

Ari Honka-Hallila

# PYHÄ YKSINKERTAISUUS

## Nummisuutarien filmatisointien “kansallistetuista” piirteistä

---

---

Aleksis Kiven näytelmä *Nummisuutarit* ilmestyi vuonna 1864 ja sai ensimmäisen valtion kirjallisuuspalkinnon. Se siis hyväksyttiin heti ilmestyttyään toisin kuin *Seitsemän veljestä* kuusi vuotta myöhemmin. Kun Kivestä vähitellen tuli kulttihahmo, kansalliskirjailija, joka oli kuin johdatuksesta tullut täyttämään alkuperäisen suomenkielisen kaunokirjallisuuden aukon suomen kielen emansipoitumisen vuosikymmenellä, näistä kahdesta teoksesta tuli kansallisia merkkiteoksia, joiden tunteminen luettiin suomalaiseen yleissivistykseen kuuluvaksi - ja luetaan vieläkin. Tässä mielessä niistä tuli kansallisteoksia ja *Nummisuutareista* siis kansallisnäytelmä.

Kansallisnäytelmän aseman Kiven komedia on saanut myös suosiollaan: se on ylivoimaisesti painetuin suomalainen näytelmä lähes puolen miljoonan painoksellaan<sup>1</sup> ja todennäköisesti myös esitetyin, koska se on esimerkiksi Kansallisteatterin historian suosituin kotimainen näytelmä<sup>2</sup>. Näytelmää lienee esitetty paljon myös harrastajanäyttämöillä, koska se muistuttaa erehdyttävästi kevyttä kansankomedialla. Rungas esittäminen on luonut voimakkaat mielikuvat näyttämöhahmoista ja miljöistä - perinteen, joka on varmasti vaikuttanut myös näytelmän filmatisointeihin.

*Nummisuutarien* erityisasemaa ja suosiota todistaa lisäksi sen filmatisointien lukumäärä: se on muutettu elokuvaksi kolme kertaa, aina kun elokuvan teknologia on edennyt vaiheeseen, jolloin näytelmästä on voitu tehdä entistä täydellisempi versio. Mykän elokuvan ohjasi Erkki Karu 1923, äänielokuvan Wilho Ilmari 1938 ja värielokuvan Valentin

Vaala 1957. “Uuden” suomalaisen elokuvan aikana näytelmää ei valitettavasti ole filmattu, vaikka siitä on teattereissa esitetty uudenlaisia tulkintoja.

### Näytelmän ristiriitaiset ainekset

*Nummisuutarit* ei ole ylevä draama, jollainen ensi-ajattelomalla tuntuisi parhaiten sopivan jonkin kansan omimmaksi näytelmäksi. Siinä ei ole isänmaallisia painotuksia ainakaan suhteessa muihin kansoihin tai toisinajatteleviin. Näytelmässä ei itse asiassa oteta lainkaan kantaa mihinkään suomalaisuutta korostavaan ideologiaan tai muiden ihmisryhmien huonommuuteen tai paremmuuteen. Sen suurimpana ansiona on Fredrik Cygnaeuksen kannanotoista lähtien pidetty sitä, että sen suomalaisia - eli hämäläisiä tai uusmaalaisia - kuvataan realistisesti, mutta komedialle sopivassa idealistisessa kehyksessä, joka sisältää aristotelisen loppuratkaisun, sovinnon, jonka jälkeen mikään asia ei jää askarruttamaan lukijaa tai katsojaa. Näytelmän realismi vastaa hegeliläis-snellmanilaisen estetiikan ihannetta, jonka mukaan draaman henkilöiden tulee olla monipuolisia ja rikkaita luonteita.<sup>3</sup>

Näytelmän henkilöt ovat monipuolisia, suoraan monikasvoisia, joten tässä suhteessa kuva Suomen kansasta ei muodostu yksioikoiseksi. Näytelmässä on kuitenkin paljon aineksia, jotka ovat ristiriidassa yksinkertaisemman kansallishengen - “vulgaari-isänmaallisuuden” - kanssa ja joista syntyy ongelmia, kun rakennetaan ihannesuomalaista. Sen tarina perustuu hölmöyteen, yksinkertaisu-

teen, tulkittomaan alkoholinkäyttöön ja rahanah-  
neuteen: Esko uskoo, että Karrin kasvattitytär  
Kreeta on mieltynyt häneen, ja Eskon yhtä tyhmä  
isä, Topias, sopii naimakaupan Karrin kanssa kan-  
nuja tyhjennellen. Äiti, Martta, puolestaan yllyttää  
poikaansa alaikäisenä naimisiin, jotta tämä saisi naa-  
purin korpraalin 500 rixsin perinnön ennen per-  
heen kasvattitytärtä Jaanaa. Esko lähtee viekkaan  
puhemiehensä Mikko Vilkastuksen kanssa Karriin  
ja palaa sieltä tyhjin toimin, niin kuin odotettavissa  
on. Eskon veli, Iivari, lähetetään Hämeenlinnaan  
ostamaan jälkihäätarpeita, mutta siellä hän kohtaa  
enonsa Sakerin, juopon virastaan erotetun poliisin,  
jonka kanssa ryppää kaikki rahat. Näytelmän ainoa  
nuhteeton ihminen on Jaana, jonka isä, Niko,  
on aikanaan karannut merille ja jättänyt perheensä  
oman onnensa nojaan. Niko toimii kuitenkin tari-  
nassa pelastavana enkelinä, koska hän toimittaa  
tyttärensä yhteen tämän rakastetun kanssa ja antaa  
suuren sovinnon merkiksi puolet korpraalin rik-  
seistä nummisuutarin onnettomalle perheelle. Ker-  
tomus näistä ihmisistä on kaksi- tai oikeastaan kolmi-  
jakoinen, sillä se seuraa sekä Eskon että Iivarin  
vaiheita ja palaa ennen näitä kotiin selvittämään,  
mitä siellä on tapahtunut. Kertomukset yhdistyvät ja  
huipentuvat suureen sovintoon kotipihassa.

Kivelle suomalaisuuden ihannoiminen ei vielä  
ollut ongelma, sillä hän ei suinkaan kirjoittanut kan-  
sallisiinäytelmää vaan komedian.<sup>4</sup> Suomen suuriruh-  
tinaskunnassa hän ei kammoksu venäläisiä, koska  
Eskokin on valmis myymään itsensä ”ryssälle saa-  
taan plootuun”, eikä muunkaanmaalaisia, joista  
pääasialliset tiedot saadaan Nikon päättömistä meri-  
miesjutuista. Nummisuutarin perhe ja muut suoma-  
laiset ovat osa laajaa maailmaa, jossa ainoat vapau-  
den rajoitukset ovat henkilöiden omassa päässä ja  
omien toimien seurausta. Ihmisen on tehtävä suun-  
nanvalintansa jo melkein kotipihassa, kuten symboli-  
nen tienhaara osoittaa. Muut ihmiset voivat neu-  
voa, mutta heillä voi olla siihen suuresta halusta  
huolimatta vähäiset kyvyt ja pinnalliset tiedot kuten  
kanttori Sepeteuksella.

Kiven näytelmän elävyys, todellisuudentuntu ja  
huumori syntyvät juuri mainitunkaltaisista aineksis-  
ta, joilla vältetään henkilöiden ja tapahtumien ihan-  
nointi. Vasta loppusovinnossa, konsensuksessa,  
Kivi upottaa realisminsa idealismiin. Cygnaeus pi-  
tää pitkiä vuoropuheluita suomalaista todellisu-  
udentunta lisävinä<sup>5</sup>; samaan suuntaan vaikuttaa  
myös se, että Kivi on pyrkinyt esimerkiksi näy-  
telmän aikarakenteen realismiin: Eskoa odotetaan  
Karrista takaisin vasta runsaan kolmen viikon  
päästä, jotta hän ehtii kuulutusten kautta naimisiin  
asti. Iivari puolestaan hummaa kaupungissa viikon.  
Tällaisten ratkaisujen vastapainoksi näytelmässä  
on oikeastaan yksi ainoa sattuma, Nikon ihmeelli-  
sen oikea-aikainen saapuminen tytärtään pelasta-  
maan. Sitäkin tosin ennakoidaan näytelmän alussa.

Jos Kiven näytelmästä etsii kansallista ideologiaa<sup>6</sup>  
tukevia piirteitä, päähuomio kiinnittyy sovinnolli-  
seen loppuun. Siinä Kivi tekee omassa näytel-  
mässään sen, mitä elokuvat myöhemmin tekevät  
paljon perusteellisemmin: lakaisee ristiriidat maton  
alle. Esko jättäytyy suutaroiimaan yksin eli eristäy-  
tyy yhteiskunnasta, Iivari lähetetään sopeutumatto-  
mana merille ja Marttakin osoittaa vähentäneensä  
epäluuloaan muita ihmisiä kohtaan. Nikosta tulee  
positiivinen hahmo, ja hänen vanhat syntinsä ja  
luonteenpiirteensä muutetaan hyvydeksi. Oike-  
astaan ainoa, joka ei muutu, on juoppo Sakeri.  
Hänet on kuitenkin suljettu jo aiemmin niin tehok-  
kaasti toimivan yhteisön ulkopuolelle, että hänen  
paheestaan ei ole kenellekään mitään vaaraa. Ai-  
noa, jota kertomuksessa rangaistaan, on Mikko,  
veijari, jonka Sepeteus tuomitsee ontumaan lop-  
puiäkseen.

## Yksinkertaistamisen ”pakko”

Elokuviissa on enimmilläänkin jäljellä enää puolet  
näytelmän repliikeistä, koska teatterielokuvan stan-  
dardipituus on pakottanut karsimaan sekä tarinaa  
että henkilöitä. Idealisoinen kannalta tällainen  
”pakko” on pelkästään onnellista, koska se suo  
mahdollisuuden poistaa edes osan ihanteiden kans-  
sa ristiriidassa olevista aineksista ja muuttaa näy-  
telmää ”kansallisempaan” suuntaan. Lisäksi eloku-  
va tarjoaa omia tyylikeinojaan draamatekstin ja teat-  
terinäyttelemisen rinnalle joidenkin asioiden kos-  
tostamiseksi tai häivyttämiseksi.

*Nummisuutarien* kolme rinnakkaista tarinaa -  
Eskon ja Iivarin retket sekä Jaanan kiiirehtiminen  
naimisiin - eivät sovi klassisen elokuvan lineaarisen  
kerronnan konventioon<sup>7</sup>, mistä saatiin vielä yksi  
syy muokata näytelmää uuteen uskoon. Muutosten  
vastavoimana on kuitenkin nähtävissä uskollisuuden  
vaatimus, joka ei salli radikaalia uudelleenkir-  
joittamista vaan säilyttää ”pyhimät” repliikit, esi-  
merkiksi Eskon monologin Eskokreetasta ja Kree-  
taeskosta, ja tutuimmat tapahtumien käänteet.

Kiven tuotannossa on kieli ollut kaikkein pyhin.  
Paitsi repliikkien karsimista siihen ei ole juuri puu-  
tuttukaan kahdessa äänielokuvaversiossa. Mykäs-  
sä elokuvassa on väliteksteihin mahtunut vain viiti-  
sen prosenttia näytelmästä, joten sen suhde Kiven  
kieleen on erilainen. Kielen jälkeen tarkimmin  
vaalittuja ovat henkilöahmot, jotka ovat realistisuu-  
destaan huolimatta vahvasti tyyppiteltyjä. Kaikki eloku-  
vat karsivat pois vähäisimpiä sivuhenkilöitä, mut-  
ta vain Vaala lisää yhden henkilön, kapakan isän-  
nän, joka heittää Iivarin ja Sakerin kadulle Hä-  
meenlinnassa. Keskushenkilöistä kaksi on ylitse  
muiden, sillä vain Eskon ja Martan osuudet eloku-  
vien vuoropuhelusta ovat selvästi suuremmat kuin  
näytelmässä; heidän sanansa ovat säilyneet parem-  
min kuin muiden. Tosin on huomattava, että naisilla

ei näytelmässä ole paljonkaan sanansijaa: kun Eskolla on yli viidennes kaikista repliikeistä, Martalla on vain 4 prosenttia. Tämä onkin lähes äänetön uhka ja keskus tarinan miesvaltaisessa maailmassa.

Helsingin Sanomat kirjoitti Ilmarin elokuvasta:

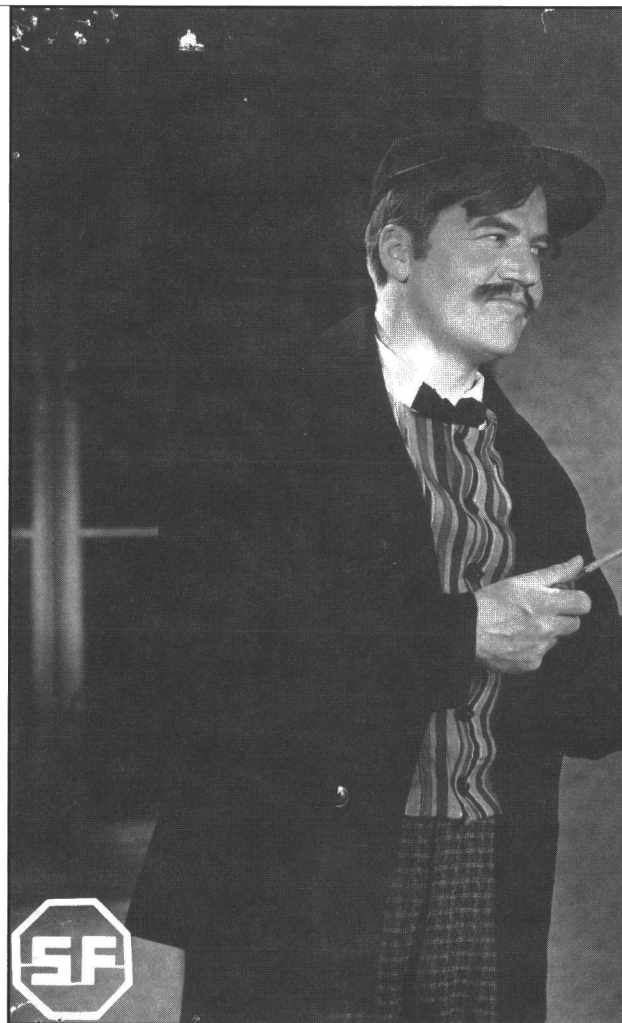
Kiven kuolematon komedia lienee suuremman yleisön mielessä kiteytyneenä niin järkkymättömäksi kokonaisuudeksi, ettei sen elokuvaajalta voi vaatia uskallusta siirtyä liikaa filmin kaikkien mahdollisuuksien tielle - ja mielikuvituksen käyttö voitaisiin helposti tulkita mielivaltaisuuksiksi klassillista aihetta kohtaan.<sup>8</sup>

Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että huolimatta elokuvan omista keinoista, kuten leikkauksesta tai kuvakokojen vaihtelumahdollisuudesta, *Nummisuutarin* tarinan kerronnassa niitä käytettiin säästeliäästi, teatterinomaisuutta tavoitellen. Nykykatsojasta saattavat esimerkiksi Karun elokuvan keinot näyttää rohkeilta, jopa avantgardistisilta, mutta aikalaisille ne olivat normaalia - tosin taitavaa - mykän elokuvan kerrontaa. Äänielokuvat taas pitäytyivät ihmiskeskeisyydessä, mikä tarkoittaa replikoinnin pysymistä pääasiana. Kiven kansallinäytelmää ei haluttu loukata tekemällä siitä liian "elokuvallista".

## Yksinkertaistetut tarinat

Mitä näytelmän tarinasta sitten poistettiin? Muun muassa osa realismia ja osa symboliikkaa, sillä Karu luopuu ajallisesta kolmen viikon kehyksestä ja Vaala Eskon ja Iivarin kahtaalle suuntautuvista retkistä antaessaan heidän lähtöä samaan suuntaan. Muuten elokuvat ovat melko yksituumaisia poistoissaan. Kahdessa ensimmäisessä eivät Topiaksen perheen alkuvaiheet, Nikon poissaolon ja paluun syyt, Iivarin aggressiiviset purkaukset eikä metsässä jalkansa loukanneen Mikon tuominen nummisuutarin pihaan ole niin tärkeitä, että ne pitäisi kertoa. Sisällölle ja nimenomaan henkilökuville nämä ja eräät muut poistot merkitsevät melkoista silottelua. Kerronnan kannalta merkittävää on myös kahden ennakkoinnin poistaminen: katsoja ei osaa odottaa Nikon pelastavaa ilmestymistä eikä sitä, että Kreeta on menossa naimisiin toisen kanssa. Tämän Mikko ilmoittaa näytelmässä "itseksensä" suoraan yleisölle. Vaalakin jättää Nikon taustan ja mahdollisen saapumisen kertomatta ja unohtaa Mikon metsäkohtauksen jälkeen.

Ideologisesti tärkeän loppusovinnon perusteluille tekevät kaikki elokuvat saman karhunpalveluksen. Sovinto saa alkunsa siitä, että Niko saa kuulla vaimonsa antaneen kuolinvuoteellaan hänelle anteeksi merille karkaamisen ja perheen hylkäämisen. Tästä liikuttuneena hän pelastaa myös nummisuutarin perheen uhkaavalta perikadolta. Elokuvat ovat ratkaisseet ongelman jättämällä Nikon puhtaaksi pulmuseksi, mutta latistaneet samalla loppuratkaisua emotionaalisesti. Loppukohtaus, joka



*Wilho Ilmari: Nummisuutarit (1938).*

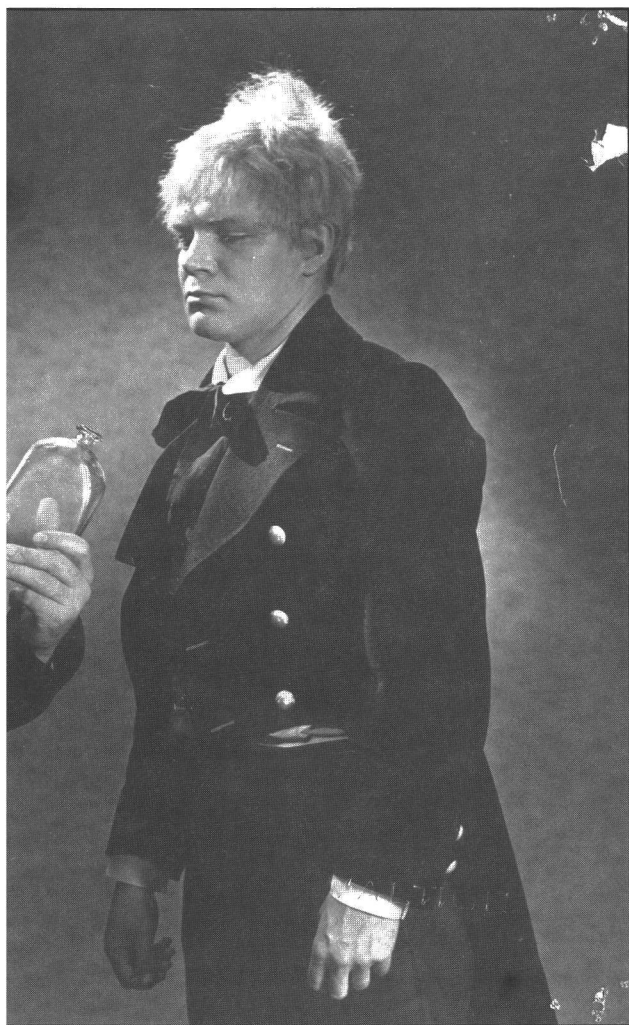
*Kuva: Suomen Elokuva-arkisto*

näytelmässä on suuren ihmisjoukon seisoskelua, on selvästikin ollut elokuvantekijöille ongelma, koska sitä on haluttu lyhentää erityisen paljon.

Ainoat lisäykset Kiven tarinaan ovat Artturi Järvi luoman ja/tai Karun sepittämiä. Niistä toisessa Martta muistelee Eskon olleen jo pienenä tyhmä ja istuneen yllytyksestä muurahaispesässä ja toisessa, mykän elokuvan epilogissa, parrakas Esko suutaro pirtissä vuosia myöhemmin porsas sylissänsä. Näin elokuva ei luota pelkkään Eskon lupaukseen olla menemättä naimisiin vaan vahvistaa sen kuvin.

## Ahtaampi maailma

Lähiluku paljastaa Kiven näytelmän vahvan logiikan, jossa tapahtumat on perusteltu psykologisia ja yhteiskunnallisia syitä myöten. Esimerkiksi juonen käynnistäjä, korpraalin testamentti, ei vaikuta ih-



meelliseltä, kun naapurissa tiedetään olleen taiteilijan vikaa, olihan hän sepittänyt värssyjä, joita Eskokin osasi. Hän oli siis luonteeltaan hieman arvaamaton ja muista poikkeava. Samoin ei Martan määrätietoisuus, jolla hän näyttää poikaansa, ole missään suhteessa ristiriitainen hänestä muuten annetun kuvan kanssa. Perheen miesten toimissa taas alkoholi vie monet sattumat realismin puolelle.

Oikeastaan mikään muu ei ole yllätys kuin Nikon saapuminen täsmälleen oikealla hetkellä. Näytelmän hermeneuttinen, salaisuuksia säilyttävä linja on huomattavan suppea.<sup>9</sup> Koska monet vihjeet ja luonteenkuvaukset ovat kuitenkin näennäisen merkityksettömissä repliikeissä, on niiden karsiminen aiheuttanut logiikan heikkenemistä. Tämä ei oikeastaan ole ongelma kansallisen ideologian kannalta, sillä elokuvat osoittavat näin luottavansa katsojien alkuperäistekstin tuntemukseen ja muut-

tuvat nimenomaan näytelmäfilmatisoinneiksi eivätkä viime vuosisadan kansanelämän kuvaajiksi.

Ideologisesti keskeinen muutos on sen sijaan se, että repliikkien karsimisen myötä ovat hävinneet lähes kaikki "tarpeettomat" viittaukset ulkomaailmaan. Ekonomisessa kerronnassahan ne ovat ajanhukkaa ja turhaa informaatiota, joka ei vie pääkerromusta eteenpäin. *Nummisuutarien* maailman kannalta ne ovat kuitenkin erittäin tärkeitä, koska kylän ulkopuolelta kuullut jutut ja muistelukset tekevät siitä osan suurta, avointa maailmaa. Elokuvien maailma on näin ollen sisäänpäinlämpiävä, niiden diegeesis hermeettinen. Kansallisen ideologian representaationa se merkitsee eristymistä saarekkeeksi suuressa maailmassa. Tässä yhteydessä on merkillepantavaa, että kaikki elokuvat on tehty itsenäisessä Suomessa, kun taas näytelmä on kirjoitettu Suomen suuriruhtinaskunnassa. Onko kyse siis jonkinlaisesta kuoreen sulkeutumisesta?

## Kivi-kultti

*Nummisuutarien* filmatisoinneissa on kuitenkin nähtävissä monenlaista uskollisuutta Kivelle ja näytelmälle. Äänielokuvat ovat uskollisia kansalliskirjailijan kielelle, ja Ilmarin elokuvan tekemistä perusteltiin uuden teknologian kyvyllä välittää se katsojalle:

Ja nythän, äänikuvauksen aikakaudella, 'Nummisuutaritkin' saa avukseen puhutun sanan, ja tämä lisä on Kiven alkuperäisteoksen kysymyksessä ollen sittenkin hyvin tärkeä. Sillä niin kuin 'Nummisuutarien' ihmiset puhuvat, voivat vain Kiven ihmiset puhua: heidän vuorosanojensa taiteellinen pituus on omassa laadussaan saavuttamatonta.<sup>10</sup>

Kuitenkin Toivo Särkkä, SF-elokuvan käsikirjoittaja, keksi elokuvaan yli 30 uutta repliikkiä, kun taas Vaalan elokuvassa sellaisia ei ollut kuin muutama. Vaala suoristi *Nummisuutarien* kerrontaa lähinnä repliikkejä karsimalla ja uudelleen järjestämällä.

Toinen kunnianteon tapa liittyy äänielokuvien kuvauspaikkoihin, joiden valinnassa on nähtävissä selvää pyhiinvaellusmentaliteettia. Ilmarin elokuva kuvattiin Nurmijärvellä, Kiven kotiseudulla, jolta Tarkiainen on löytänyt suuren osan näytelmän nimestöstä<sup>11</sup>, ja oikeassa Hämeenlinnassa, mikä todistetaan asettamalla Niko ja Eerikki kuvaan linna taustallaan. Ilmarin kuvat ovat kiinnostavassa ristiriidassa sisäkuviensa kanssa, jotka on kuvattu studiossa siten, että katsoja aivan varmasti havaitsee keinotekoisien miljöön. Vaala kuvasi elokuvansa maaseutukuvat Nurmijärven Palojoella, mutta kaupunkimiljööltä vaadittiin nähtävästi museaalista autenttisuutta, koska taustaksi valittiin Luostarinmäen käsityöläismuseo Turussa. Hän pyrki mahdollisimman paljon ulkokuvaan mutta joutui sääolojen vuoksi kuvaamaan melko suuren osan elokuvastaan stu-





30-luvulla Esko muuttuu traagisen yleväksi hahmoksi.  
(Ilmari: *Nummisuutarit*, 1938). Kuva: Suomen Elokuva-arkisto

diossa, mitä on melko vaikea havaita valmiista elokuvasta, koska lavastuksen ja "aidon" tilan raja häivytetään taitavasti. Näissä kahdessa elokuvassa pyrittiin "aitouden" - joko paikkaan tai aikaan liittyvän - myötä saamaan Kiven henkeä elokuvaankin. Voi olla, että Ilmarin elokuvan studiolarvaston avoin keinotekoisuus on peräisin teatteri-*Nummisuutareista*; ei ajateltu kenenkään häiriintyvän siitä, koska teatterin esitystraditio oli vielä 30-luvulla voimissaan.

Karun elokuva on tässä suhteessa erilainen. Vaikka se on kuvattu Nurmijärven naapurikunnassa Lopella ja Porvoossa, sen maisemat eivät niinkään esitä kaunista Kiveä kuin kaunista Suomea. Kohtauksiin, joista halutaan välittyvän onnea tai muuta positiivista, luodaan tunnelmaa taustalla näkyvällä kauniilla maisemalla. Esimerkiksi Kriston ja Jaanan kohtaamiset samoin kuin Nikon ja Eerikin tapaaminen ovat tällaisia konnotatiivisen tilan tukevia kohtauksia. Myös silloin, kun Esko ja Mikko ovat menossa Karriin, he kulkevat halki kauniiden maisemien - näytelmää tuntematonta katsojaa kulje-

tetaan kohti yllätystä.

## Pyhimys ja veijarit

Karun elokuva osoittaa, miten keskeiseksi *Nummisuutarien* henkilöksi Esko on aikojen kuluessa muuttunut, sillä sen repliikkiväliteksteistä lähes puolet on hänen "sanomiin". Muut henkilöt ovat Esko-keskeisen maailman täydennyksiä. Koska äänielokuvissakin hänen osuutensa on selvästi kasvanut, voidaan olettaa, että häneen tiivisty jotain keskeistä kansallisiinäytelmän sisällöstä.

Sekä Karu että Ilmari ottivat päärooliin nuoren näyttelijän, joka oli vastikään tai samaan aikaan esittänyt Eskoa pääkaupungin teattereissa, Axel Slangus Svenska Teaternissa ja Unto Salminen Kansallisteatterissa. Vaalan realistisiin tavoitteisiin puolestaan sopi, että hän valitsi nuoren teatterikoululaisen Martti Kuninkaan vaatimaan rooliin; Kuningas oli oikeanikäinen ja selvisi tulikoikeestaan arvostelijoiden mukaan ja yleisömenestyksen perusteella erinomaisesti. Aiemmatkin Eskot saivat kiittävät

arviot suorituksistaan, mikä tarkoittaa sitä, että he täyttivät teatterikonventioiden luomat odotukset. Kolme Eskoa eivät kovin paljon poikkeakaan toisistaan.

Näytelmän Esko on kaksijakoinen persoona, hyväsydämyyden ja oikeamielisyyden ruumiillistuma mutta suuttuessaan silmitön. Yksinkertaisuudessaan ja hyväuskoisuudessaan hän ei huomaa Mikon petkuttavan itseään eikä valehtelee kuin keran, selittäessään Karrille, miksi on tullut Mikon kanssa häätalon seudulle. Ulkonaisena suoruuden merkinä hänellä on harjastukka niin kuin isälleenkin. Koska tyhmyydestä ja yksinkertaisuudesta on vaikea tehdä kansallisia ihanneominaisuuksia, ne tehdään viattomuudesta, suoruudesta ja peräänantamattomuudesta. Erityisesti tämä näkyy 30-luvun SF-elokuvasta: kun 20-luvulla Eskolle oli vielä naurettu, vaalea ja harjastukkainen hahmo muuttuu seuraavalla vuosikymmenellä traagisen yleväksi hahmoksi, jota kuvataan lähikuvissa alaviistosta ja jonka hiusten peräänantamattomuutta korostetaan valaistuksella. Eskon kohtalon ideolo-

ginen sanoma on elokuvien kertomuksessa kuitenkin sama kuin Kivellä: jos ei tule toimeen ulkomaailman kanssa, voi vetäytyä omiin oloihinsa - ja olla onnellinen, kuten Karun epilogi näyttää.

Koska Esko on henkisesti puolustuskyvytön ja kokematon, on Mikon huijaus tuomittavaa toisen hyväksikäyttöä. Mikko Vilkastus on näytelmän ainoa henkilö, jota ei perinpohjin liitetä yhteisön jäseneksi ennen loppukohtausta; hänellä ei ole taustaa, hän vain on. Mikko on moderni, irrallinen veijarihahmo, joka aivan hyvin voisi kadota loppupäikseen nummisuutariperheen näköpiiristä, ellei hän Kiven mielestä ansaitsisi rangaistusta. Elokuvissa tapahtuu mielenkiintoinen asteittainen kehitys tässä kertomuksen kohdassa: 20-luvulla näytetään, miten Mikko katkaisee jalkansa, mutta häntä ei enää kanneta loppukohtaukseen, 30-luvulla hänet unohdetaan metsäkohtauksen jälkeen ja viimein 50-luvulla hänen nähdään livistävän iloisena ja terveenä pakoon.

Kansallisen ideologian kannalta on Esko se hahmo, jossa suomalaisen pitäisi nähdä itsensä - ainakin hänen positiivisissa piirteissään. Tästä seuraa, että Mikko on lähes nimetön ulkoinen uhka, joka tekee viattomalle pahaa ja jota pitäisi rangaista. Kuitenkin hänet jätetään äänielokuvissa rankaisematta. Nyt ei kuitenkaan saa tuijottaa pelkästään tarinaa, vaan myös kerronnan tyyliä: Mikosta tehdään kuvakompositioilla rehellisen Eskon takana väijyvä piru, tietoisesti omaksi edukseen huijaava rikollinen. Rangaistusta ei siis enää tarvita, koska katsoja on jo asemoitu hänet tuomitsemaan. Arvostelijat kuvaustyylillä teki leivottomiksi, ja he moittivat Joel Rinteen ja Helge Heralan suorituksia heikoiksi<sup>12</sup>, jollaisia ne eivät suinkaan ole.

Muista veijareista on Nikon groteskista merimiehestä kaikissa elokuvissa puhdistettu pelastajahahmo. Hän ei ole veijari kuin silloin, kun hän tarinan vaatimusten mukaan tekeytyy etsintäkuulutetuksi varkaaksi ja pääsee Iivarin ja Sakerin mukana kotikylään. Mutta filmatisoinneissa tapahtuu vastakkainasettelijä liikettä, ja vieläpä laajalla rintamalla. Jos nimittäin verrataan kahta tuoreinta elokuvaa, näkyvät Ilmarin (Särkän SF:n) ja Vaalan (Orkon Suomi-Filmin) vastakkaiset tavoitteet: siinä missä Ilmari luottaa Särkän ”tallin” tuttuihin näyttelijöihin, pyrkii Vaala irrottautumaan ”vanhan kotimaisen” leimasta välttämällä valmiita tähtikuvia ja keskittymällä melko tuntemattomien näyttelijöiden kanssa Kiven roolihahmoin. Vaalan ratkaisu saattaa johtua Ilmarin elokuvan piir-

teestä, jossa tuttuakin tutummat näyttelijät (Aku Korhonen, Siiri Angerkoski, Eino Jurkka ym.) muuttavat väistämättä roolejaan tähtikuvansa suuntaan. Korhosen Topias on leppoisa veijari, Oke Tuurin ilkkurinen Iivari samoin jne. Koko SF-elokuva kulkee eteenpäin tutulla raiteella veijaritarinana, jossa ei ole senkään vertaa yllätyksiä kuin näytelmässä. Jos SF-tuotantoa voi sen laajuuden vuoksi sanoa ”kansalliseksi elokuvaksi”, on Ilmarin filmatisointi sitä kaksinverroin. Helsingin Sanomatkin otsikoi arvostelunsa: ”Nummisuutarit SF-elokuvana”<sup>13</sup>.

## Vieraan aineksen torjuntaa

Kansallinen, Suomea ja suomalaisuutta korostava ideologia sisältää useita osa-alueita, muun muassa kysymykset identiteetistä, itsenäisyydestä ja turvallisuudesta, joita ei voi täysin erottaa toisistaan. Aina-kin näillä kolmella on monia erilaisia representatioita itsenäisessä Suomessa tehdyissä filmatisoinneissa.

Identiteetin ongelma olisi laajemminkin selvitteilyn arvoinen asia, sillä se ei liity pelkästään ideaan ”yhtenäisestä” suomalaisuudesta suhteessa ”ulko-maalaisuuteen” vaan maamme eri maakuntien ja heimojen osuuteen toteutuneessa kansallisuudessa. Millaiset ovat maan eri osien suhteet tähän yhtenäiskulttuuriin? Ovatko esimerkiksi hämäläiset saaneet ansiotonta arvonnousua, kun heidän etelähämäläisen murteensa ja länsimurteisen van-



Erkki Karu: Nummisuutarit (1923)

han kirjakielen pohjalta luodaan kansallista huumoria? Naurattavatko savolaisjutut vain kyökin puolella, kun hämäläisyys sallitaan salissakin? Kivihän sijoitti näytelmänsä tapahtumat melko lähellä ruotsinkielistä Helsinkiä sijaitsevalle suomenkieliselle maaseudulle, Hämeenlinnan "talousalueelle", jonka keskuksen hän jopa nimesi. Savolaiset voivat tosin lohduttautua sillä, että jos Kiven näytelmältä riisutaan kansallisen merkkiteoksen kaapu, kuva hämäläisistä ei ole kadehdittava.

Filmatisoinneissa on varsinkin teknologinen kehitys ollut kansalliselle identiteetille tärkeiden asioiden palveluksessa. Kun jo Karun elokuvassa voitiin kuvata kaunista suomalaista maaseutua ja kaupunkia, saatiin äänielokuvissa suomen kieli kuulumaan ja värielokuvassa kauniit maisemat hehkumaan. Kiinnostavaa kyllä, mykkää elokuvaa on kuitenkin keuhuttu kaikkein vuolaemmin "Kiven hengestä" ja kauniista luonnosta. Syy tähän on kaksitahtoinen: joko mykän elokuvan ääneton ilmaisu täydennettiin omien mielikuvien mukaiseksi ihannekuvaksi tai äänielokuvat olivat yllätyksettömiä, koska ne eivät vieraannuttaneet itseään riittävän kauas näytelmästä. Identiteetille lienee tärkeää myös aitous, äänielokuvissa kansalliskirjailijan itsensä näkemät maalaismaisemat ja Ilmarilla aito Hämeenlinna. Tärkeintä aitoutta näyttää kuitenkin olevan Kiven kielen mahdollisimman suuri koskemattomuus. Aitouden tavoittelu on myös turvallisuuden tavoittelua, sillä kulttipaikkaa ja -kieltä ei kukaan voi asettaa kyseenalaiseksi.

Itsenäisyyden ja turvallisuuden representaatioita tärkein on ulkomaailman pyyhkiminen pois puheista, maailman supistaminen näkyvään suomalaiseen maalaismaismaan. Turvallisuutta on myös tuttuus, klassikkotekstissä pysyminen ja harmittomuus. Ilmarin SF-elokuva on tuttuine näyttelijöineen filmatisoinneista kaikkein turvallisin, koska katsojan "pelko", että kaikki ei lopussa menekään hyvin, on eliminoitu. Vaalan elokuvassa ei ole samanlaista predestinaatiota, koska näyttelijät ovat tarkoituksella oudompia. Se on merkki 50-luvun hieman avoimemmasta ja rohkeammasta asenteesta maailmaan. Karun elokuva taas syntyi niin kansainvälisessä elokuvamaailmassa, että se vietiin ulkomaillekin esitettäväksi<sup>14</sup>.

Kaikki se yksinkertaistaminen, jolle Kiven monisyinen näytelmä alistettiin ekonominen kerronnan nimissä, koska se sitten tarinaa, repliikkejä tai henkilöitä, on vieraan aineksen torjuntaa. Itsenäisen Suomen eri vaiheissa "kansallistaminen" tehtiin hieman eri tavoin eikä välttämättä tietoisessa sensuurihengessä. Kuitenkin kansallinäytelmän yksinkertaistaminen sallittiin: kansallinen omakuva näkyi miellyttävän utuisena, kun Kiven luoma peili oli himmentynyt.

*Artikkeli perustuu erääseen sivujuonteeseen tutkielmassani Mykkä, äänekäs ja värikäs Esko - Nummisuutarin kolmen filmatisoinnin kerronta, joka on tehty Turun yliopiston yleisen kirjallisuustieteen oppiaineeseen keväällä 1990.*

## Viitteet:

1. Juhani Niemi, *Suomalaisten suosikkikirjat*. Hämeenlinna: Karisto 1983, 95, 154.
2. Ritva Heikkilä (toim.), *Suomen kansallisteatteri*. Porvoo: WSOY 1972, 263 - 265.
3. V[iljo] Tarkiainen, *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Juva: WSOY, 1915/1984, 193. - Aarne Kinnunen, *Aleksis Kiven näytelmät. Analyysi ja tarkastelua ajan aatevirtausten valossa*. Porvoo: WSOY 1967, 47 - 49, 161.
4. Kiven tavoitteena saattoi olla kansallisesti merkittävä draama - olihan hänen lähipiirissään joukko kansallisia "suurmiehiä" - mutta lopullisesti kansallinäytelmä syntyy yhteisön hyväksymisestä ja näytelmän nostamisesta jalustalle. Ks. Kiven lähipiiristä esim. Kai Laitinen, "Kansallisen korkeakulttuurin synty", teoksessa *Suomen historia* 5. Espoo: Weilin+Göös 1986, 388.
5. Tarkiainen 1915/1984, 193.
6. Käytän tässä hieman epämääristä käsitettä kansallinen ideologia (tai kansallisen ideologia) pohjautumatta aatehistoriallisiin taustoihin. Käsite tarkoittaa *Nummisuutarin* tarkastelun yhteydessä Suomea ja suomalaisuutta ihannoivaa ajatus- ja esitystapaa.
7. Ks. esim. David Bordwell, "The classical Hollywood style, 1917 - 60". Teoksessa David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge 1985/1988, 24 - 41.
8. J.R., "Nummisuutarit' SF-elokuvana". *Helsingin Sanomat* 27.12.1938.
9. Käsite hermeneuttinen linja on peräisin Roland Barthesin teoksesta *S/Z*. Ks. Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988, 39.
10. "Nummisuutarit' jo toisena elokuvasovitukseenä", *SF-Uutiset* 6/1938.
11. Tarkiainen 1915/1984, 159 - 165.
12. Esim. G[reta] B[rotheru]s, "Sockenskomakarna", *Hufvudstadsbladet* 3.2.1957.
13. *Helsingin Sanomat* 27.12.1938.
14. Kari Uusitalo, *Meidän poikamme. Suomalaisen elokuvan perustanlaskija Erkki Karu ja hänen aikakautensa*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja Valtion painatuskeskus 1988, 91.