kansan Leipä Oy". Ikkunan kokoinen leipäkortti laskeutuu ylhäältä alas peittäen ikkunan hetkeksi. Häviää pian alaspäin. Näyteikkunan tullessa näkyviin on entisen runsaan leipävaraston tilalla vain muutama pikkupulla lautasilla. Mainoskilpi "Suomen Kansan Pikkuleipä Oy".

2. Kahvipaketteja myymälän hyllyllä.

Ristikuvaukset alkavat.

3. *Kaksoiskopiona* ristikuvauksen päälle: kuponkia leikkaava käsi.

Ristikuvaukset päättyvät.

4. Korvikepaketteja myymälän hyllyllä.

5. Auto ottamassa bensiiniä. Osa jakelupylväistä näkyviissä.

Ristikuvaukset.

6. Hiiliä kaadetaan häkääsuauton säiliöön.

7. Sormet levittelevät pelikortteja ilmassa viuhkaksi.

Ristikuvaukset.

8. Samat sormet levittelevät elintarvikkekortteja.



Säännöstelyajan vaihtotaloutta: Järvisen taiteilijaperhe myy pääsylippuja. Kuva: Suomen elokuva-arkisto

Pula-ajan kuva?

Siirto.

9. Asiapoika polkupyörän selässä. Kamera ajaa pyörän edellä, kulkien sen verran nopeammin, että näkyviin tulee polkupyörän pakettikorissa istuva silkki-pyttyherra, joka lukee lehteä ja utruttelee tyytyväisenä sikaaria.

Siirto.

10. Näyteikkunaan laskotettu kangas, alareunassa selvästi näkyvä hintalappu, joka alkaa kiihtyvää vauhtia nousta ylös numeroiden vaihtuessa myös kiihtyvässä tahdissa suuremmiksi.

11. Romunkeräyspönttöjä, joihin heitetään erilaista tavaraa.

Siirto.

12. Pula-ajan kuva.

Himmennys.

Tämän kuvajakson säestyksenä oli tarkoitus soittaa "pula-ajan kupletti". Hyvin todennäköisesti tämän jakson otokset tehtiin, koska niitä ei Ilmari Unhon käsikirjoituskappaleesta ole ylivivattu (toisin kuin eräs dialoginpätkä jaksossa 13, joka on selkeästi poistettu käsikirjoituksesta jo ennen kuvausvaihetta). Luultavasti aloitusjakson kuvat otettiin, mutta lopulliseen elokuvaan ne eivät päätyneet, eivätkä ne enää ole tallella - ikävä kyllä, sillä esimerkiksi otoksen 12 mystinen ilmaus "pula-ajan kuva" kaipaisi selitystä. Koska tämä aloitus on luonteeltaan visuaalinen, sitä tuskin on ollut Serpin ja Elsa Soinin ensimmäisissä käsikirjoitusluonnoksissa. Luultavaa onkin, että idea on lähtöisin ohjaaja Ilmari Unholta; tuottaja Risto Orko ei muistanut tästä aloituskohtauksesta mitään.³⁷ Ylipäätään Ilmari Unhon tyyli oli voimakkaan kontrastinen. Hän viljeli mielellään vastakohtia ja siten pyrki karakterisoimaan elokuviansa henkilöihahmoja. Hänen Karjalan Suuntaan joulukuussa 1936 kirjoittamansa arvostelu Toivo Särkän ja Yrjö Nortan *Pohjalaisia*-elokuvasta kertookin tällaisesta ajattelusta. Ilmeisesti hän myös piti aloitusta ratkaisevan tärkeänä elokuvan dramatisoinnissa: alun tehtävä oli pohjustaa tapahtumia. Tällaisen perustan puutteesta Unho arvostelikin *Pohjalaisia*: "Elokuvan tekijät olisivat, asettamalla vastakkain, toistensa rinnalle, väläyksittäin, ikäänkuin kaiken toiminnan pohjaksi, hartaan körttikansan ja riehakkaat häjyt, kaiken taustaksi lakeuden äärettömät mittasuhteet, saaneet melko vähillä keinoilla oikean pohjan henkilöiden toiminnolle ja luonteille."³⁸

Ilmeisesti *Poretta*-elokuvan aloituskohtauksen



tehtävänä olisi ollut juuri samantapainen toimintojen ja luonteiden pohjustaminen. On kuitenkin muistettava, että elokuvan piti olla kevyt musikaali eikä voimakkaita tunteita herättävä draama. Menneisyyden ja nykyisyyden korostettu rinnakkainasettelu olisi luultavasti ollut liian realistinen musikaalin aloitukseksi. Ehkä siksi se ei päätenyt lopulliseen elokuvaan. Tätä selitystä myös Risto Orko pitää todennäköisenä.³⁹ Musikaalissa sai kyllä olla viittauksia nykyhetken vaikeisiin olosuhteisiin, mutta niiden kärkevä esiintuominen jo heti filmin alkumetreillä olisi virittänyt katsojia liian realistiseen vastaanottoon.

Kohti yhteiskunnallista integraatiota?

Sota-aikana kotimainen elokuva eli voimakkainta kauttaan: se oli koko kansan huvittelumuoto, joka keräsi täysiä katsomoita niin maalla kuin kaupungissa. Ehkä tästä syystä elokuvalla myös odotettiin paljon. Sen oli tyydytettävä mahdollisimman laajaa yleisöä ja samalla vahvistettava kansallista yhteenkuuluvuuden tunnetta. Strategiana oli joko halventaa yhteistä vihollista tai esittää kotoinen yhteiskunta kaikkien kansanosien ystävyytenä.

Edellisestä strategiasta hyvä esimerkki voisi olla Ilmari Unhon vuonna 1944 ohjaama *Kuollut mies vihastuu*, jossa Neuvostoliiton agentti Josef Hakim (Ville Salminen) yrittää sekoittaa Suomen taloutta rahaa väärentämällä. Palvelukseensa hän yrittää värvätä suomalaista pikkurikollista, elintarvikekuponkien väärentäjää Raimo Vartaa (Rauli Tuomi). Supisuomalainen sankari eversti Sarmo alias Kuollut mies (Joel Rinne) tietenkin vastaa montaa viholliskansan edustajaa ja pelastaa tilanteen.

Jälkimmäisestä strategiasta löytyy niin ikään lukuisia esimerkkejä. Toivo Särkän elokuvassa *Onni pyörä* (1942) kaikki yhteiskuntaluokat saapuvat elokuvan lopussa täydessä sovussa päähenkilön häihin. Ilmari Unhon *Kirkastetussa sydämessä* (1943) runoilija-pastori-upseeri (Joel Rinne) kohtaa

rintamalla vasemmistolaisen runoilijan, joka tunnustaa olleensa väärässä ja vasta nyt huomanneensa, kuinka tärkeää isänmaan rakkaus ja yhteiseen hiileen puhaltaminen lopulta on. Tätä kohtausta katsoessa ei tosin voi olla muistelematta Unhon IKL-taustaa: vaikka sota olikin johtanut kaikki yhteiskuntaluokat yhteen, mitään suunnanmuutosta ei ilmeisesti nähty tapahtuneen kansakunnan 'isänmaallisissa' aineksissa.

Näyttää siltä, että sota-ajan elokuvassa yhteiskuntaluokkien välisten *sovittamattomien* ristiriitojen esittäminen oli tabu, jota välteltiin. On selvää, että elokuvasta, joka oli suurten joukkojen huvia, myös odotettiin tietynlaista yhteiskunnan kuvausta. Risto Orkon mukaan sovinnollinen yhteiskunnan kuvaus oli selviö, joka lähti enemmän ihmisistä itsestään kuin yhteiskunnan vaatimuksista.⁴⁰ *Poretta*-elokuvan ohjaaja Ilmari Unho oli ennen sotaa kannattanut kiivaasti äärioikeistolaista IKL:ää ja toivottanut Karjalan Suunnan palstoilla kommunisteille "vähemmän parta-Marxin pussaamista" ja sosiaalidemokraateille "jäniksenpassia kouraan ja potkua pyllyyn".⁴¹ Varmasti elokuvaohjaajan tuolille istutuaan Unho oli valmis työntämään syrjään vasemmistovihamielisyytensä, koska uudessa tilanteessa se olisi ollut epätarkoituksenmukaista. IKL-tyylinen isänmaallisuus kyllä sai säilyä pinnalla, koska sille nähtiin sota-ajan tilanteessa tärkeä tehtävä. Tällaista isänmaallisuutta näkyi esimerkiksi elokuvissa *Kirkastettu sydän* (1943) ja *Kartanon naiset* (1944).

Suomi-Filmin *Poretta* oli tyypillinen sota-ajan elokuva sikäli, että sillä oli selvästi eksplikoitu viesti kerrottavana katsojilleen. K.A.H. Topan kaltaiset rikolliset eivät elokuvassa menesty. Lopussa köyhä taiteilijaperhe ja insinööri Suurmetso ovat yhtä: Sointu ja Suurmetso saavat toisensa. Niin ikään suurellisessa loppukuvaelmassa keisari tekee 777. vaatetilauksen, mutta jää ilman, koska hänellä ei ole pisteitä. Tämän kuvaelman sanoma on siis yksiselitteinen: edes hierarkian huipulla ei ole varaa laiminlyödä säännöstelytalouden pisteidenkeruujärjestelmää. Säännöstelyn ankarissa olosuhteissa kaikki yhteiskuntaluokat ovat viime kädessä samassa asemassa. Kuvaelman kansa uhkaakin satuvallankumouksella ja laulaa: "Kunniaa, pisteille kunniaa!"

Tässä on elokuvan yhteiskunnalliseen integraatioon tähtäävä ydinviesti. Niin kuin on jo tullut esille, elokuvassa on kuitenkin selvä ristiriita, jota voisi hyvin kutsua ferrolaisittain yhteiskunnalliseksi lapsukseksi. Marc Ferron metodin mukaan etsimällä elokuvasta lapsuksia, erehdyksiä voidaan päästä käsiksi "näkyvämmään todellisuuteen" ja elokuvan "piilevään sisältöön".⁴² Ferro on etsinyt nimenomaan menetelmää, jolla elokuvaa voisi käyttää historiantutkimuksen lähteenä. Siksi hän korostaa tämän piilevän todellisuuden merkitystä. *Poretta*-elokuvassa tällaisena lapsuksena voi pitää ristiriitaa, joka syntyy yhteiskunnallisen tasa-arvoisuuden julistuk-

sen ja rahan kaikkivoipaisen merkityksen välisestä ristiriidasta. Insinööri Suurmetson rahat saavat elokuvassa aikaan ihmeitä, jotka tuntuvat pula-ajan sosiaalisessa viitekehyksessä oudoilta. Suurmetso järjestää suuret juhlat, joissa ruokaa riittää. Ilmeisesti hän on hankkinut einokset mustasta pörssistä, vaikkei tähän suuntaan elokuvassa suoranaisesti viitatakaan. Suurmetso niin ikään perustaa revyyteatterin ja järjestää työtä köyhälle taiteilijaperheelle. Samanaikaisesti bussipysäkin työt pohtivat, mistä saada töitä, kun SOK:llakin on täyttä. Tätä viittausta yhteiskunnallisen epätasa-arvon olemassaoloon voi pitää lapsuksena. Vaikka *Poretta* siis ilmitasolla puhuu yhteiskunnallisen tasa-arvon ja yhteishengen puolesta, siitä on kuitenkin tullut säännöstely-yhteiskunnan ongelmien kuvastaja.

Marc Ferro on artikkelissaan "Le film, une contre-analyse de la société" arvostanut enemmän elokuvan 'piilevää' kuin 'ilmeistä' sisältöä. Ilmeisellä sisällöllä on kuitenkin merkitystä silloin, jos elokuva on paitsi historiallinen lähde myös historiallisen tutkimuksen kohde. Elokuvan ilmeinen sisältö on usein juuri se osa sanomaa, joka on haluttu viestittää yleisölle ja joka on koodattu helposti vastaanotettavaan muotoon. Ilmeisessä sisällössä tiivistyy elokuvan tietoinen yhteiskunnallinen tehtävä. *Poretta*-elokuvassa tämä tehtävä on ollut säännöstelytalousjärjestelmän demokraattisuuden korostaminen. Voisi kuitenkin väittää, että sen piilevä tehtävä on ollut tavallaan päinvastainen: tietyn yhteiskunnallisen epätasa-arvon luonnollistaminen.

Sovittamattomat yhteiskunnalliset ristiriidat on ilmitasollaan elokuvasta poistettu, mutta jäljet näistä ristiriidoista ovat jääneet lopputulokseen. Elokuvan suunnitelu aloituskohtaus paljastaa, että ilmeisesti Ilmari Unho suhtautui kriittisesti säännöstelyyn näennäisdemokraattisuuteen. Kohtauksen 9. otos olisi selvästi ollut kanta-aottava: asiapoika kuljettaa polkupyöränsä pakettikorissa silkkipytyherra, joka tupruttelee tyytyväisenä sikariaan. Näin rikkaat siis konkreettisesti elävät toisten ihmisten työstä ja nauttivat etuisuuksista säännöstelyajasta huolimatta. Niin ikään otosten 7 ja 8 ristikuvaus assosioi toisiinsa pelikortit ja elintarvikekorit. Säännöstelyjärjestelmä on mahdollistanut keinottelun ja siten tuonut yhteiskuntaan uusia epätasa-arvon aineksia. Luultavasti Ilmari Unho olisi halunnut tuoda elokuvaan tällaisia kriittisiä sävyjä. Tämä pyrkimys ei ole ristiriidassa hänen IKL-taustansa kanssa. IKL oli monessa suhteessa keskiluokkainen liike, joka kritisoi rahanrikkaita ja "silkkipytyherroja".

Todennäköisesti vastuun siitä, että avoimen kriittiset ainekset puuttuvat lopullisesta elokuvasta, kantaa tuottaja Risto Orko. Orko itse ei missään vaiheessa kallistunut IKL:n suuntaan: pikemminkin häntä voisi luonnehtia jonkinlaiseksi 'aristokraatiksi'. Tuskinpa tuottaja Orko tai Suomi-Filmiä rahoittaneet KOP:n johtajat joutuivat kokemaan säännöste-

lyn aikaa yhtä vaikeana kuin Unho ja muut Suomi-Filmin rivityöntekijät. Sota-ajan Suomi-Filmin voisi-kin ehkä rinnastaa insinööri Suurmetsoon, joka vaikeissa olosuhteissa 'työllistää' puutteessa eläviä taiteilijoita.

Poretta-elokuvan yhteiskunnallisen ristiriitaisuuden voisi kenties henkilöidä juuri ohjaaja Unhoon ja tuottaja Orkoon. Tämä olisi kuitenkin - paitsi epäoikeudenmukaista - myös liian suuri historiallinen karkeistus. Ristiriitaisuus on elokuvassa läsnä hyvin monella tasolla, ei vain tekijöidensä kautta. Saman asetelman - tai vastakkainasettelun voi nähdä koko aikakaudessa, demokraattisuuden pyrkimyksen ja järjestelmän mukanaan tuomien lieveilmiöiden välillä, ylhäältä päin lähtevän asennemuokauksen ja alhaalta lähtevien kollektiivisten mentaliteettien välillä. *Poretta* tuntuu kantavan sisässään koko säännöstely-yhteiskunnan henkistä ongelmaa.

Lämpimät kiitokset Satu Unholle antoisista keskusteluista ja Ilmari Unhoa käsittelevästä materiaalista. Kiitokset myös Kimmo Laineelle ja Martti Lahdelle artikkeliani kohentaneista kommentteista.

Viiiteet:

1. Historioitsijoiden suhteesta elokuvaan ks. esim. K.R.M. Short: "Introduction", *Feature Films as History*. Edited by K.R.M. Short. The Knoxville: University of Tennessee Press 1981, 16.
2. Marc Ferro: "Onko elokuvallista historiankirjoitusta olemassa?", *Lähikava* 4/1990, 30-33.
3. Erik Hedling & Anna Meeuwisse: "Filmen som agitator: Victor Sjöströms Ingeborg Holm", *Lähikava* 1-2/1988, 45-48.
4. Karli Salovaara: *Säännöstellen selvittiin. Kansanhuolto 1939-1949*. Kauppiaitten Kustannus Oy, Jyväskylä 1977, 15-16.
5. Ibid., 154-156.
6. Ibid., 156-157. Pisteytyksistä ks. myös *Hoida vaatteesi - laske pisteesi!* Toimittaneet: Saimi Jutila ja Irma Teerisuo. Kansanhuoltoministeriö, Helsinki 1942.
7. Salovaara 1977, 156.
8. Kari Uusitalo: *T.J. Särkkä, legenda jo eläessään*. Porvoo: WSOY 1975, 127.
9. Risto Orkon haastattelu 24.3.1991.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. Ibid. Ryhmy ja Romppainen -ilmiöstä ks. lähemmin Kimmo Laine: "Jees, diplomaatti vastoin tahtoaan eli kuinka Ryhmy ja Romppainen voittivat sodan", *Filmihullu* 3/1989, 19-21.
13. Olavi Linnus: "Filmi sodassa", *Kinolehti* 3/1941, 102-103.
14. Ks. lähemmin Kari Uusitalo: *Ruutia, riitoja, rakkautta. Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940-1948*. Vammala: Suomen Elokuvaseuratiö 1977, 13-18, 201-202. Sota-ajan tuotannosta ks. myös katsaus "Suomalainen elokuva käveli vielä eilen lapsen kengissä... tänään se on jo tunnustettu täysikasvuiseksi", teoksessa *Elokuvan Aarreaaita. Kirja suurelle elokuvayleisölle*. Suomen elokuvayhtiöiden ja näyttelijöiden suosiollisella myötävaikutuksella koonnutt Linsin. Helsinki: Sanaseppö Oy 1945, 82-83.
15. Risto Orkon haastattelu 24.3.1991.
16. Ibid. Ks. myös Uusitalo 1975, 127-153.
17. Risto Orkon haastattelu 24.3.1991.
18. 30-luvun amerikkalaisesta musikaalista ks. esim. Ulrich Gregor, Enno Patalas: *Geschichte des Films*. Band 1: 1895-1939. Hamburg: Rowohlt 1976. 211-212.
19. *Kinolehti* 2/1941, 55.
20. Olavi Linnus: "Kehityssuntia kuluneen näytäntökauden aikana", *Kinolehti* 5-6/1941, 174-175.
21. Risto Orkon haastattelu 24.3.1991.
22. Erkki Saarwa: "Teatteriharrastuksia Ugissa vuosisadan alkukymmenellä", *Uudenkaupungin Sanomat* 16.11.1957. Ks. myös Ilma Unhon syntymäpäiväkirjoitus "75-vuotiaita", *Suomen Sosialidemokraatti* 20.10.1954.
23. Ilmari Unhon elämäkertatiedoista ks. *Uudenkaupungin yhteislyseo 1895-1945*. Turku 1945, 284; *Kuka kukin on 1960. Henkilötietoja nykypolven suomalaisista 1960*. Helsinki 1960, 974; "Ilmari Unho 50-vuotias", *Helsingin Sanomat* 22.10.1956; "Ilmari Unho 50-vuotias". *Uusi Suomi* 22.10.1956.
24. Ks. lähemmin elämäkertatiedot teoksessa *Uudenkaupungin yhteislyseo 1895-1945*, 284.
25. *Karjalan Suunta* 5.1.1934.
26. Satu Unhon haastattelu 29.3.1991. Ilmari Unho on kirjoittanut ainakin kahdeksan näytelmää: *Mnää*, *Tasa Vilkk ja Hakri Iiro* (1944), *Naimisiin päiväksi* (1944), *Nainen vehkeilee* (1944), *Ihmisiä kaunsiteellä* (1950), *Rakastan miestäni mutta* (1950), *Kuningasjätös* (1953), *Mene ulos*, *Gabriel* (1958) ja *Rosvo Roope* (nimimerkillä Jaakko-Jaakonpoika). Tiedot Suomen Näytelmäkirjailijaliitosta.
27. Risto Orkon haastattelu 24.3.1991.
28. *Uudenkaupungin yhteislyseo 1895-1945*, 284.
29. Satu Unhon haastattelu 29.3.1991.
30. *Karjalan Suunta* 10.11.1934.
31. Puhelinkeskustelu George de Godzinskyn kanssa 18.2.1991.
32. Ks. esim. Eine Laine: *Pitkä päivä, paistetta ja pilviä. Muistelmia*. Helsinki: Tammi 1967, 188-189.
33. Risto Orkon haastattelu 24.3.1991.
34. Tästä näkökulmaerosta ks. Pierre Sorlin: *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. Padstow, Cornwall: Routledge 1991, 5-6.
35. Olli: *Vastikekastike*. Kuvittanut Erkki Koponen. Helsinki: Ota-va 1943, 120. Olli käsittelee säännöstelyn aikaa myös edellisessä koelmassaan *Pisteet lopussa* (1941).
36. *Poretta*-elokuvan käsikirjoitus (Ilmari Unhon kappale), Suomen elokuva-arkiston kokoelmat.
37. Risto Orkon haastattelu 24.3.1991.
38. *Karjalan Suunta* 2.12.1936.
39. Risto Orkon haastattelu 24.3.1991.
40. Risto Orkon haastattelu 24.3.1991.
41. *Karjalan Suunta* 5.1.1934.
42. Marc Ferro: "Le film, une contre-analyse de la société", *Cinema et histoire*. Bibliothèque méditations publiées sous la direction de Jean-Louis Ferrier. Paris: Denoël/Gonthier 1977, 101-112. Vaikka Marc Ferro ei mainitsekaan teoreettisia esikuvia metodilleen, hänen ajatuksissaan on huomattavaa yhdenmukaisuutta 70-luvun ideologikritiikin ja psykoanalyttisen elokuvateorian kanssa. Jo pelkästään Ferron käyttämä ilmaisu "lapsus" tuntuu viittaavaan psykoanalyttisen elokuvateorian vaikutukseen.