

LÄHIKUVA

3 • 2000

Suomalainen
elokuva



LÄHI

KUVA

3 • 2000

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä neljästi vuodessa ilmestyvä aikakauslehti. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry.
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry.
Turun elokuvakerho ry.
Turun yliopiston Elokuva- ja televisiotiede
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry.

TOIMITUS

Numeron 3/2000 vastaavat toimittajat:

Mari Pajala ja Mervi Pantti

Päätoimittaja

Mervi Pantti mervi.pantti@helsinki.fi
(09) 44 33 01

Toimitussihteeri

Erja Mäki-Iso erja.maki-iso@kolumbus.fi
(09) 454 7763

Toimituskunta:

Henry Bacon bacon@cc.helsinki.fi
Juha Herkman juha.herkman@uta.fi
Veijo Hietala vhietala@utu.fi
Martti Lahti martti.lahti@laurea.fi
Kimmo Laine kimmo.laine@sea.fi
Mari Pajala marpaja@utu.fi
Tommi Röpöttö tommi.ropotti@utu.fi
Hannu Salmi hansalmi@utu.fi
Jukka Sihvonen jukkasih@utu.fi

Tilaukset, osoitteenmuutokset, rahaliikenne:

Hanna Lammi hanlam@utu.fi
fax (02) 251 1980

ULKOASU

 Hanna Kangasniemi

KANSI Kuva: SEA. Kuvankäsittely: Lauri Mannermaa.

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva, PI 75, 20501 TURKU

Irtonumero 35 mk,
vuosikerta 2000 100 mk, ulkomaille 120 mk.

LÄHIKUVAN irtonumeroita myyvät Akateemiset kirjakaupat,
, Tiedekirja, Turun Kirjakahvila.

ISSN 0782-3053

PAINO Oy Edita Ab

3 Mari Pajala & Mervi Pantti

Suomalaisen elokuvan menneisyys ja tulevaisuus – demokratiaa vai enemmistön tyranniaa?

7 Anneli Lehtisalo

Keisari myöhästyy – Tanssi yli hautojen "särkkämäisenä" suurmieselokuvana

20 Antti-Ville Kärjä

Suomalaiset iskelmäelokuvat – supisuomalaista ja ylikansallista henkisen laman huipulla

34 Antti Alanen

Laulu tulipunaisesta kukasta – perinne ja jatkuvuus

48 Kirjoja

50 English Summaries

SUOMALAISEN ELOKUVAN MENNEISYYS JA TULEVAISUUS – demokratiaa vai enemmistön tyranniaa?

Tämän *Lähikuva*-numeron teemana on suomalainen elokuva. Kotimainen elokuva on muutaman viime vuoden ajan saanut nauttia harvinaisen runsaasta ja positiivisesta huomiosta. Elokuvat ovat keränneet suhteellisen suuria yleisöjä ja niiden julkinen vastaanotto on ollut pääasiassa positiivinen. Suomalaisen elokuvan uusi muodikkuus innostaa suuntaamaan katseen myös elokuvakulttuurin menneisyyteen, josta nykyinen “buumi” nousee. Tämän *Lähikuvan* kirjoittajat keskittyvätkin tarkastelemaan artikkeleissaan ns. vanhaa suomalaista elokuvaa.

Viime vuosien “suomalaisen elokuvan buumi” on usein hakenut aiheensa menneisyydestä. Studiokaudella historiallinen elokuva tarjosi elokuvayhtiöille mahdollisuuden tuottaa viihdyttävää speaktaakkelia, joka samalla saattoi toimia elokuva-alan kulttuurisesta merkityksestä todistavana “prestiisielokuvana”. Historialliset aiheet toimivat ehkä hiukan samalla tavalla vieläkin. Prestiisiä ei tosin enää tarvitse hakea kansallisen historian “suurmiehistä” ja virallisen historiankirjoituksen tunnustamista merkkihetkistä. Sen sijaan monien elokuvien tapahtumat liittyvät suomalaisen viihteen historiaan, erityisesti iskelmäkulttuuriin. Uudessa suomalaisessa historiallisessa elokuvassa “suurmiehiksi” on nostettu kansanomaiset viihdeartistit Tapio Rautavaara ja Reino Helismaa (*Kulkuri ja joutsen*), Unto Mononen (*Satumaa*), Rauli Badding Somerjoki (*Badding*) ja Irwin Goodman (*Rentun ruusu*). Vanhalla iskelmämusiikilla on keskeinen osa myös monissa elokuvissa, jotka eivät varsinaisesti kuvaa viihdemaailmaa. *Onnen maa* herkutteli menneisyyden maaseudun kesällä ja lavatanssikulttuurilla, mutta yhtä lailla vanhat sävelmät täyttivät myös *Neitoperhon* kaltaisen karun nykykuvauksen ääniraidan.

Iskelmä on näkyvin vanhan populaarikulttuurin muoto uusissa suomalaisissa elokuvissa, mutta ne sisältävät jonkin verran viittauksia myös elokuvaan. *Kulkurissa ja joutsenessa* kuvataan Rautavaaran ja Helismaan kokemuksia elokuvanteon parissa, ja yhdessä kohtauksessa Helismaa lukee sanomalehden murskakritiikkiä työstään. Tämä viittaus rillumarei-elokuvien torjuvaan aikalaiskritiikkiin toimii eräänlaisena silmäniskuna nykykatsojalle ja kiinnittää huomiota muutokseen, joka asenteissa on sittemmin tapahtunut.

Rillumarei-viihdettä ei enää torjuta entisellä paternalistisella ja elitistisellä tavalla, vaan se on tekijöineen päinvastoin saanut tunnustetun aseman kansallisen populaarikulttuurin historiassa. Vastaavasti siinä missä aikalaiskriitikot löysivät vähän positiivista sanottavaa 1960-luvun iskelmäelokuvista, menneiden vuosikymmenten iskelmäkulttuuri kelpaa nyt hyvin kunnioittavien historiallisten kuvausten kohteeksi. Asenteiden muutokseen lienee omalta pieneltä osaltaan vaikuttanut myös elokuvatuutkimus, joka on viime vuosikymmeninä korostanut, että populaarielokuva ja viihde on syytä ottaa vakavasti ja tunnustaa tutkimuksen arvoisiksi asioiksi.

“Suomalaisen elokuvan buumia” ja studiokauden elokuvaa yhdistäväksi piirteeksi voisikin esittää suhtautumista viihteellisyys- ja kaupallisuuteen. Suhtautuminen viihteellisyys- ja kaupallisuuteen on näytellyt merkittävää roolia suomalaisen elokuvan tukemisessa. Studiokaudella valtio käytti kulttuuria kansallisen eheyttämisen välineenä, mutta keskittyi pääasiallisesti kirjallisuuteen ja muuhun vakiintuneeseen korkeakulttuuriin elokuvan sijoittuessa ensisijaisesti viihteen kategoriaan ja siten valtiollisen tuen ulkopuolelle. Studiokauden lopulla, samaan aikaan kun elokuvateollisuus joutui taloudellisiin vaikeuksiin, elokuva-ala hajosi kahteen leiriin. Jo ennen toista maailmansotaa yksittäiset elokuvasta kiinnostuneet intellektuellit (elokuva-avalmistajien lisäksi) olivat nähneet elokuvan muihin taiteisiin verrattavana ilmaisumuotona ja etsineet sen omalakisuuutta taidemuotona eli elokuvan ”filmillisyyttä”, mutta varsinaisesti vasta 1950-luvulla Suomessa kehittyi aikaisempaa laajempi intellektuaalinen elokuvakulttuuri, jonka edustajat mielsivät elokuvan ennen kaikkea muihin taiteisiin verrattavana luovuuden, innovatiivisuuden sekä itsensä kehittämisen lähteenä. Näiden elokuva-aktivistien myötä elokuvateollisuuden torjuma erottelu vakavan taiteen ja kevyen viihteen välillä tuli elokuvavälineen sisäiseksi. Käsitukset hyvistä ja huonoista elokuvista sekä elokuvasta omalakisena taiteenlajina eivät olleet merkittäviä ainoastaan esteettisestä näkökulmasta, vaan myös elokuvapoliittisesta näkökulmasta: tulihan niistä se ”voittava näkemys”, jonka varaan valtiollinen elokuvapolitiikka rakentui 1960-luvulla.

1960-luvulla elokuva menetti mm. television leviämisen vuoksi hallitsevan populaarimedian asemansa ja samalla sen paikka alettiin myös säätelevällä kentällä nähdä perinteisten taidemuotojen rinnalla. 1960-luku oli Suomessa, kuten monissa muissakin Länsi-Euroopan maissa vedenjakajavuosikymmen valtiollisesta elokuvapolitiikasta: valtiosta tuli ottajan sijasta antaja, koska elokuva sisällytettiin hyvinvointivaltion rakentamisprojektissa lukuisten muiden huolenpitokohteiden joukkoon. Taiteelle ei tuolloin enää entiseen tapaan säilytetty kansakunnan palvelufunktiota, vaan sen nähtiin toteuttavan pelkällä olemassaolollaan sosiaalista funktiota – ei kuitenkaan minkä tahansa taiteen, vaan hyvän taiteen, jollaiseksi ei laskettu kaupallisen ja ylikansallisen kulttuuriteollisuuden tuotteita. Tällä hetkellä näyttää puolestaan siltä, että suomalaisen elokuvan tukeminen on osittain irronnut sellaisista aikaisemmista vastakkainasetteluista kuin taide vastaan populaarikulttuuri, kaupallinen vastaan ei-kaupallinen tai edistyksellinen vastaan taantumuksellinen. Erityisesti 1990-luvulla elokuvapoliittiseen puheeseen on tullut yhä laajemmin markkinasävyjä muun kulttuuripoliittisen diskurssin tapaan.

Kun uudet näkemykset elokuvan kulttuurisesta merkityksestä ja tukemisesta ovat syrjäyttäneet vanhat, ei voittajilta yleensä ole löytynyt ymmärtämystä heitä edeltäneiden toiminnalle ja käsityksille. Tarkasteltaessa elokuvapoliittista keskustelua pitkällä aikavälillä nousee esille kaksi toisilleen vastakkaista

ajattelutapaa, joista toisessa elokuvateollisuus ja sen tuotteet nähdään ensisijaisesti taloudellisesta perspektiivistä, kun taas toinen korostaa elokuvan kulttuurista ja ideologista aspektia sen taloudellisen potentiaalin kustannuksella. Tämä taloudellisten ja kulttuuristen intressien vastakkainasettelu on usein ollut sekä suomalaisen elokuvakulttuuriin liittyvien jännitteiden lähde että myös valtiollista tukipolitiikkaa muovannut ilmiö. Siinä missä 1960- ja 70-luvuilla toimineet kaupallisesta viihde-elokuvasta erottuvan taide-elokuvan asiaa ajaneet elokuvakulttuurin edustajat ovat nähneet itsensä kansallisen elokuvan pelastajina, jotka estivät puhtaan Rovaniemen markkinoilla -tradition jatkumisen tähän päivään saakka ja mahdollistivat eikaupallisen taide-elokuvan syntymisen, ovat tämän päivän voittajat sen sijaan nähneet uuden ja paremman aikakauden alkaneen, kun tämänkaltaiset kaupallisuutta kavahtavat asenteet katosivat.

Valtiollisen kulttuuripolitiikan on nähty olevan luonteeltaan instrumentaalista, mikä tarkoittaa sitä, että sillä on oltava todennettavissa oleva yhteiskunnallinen tehtävä, joka oikeuttaa julkisten varojen käyttämisen. Englantilainen kulttuuripolitiikantutkija Oliver Bennett näkee keskeisinä kulttuuripolitiikan perusteluina mm. kansallisen identiteetin ja kansallistunnon edistämisen sekä taiteiden taloudellisen merkityksen.¹ Kun paine julkisten menojen vähentämiseen kasvaa, kuten on nähtävissä Suomessakin, tarve kulttuuripolitiikan rationaaliselle perustelulle nousee yhä keskeisemmäksi. Tällä hetkellä perustelut liittyvät useasti kulttuurin tuomaan taloudelliseen hyötyyn.² Esimerkiksi kulttuuripolitiikan uusia linjoja 1990-luvun alussa kartoittaneessa mietinnössä todetaan taide- ja kulttuurisektorilla olevan suuret kansantaloudelliset vaikutukset.³ Mietinnössä nähdään, että kulttuuriin panostamisella on vaikutuksia mm. paikallisen elinkeinoelämän ja turismin stimuloimisessa. Vastaavasti vuoden 1999 lopulla julkistetussa suomalaisen elokuvan tavoiteohjelmassa todetaan audiovisuaalisen alan taloudellisen merkityksen kasvavan jatkuvasti ja luovan uusia työpaikkoja.⁴

Voidaan kuitenkin kysyä, onko kulttuurin edistämisen tarkoitus sitten houkutellessa turisteja ja yrityksiä paikkakunnalle tai luoda työpaikkoja. Positiiviset taloudelliset vaikutukset ovat kulttuurin edistämisen mukanaan tuomia ylimääräisiä hyötyjä, mutta eikö niiden käyttäminen taiteen tukemisen perusteena ole kyseenalaista? Taiteen taloudellisen hyödyn spekulointi ja mittaaminen voivat osaltaan olla luomassa välineellistä suhtautumistapaa taiteeseen ja käytännön kulttuuripolitiikassa riskinä saattaa olla esimerkiksi ainoastaan suurimman mahdollisen yleisön miellyttäminen ja keskittyminen sellaisiin kulttuurisiin käytäntöihin, joilla on suurimmat taloudelliset vaikutukset. Tällä hetkellä on nähtävissä, että myös mediajulkisuuden tapaa käsitellä kulttuuria vahvistaa taloudellisten arvojen soveltamista kulttuurielämään. Kysymys on sekä siitä, että juttujen kohteet valitaan aiheen oletetun myyvyyden kannalta että siitä, että aihetta käsitellään taloudellisten arvokriteerien mukaisesti. Tämänkaltaisen markkinaorientoitunut kulttuurijournalismi on ollut hyvin näkyvä esimerkiksi silloin, kun mediassa on käsitelty ”suomalaisen elokuvan buumi” -ilmiötä. Suomalaisen elokuvan viime vuosien menestystä on tarkasteltu enemmän katsojalukujen tai tehokkaan markkinoinnin kuin sisältöjen näkökulmasta. Lehdistö ja muu media näyttää myös itse ottaneen tehtäväkseen suomalaisen elokuvan menekin edistämisen. Elokuvat saavat runsaasti huomiota ja arvostelut ovat valtaosaltaan myönteisiä. Kärjistäen vaikuttaa välillä siltä, kuin elokuvan kotimaisuus tekisi siitä itsestään selvästi hyvän ja positiivisen asian. Vastaavasti yleisömenestys

¹ Oliver Bennett, ”Kulttuuripolitiikka, kulttuuripessimismi ja postmoderniteetti”. Teoksessa *Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet*. Toim. Anita Kangas & Juha Virkki. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto 1999.

² Samanlaisia piirteitä voi löytää muiltakin aloilta. Esimerkiksi julkisissa keskusteluissa yliopistojen taloudellisista vaikeuksista vakuuttavimmaksi mielletty perustelu yliopistojen tarpeellisuudelle tuntuu olevan se, että korkeakoulutasoinen opetus ja tutkimus mahdollistavat Suomen taloudellisen menestyksen. Koulutus ja tutkimus eivät kelpaa itseisarvoiksi, vaan niiden merkitys täytyy perustella taloudellisesti ja erityisesti kansallisesta näkökulmasta ymmärrettynä.

³ *Kupoli: Kulttuuripolitiikan linjat*. Komi-teanmietintö 1992:36. Helsinki: Opetusministeriö 1992, 18.

⁴ Suomalaisen elokuvan tavoiteohjelma 1999. Suomen elokuvasektori 9.12.1999. www.ses.fi

⁵ Jim McGuigan, *Culture and The Public Sphere*. London: Routledge 1996, 62.

⁶ Ks. esim. Sakari Toiviainen, ”Juutalainen kokemus, Godard ja barbaria”. *Filmihullu* 6/2000, 3.

esitetään myönteiseksi saavutukseksi riippumatta elokuvien aihepiiristä ja sisällöstä. Tällaisessa ajattelutavassa on hieno asia, että Häjyt menestyy, eikä positiivista vaikutelmaa kannata pilata kiinnittämällä huomiota elokuvan rasistisiin ja seksistisiin piirteisiin tai sen väkivaltaspektaakkelin.

Markkinaorientoituneen ajattelun omaksuminen kulttuuri- ja elokuvapolitiikassa ei ole merkinnyt valtion syrjäyttämistä markkinoilla, vaan pikemminkin uudenlaisen markkina-ajattelun tuomista julkiselle sektorille: kuten Jim McGuigan on todennut, se on aiheuttanut sen, että julkisten organisaatioiden odotetaan toimivan ja ajattelevan aivan kuin ne olisivat yksityisiä.⁵ Valtion syiden vaikuttaa kulttuurin kentällä ei kuitenkaan pitäisi olla samoja kuin markkinoiden, sillä jos näin olisi, kysymys ei enää olisi kulttuuripoliitikasta vaan talouspolitiikasta. Kansallisuuspoliittinen näkökulma on ollut sisäänrakennettu periaate useiden keskeisten instituutioiden toiminnassa. Se on kuulunut mm. valtiollisen kulttuuripoliitiikan oikeuttamisen lähtökohtiin. Romanttiseen kansallisuusfilosofiaan viime vuosikymmeninä kohdistettu arvostelu ei ole poistanut kulttuuripoliitikasta, eikä elokuvapolitiikasta sen osana, kansakuntaa koskevaa perinteistä puhetapaa: sitä, että esimerkiksi kansallinen elokuva on merkittävä kansallisen identiteetin vahvistamisen näkökulmasta. Kansalliseen identiteettiin vetoaminen saattaa olla tehokas perustelu elokuvapoliittiselle argumentille, mutta voidaan kysyä, tuleeko kulttuurisen toiminnan tehtävänä olla suomalaisuuden asian ajaminen vaiko kenties pinttyneiden arvojen kyseenalaistaminen.

Mikä voisi sitten näiden välinearvojen sijasta olla kulttuuri- ja elokuvapolitiikan perustana? Taiteiden yhteydessä on mahdollista puhua olemassaoloarvosta samaan tapaan kuin luonnonvarojen suojelemisen yhteydessä sillä perusteella, että mikäli taiteet tuhoutuisivat, olisi epätodennäköistä saattaa niitä uudelleen vastaavaan tilaan puhtaasti kaupalliselta pohjalta. Kulttuuripoliitikka ja elokuvapolitiikka ovat poliittista toimintaa, joiden tehtävänä tulisi olla markkinavetoisen tai elitistisen kulttuurin edistämisen sijasta kulttuurin demokraattisten toimintaedellytysten takaaminen ja myös moniarvoisen kulttuurisen dialogin edistäminen. Valtio voi edistää demokraattista kulttuuria markkinavetoisen tai elitistisen kulttuurin sijasta. Jos markkinat määräävät, määrää samalla enemmistön tyrannia, eli esimerkiksi elokuvat suunnataan kaikille, eriytymättömälle keskivertoihmiselle. Valtiollista ohjausta tarvitaan pitämään ”kansa” yhtenäisen sijasta heterogeenisenä, erilaisiin makukategoriioihin osittuneena. Huolimatta tämän hetken elokuvapoliittisen keskustelun markkinaorientoituneisuudesta, tällainen pyrkimys on positiivisesti pilkahdellut käytännön elokuvapoliittisessa päätöksenteossa.

Onko elokuvatutkimus sitten osaltaan hävittänyt pohjaa, jolta olisi mahdollista esittää kritiikkiä ja tarkastella asioita muista kuin kaupallisista näkökulmista? Populaarikulttuurin tutkimus on silloin tällöin virheellisesti ja asenteellisesti tulkittu populistiseksi projektiksi, jossa kritiikki hylätään ja kaikki suosittu julistetaan arvokkaaksi.⁶ Halu ottaa populaarikulttuuri ja sen kuluttajat vakavasti ei kuitenkaan tarkoita kritiikitöntä juhlintaa. Esimerkiksi studiokauden suomalaista elokuvaa on tutkittu analysoimalla kriittisesti muun muassa sen tuottamia käsityksiä sukupuolesta ja kansallisuudesta. Epäilemättä myös viime vuosien ”buumin” elokuvia tullaan tutkimuksessa ajan mittaan tarkastelemaan monipuolisista kriittisistäkin näkökulmista ja kysymyksenasetteluista käsin.

Helsingissä ja Turussa tammikuussa 2001
Mari Pajala & Mervi Pantti

KEISARI MYÖHÄSTYY

– *Tanssi yli hautojen* ”särkkäläisenä” suurmieselokuvana

Maamme historiaan ovat herttuat ja kuninkaat suoneet vain vähän romanttista hohtoa, ja kaikkia mahdollisia aiheita ovat kirjailijat Topeliuksesta lähtien käyttäneet hyväkseen¹

Vaikka ”kirjailijat Topeliuksesta lähtien” kuvasivat kirjoissaan näitä ”romanttisia” henkilöitä ja vaikka ulkomaisessa elokuvatuotannossa kuninkaallisten elämä ja rakkaustarinat olivat suosittuja aiheita jo elokuvan alkuajoista lähtien, suomalaiset elokuvatuotantoyhtiöt eivät ole olleet kiinnostuneita ulkomaisista monarkeista. Suomalaisia elokuvantekijöitä ovat kiehtoneet enemmän ”kansallisiksi” määritellyt historialliset tapahtumat, joissa niin Kustaa III, Napoleon kuin Nikolai II:kin ovat saaneet näytellä statistin osaa.²

Suomen filmiteollisuuden johtaja Toivo Särkkä tarttui kuitenkin aiheeseen. Hän tilasi 1940-luvun alussa kirjailija Mika Waltarilta kaksi käsikirjoitusta.³ Toinen kertoo Venäjän keisari Aleksanteri I:n ja suomalaisen aatelistyön Ulla Möllersvärdin Porvoon valtiopäivien aikaisen rakkaustarinan ja toinen Ruotsin kuninkaan Erik XVI:n ja tämän puolison Kaarina Maununtyttären elämäntarinan. Käsikirjoitukset valmistuivat nopeasti, Aleksanteri I:stä kertova *Keisari rakastuu* oli valmis kuvattavaksi vuonna 1943. Sota-ajan vaikeuksien vuoksi elokuvien filmaaminen kuitenkin lykkääntyi. Kaarina Maununtyttärestä ei koskaan tehty elokuvaa, Aleksanteri I ja Ulla Möllersvärd pääsivät valkokankaalle elokuvassa *Tanssi yli hautojen*⁴ vasta vuonna 1950.

Elokuvan yleisömenestys oli vuoden kolmanneksi paras⁵, mutta jotain silti jäi puuttumaan. Elokuva-arvostelijat eivät ottaneet elokuvaa vastaan sellaisena ”suurelokuvana” jona sitä markkinoitiin. Aika tuntui ajaneen ”särkkäläisen” isänmaallisen suurmieselokuvan ohi: keisari oli myöhästynyt tanssiaisistaan.

¹ *Keskisuomalainen* 22.9.1950, elokuva-arvostelu, nimimerkki Hki.

² Ks. esim. *Rautakylän vanha parooni* (1923) tai *Helmikuun manifesti* (1939). Merkkihenkilöistä ”vierailemassa” kotimaisella valkokankaalla ks. lisää Kari Uusitalo, ”Kustaa III:sta Silviaan”. *Filmihullu* 6 (1992), 4–7.

³ Nimimerkki Rep., ”Nuoruutta, kauneutta, rakkautta”. *Elokuva-Aitta*, 15 (1950), 12; Ritva Haavikko (toim.), *Mika Waltari: Kirjailijan muistelmia*. Porvoo: WSOY 1980, 302–303.

⁴ *Tanssi yli hautojen* (Dansen över gravarna)/ Suomen Filmiteollisuus. Tu: T.J. Särkkä. Käs: Mika Waltari. Ohj: Toivo Särkkä. Ku: Kalle Peronkoski. Ää: Kurt Vilja. Lei: Armas Vallasvuo. La: Karl Fager. Pu: Fiinu Autio, Ahti Yrjölä. Mu: Nils-Erik Fougstedt. Nä: Leif

Wager, Eila Peitsalo, Ossi Korhonen, Siiri Angerkoski, Mauri Jaakkola, Arvo Lehesmaa, Tyne Haarla, Emma Väänänen, Rauha Rentola. Tarkastuspäivä: 10.8.1950/wl sallittu. Ensi-ilta: 11.8.1950 Hki.

⁵ Kari Uusitalo et al. (toim.), *Suomen kansallismuotografia 4. Vuosien 1948–1952 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita ja SEA 1992, 262.

⁶ Nimimerkki Rep., ”Nuoruutta, kauneutta, rakkautta”. *Elokuva-Aitta*, 15 (1950), 12; ks. esim. Markku Koski, ”T.J.S.”, *Filmihullu* 4 (1990), 10–15; Kimmo Laine, *Pääosassa Suomen kansa. Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajana 1933–1939*. Helsinki: SKS, 1999, 130–131.

⁷ Ks. esim. Uusitalo, ”Maisterista, muistinvaraisesti”, *Filmihullu* 4 (1990), 16; ”Haukkua ja vastahaukkua suomalaisesta elokuvasta”, *Kansan Kuvalehti*, 7 (1951), 28.

⁸ Ks. esim. Sue Harper, *Picturing the Past. The Rise and Fall of the British Costume Film*. London: BFI 1994, 9; Hollywoodin tuotannosta George Custen, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*. New Jersey: Rutgers University Press 1992, 119–120. Kotimaisten elokuvien suosiosta ks. esim. Uusitalo, *Lavean tien sankarit. Suomalainen elokuva 1931–1939*. Keuruu: Otava 1975, 91; Uusitalo, *Ruutia, riitajia, rakkautta. Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940–1948*. Vammala: Suomen elokuvaseätiö 1977, 47, 52–53.



Tanssi yli hautojen. Kuva: SEA.

Suuret panokset, suuret tuotot?

Tanssi yli hautojen -elokuvaa markkinoivassa *Elokuva-Aitan* lehtijutussa johtaja Särkkä esitetään elokuvan primus motorina. Tämä lienee ollut paitsi Särkkälle sopiva tapa ilmaista asia myös totta. Johtaja Särkkä toimi yhtiönsä Suomen Filmiteollisuuden itsevaltaisena tuottajana ja johtajana. Samalla hän linjasi sekä yhtiön julkista kuvaa että elokuvatuotantoa.⁶

Mutta mikä sai taloudellisesti suuntautuneen⁷ Särkän kiinnostumaan kalliista historiallisesta tuotannosta keskellä sodan synnyttämää pula-aikaa vuonna 1942? Särkkä lienee ollut hyvin tietoinen ulkomailta suosituiksi tulleista kuninkaallisten elämäkerroista kuten *Henrik VIII:n yksityiselämä* (*The Private Life of Henry VIII*, Iso-Britannia 1933). Luultavasti enemmän Särkkään vaikutti kuitenkin kotimaisten historiaan sijoittuvien isänmaallisten ja romanttisten elokuvien suosio. Prestiisielokuvat *Helmikuun manifesti* (1939) ja *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940) toivat SF:lle kulttuurista arvovaltaa sekä kassatuloja, romassit *Kulkurin valssi* (1941) ja *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941) taas vähemmän kulttuurista pääomaa mutta sitäkin enemmän lipputuloja.⁸

Romanttinen elokuvatarina tunnetusta historiallisesta hahmosta, Aleksanteri I:stä, sijoitettuna Suomelle merkittävään historian tapahtumaan jatkoi hyvin jo toteutettua linjaa. Historiallisen aiheen avulla Suomen Filmiteollisuus saattoi osoittaa tekevänsä vakavasti otettavaa elokuvaa. Lisäksi historiallinen pukuloisto, lavasteet sekä romanttinen, epäsäätyinen tai salainen rakkaussuhde olivat osoittautunut onnistuneeksi reseptiksi, josta yleisö oli pitänyt ja joka toimikin mallina sotavuosien ”pukuelokuvien” boomille.⁹ Kaiken kaikkiaan, vaikka elokuvan tuotanto pukuineen ja lavasteineen tulisikin kalliiksi, voisi Särkkä luottaa sota-ajan synnyttämään kotimaisen elokuvan kasvavaan suosioon.

Siksi onkin hieman ristiriitaista, että Särkkä perustelee tilaamansa käsikirjoituksen elokuvatoteutuksen lykkäämistä pula-ajalla: ”Ei ollut kankaista, pukuja ei saanut edes lainata, aihe jäi lepäämään.”¹⁰ Kuitenkin seuraavana vuonna ilmestyi teattereihin yhtä kaikki pukukangasta vaatinut, Suomen Filmitoimiston tuottama historiallinen suurmieselokuva *Ballaadi*.¹¹

Vaikka sota-aika mitä ilmeisimmin hankaloittikin kuvaustöitä, ehkä suurimmat esteet liittyivät *Keisari rakastuu* -käsikirjoituksen sisältöön. Jatkosodan mielialoihin tuskin sopi elokuva, jossa kuvataan kuinka Venäjä on valloittanut Suomen, suomalaiset sotilaat ovat lyötyjä ja osa suomalaisista veljeilee venäläisten kanssa¹². Käsikirjoituksen tehnyt Mika Waltari työskenteli koko sota-ajan Valtion Tiedotuslaitoksessa, joten voisi otaksua hänen arvioineen käsikirjoituksen ”sopivuutta” jo sitä kirjoittaessaan¹³. Tästä näkökulmasta käsikirjoitus vaikuttaa yllättävän ”epäajanmukaiselta”. Vaikuttaakin siltä, että Waltari vain toteutti käsikirjoituksen tilauksen mukaisesti miettimättä varsinaista elokuvan toteutusta. Särkän käsikirjoitustilaus puolestaan kytkeytyi ilmeisesti tiiviimmin elokuvakulttuurin sisäiseen kehitykseen kuin yleiseen poliittiseen tilanteeseen.

”Särkkäläinen” historiankirjoitus

Ennen Särkän yhteydenottoa vuonna 1942 Mika Waltari oli jo ehtinyt tehdä tuttavuutta elokuvanteon kanssa. Waltari oli laatinut alkuperäiskäsikirjoitukset elokuvaan *VMV6* (1936), *Helmikuun manifesti* (1939), *Oi, kallis Suomenmaa* (1940) ja *Kulkurin valssi* (1941). Tämän lisäksi hänen muuta kirjallista tuotantoaan oli filmattu.¹⁴

Alkuperäiskäsikirjoituksista kolme viimeisintä oli tehty Suomen Filmitoimistolle, joten yhteistyö Särkän kanssa alkoi jo olla vakiintunutta. Kun *Helmikuun manifesti* ja *Kulkurin valssi* olivat vielä olleet erinomaisia yleisömenestyksiä, ei ollut mikään ihme, että Särkkä turvautui Waltariin ideansa toteuttamiseksi. Waltarihan oli osoittanut taitavansa sekä historiallisen draaman että romanttisen pukuelokuvan.

Waltari ei itse ilmeisesti juurikaan arvostanut elokuvakäsikirjoituksiaan, mutta silti hän panosti *Keisari rakastuu* -käsikirjoitukseensa tekemällä sitä varten taustatyötä ”penkomalla asioita”. Waltari oli kiinnostunut historiasta työstäessään kolmen historiallisen romaanin kokonaisuutta 1930-luvun alkupuolella.¹⁵ Niinpä *Keisari rakastuu* seurasikin päällisin puolin hyvin Porvoon valtiopäivän tapahtumia sekä lisämausteena sisälsi historiankirjoista poimittuja pikku yksityiskohtia, kuten Ullan viuhkan putoaminen tanssiaisissa tai Adolf I. Arwidsson keisarillisen kunniaportin sabotöörinä. Pääosin käsikirjoitus kuitenkin keskittyi Aleksanteri I:n ja Ulla Möllersvärdin suhteeseen.¹⁶

Koska Särkkä ilmeisesti tilasi työn puhelimitse, on mahdotonta tietää, millaisen käsikirjoituksen hän oikeastaan halusi; mikä käsikirjoituksessa on tilauksen asettamia ”pakollisia” osia ja mikä puolestaan Waltarin omaa panosta. Käsikirjoituksen elementit sekä sen tapa yhdistää historialliset tapahtumat ja romanssi saavat kuitenkin epäilemään, että tilaus oli hyvinkin vahvasti Särkän määrittelemä.

Käsikirjoituksen peruslähtökohdat ja teemat nimittäin muistuttavat yllättävän paljon kahta Särkän ohjaamaa suurmieselokuvaa: ennen ”*Keisari rakastuu*” -projektia ilmestynyttä *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvaa sekä pari vuotta myöhemmin valmistunutta *Ballaadia*. Kussakin elokuvassa päähenkilö on ”kansalliseksi suurmieheksi” luettava merkkihenkilö. *Runon*

⁹ Sota-ajan pukuelokuvuihin voidaan lukea esimerkiksi *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943), melodraama *Valkoiset ruusut* (1943), suurmieselokuva *Ballaadi* (1944) ja *Linnaisen vihreä kamari* (1945). Suomen oloissa boomit eivät ole olleet kovin mittavia, joten tähän suhteutettuna jo muuttaman elokuvan voidaan katsoa muodostavan pienen boomin.

¹⁰ *E-A*, 15 (1950), 12.

¹¹ Uusitalon mukaan *Ballaadin* puvut tehtiinkin kankaista, jotka oli alun perin varattu *Kaarina Maununtyttären* valmisteluihin. *Uusitalo* 1977, 55.

¹² Mika Waltari, *Keisari rakastuu*, elokuvakäsikirjoitus, SEA:n arkisto.

¹³ Haavikko (toim.) 1980, 347.

¹⁴ Matti Kassila, ”Mika Waltari ja elokuva”. Teoksessa Ritva Haavikko *Mika Waltari – mielikuvituksen jättiläinen*, Juva: WSOY 1984, 120–124.

¹⁵ Panu Rajalan mukaan Waltari sai elokuvien käsikirjoittamisesta sittemmin ”perusteellisesti kyllikseen”, Rajala, *Noita palaa näyttämölle. Mika Waltari parrasvaloissa*. Juva: WSOY 1998, 99; Haavikko (toim.) 1980, 302; Waltari, ”Miksi historialliset romaanit”, *Aamulehti* 22.9.1968.

¹⁶ *Keisari rakastuu*, käsikirjoitus, SEA:n arkisto; ks. esim. Caius Kajanti *Kiehtovia naiskohtaloita Suomen historiasta*, Hämeenlinna: Karisto 1999; Olavi Junnila ”Valtiopäiväkaupunki”. Teoksessa *Suomen historia 5*, Espoo: Weilin + Göös 1986, 21.

¹⁷ Ks. esim. Lehtisalo, "Runon kuninkaas, muuttolinnut ja kansa – suomalaiset suurmieselokuvat kansallisen määrittäjinä", *Lähikuva*, 2 (1998), 61–63.

¹⁸ Olavi Junnila, "Autonominen rakenustyö ja kansallinen herääminen", teoksessa *Suomen historia 5*, Espoo: Weilin+Göös 1986, 20–23; S. Zetterberg & P. Pulma, "Autonominen suurruhtinaskunta", teoksessa *Suomen historian pikkujättiläinen*, Porvoo: WSOY 1987, 371.

¹⁹ Ks. esim. Custen 1992, 150–151, 154.

²⁰ Tässä yhteydessä käytän sanaa "kansallinen" yleiskäsitteenä, 1930–1940-lukujen aikalaiskeskustelujen tavoin, mutta on huomattava, että "kansallinen" ja "kans" eivät ole yksiselitteisiä käsitteitä, ks. esim. Laine, 1999.

²¹ Tuija Pulkkinen, "Snellmanin kansallishenki", Teoksessa *Suomen historia 5*, 147.

²² Kansallisuuden projekti -käsitteestä ks. Anu Koivunen, *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura 1995, 232–233.

²³ Ks. esim. Markku Ihonen, *Museovaateista historian valepukuun. T. Vaaskivi ja suomalaisen historiallisen romaanin murros 1930–1940-luvulla*. Helsinki: SKS 1992, 53–54.

kuningas ja muuttolintu kertoi J.L. Runebergin ja Emilie Björksténin rakkaustarinasta. *Ballaadi* puolestaan kuvasi Maamme-laulun säveltäjän Fredrick Paciuksen onnetonta, joskin ilmeisen keksittyä, rakkaussuhdetta Ebba Dunckertiin.

J.L. Runeberg on Suomen kansallisuoroilija, jonka asema 1930–1940-lukujen Suomessa oli tärkeä myös "tavallisen" yleisön keskuudessa.¹⁷ Vaikka Pacius ja Aleksanteri I olivatkin ulkomaalaisia, heidän rooliaan Suomen historiassa voi pitää merkittävänä. Pacius oli Suomen musiikkielämän keskeinen vaikuttaja 1800-luvulla. Aleksanteri I:n rooli puolestaan liittyy juuri Porvoon valtiopäiviin. Siellä hän antoi hallitsija-vakuutuksensa sekä päättäjäispuheessaan totesi Suomen korotetun "kansakuntien joukkoon". Näiden puheaktien on katsottu muodostaneen perustan autonomiselle Suomelle ja suomalaiselle kansakunnalle, ja niihin esimerkiksi sortokausina Suomessa vedottiin.¹⁸

Runon kuninkaasta ja *Ballaadista* on puhuttu elämäkertaelokuvina, ja sellaisina niitä voikin pitää. Särkän suurmieselokuvien kerronnalle on kuitenkin tyypillistä, että ne eivät kuvaa merkkihenkilön elämäkaarta lapsuudesta kuolemaan kuten esimerkiksi Suomi-Filmin tuottamat elämäkertaelokuvat *Minä elän* (1946) ja *Ruusu ja kulkuri* (1948). Ne eivät myöskään kuvaa suurmiehen kappailua kohti mainetta ja kuuluisuutta, kuten elämäkerroissa usein on tapana¹⁹. SF:n suurmieselokuvat kuvaavat niitä hetkiä päähenkilöiden elämässä, joina nämä näyttävät antaneen suurimman panoksensa Suomen kansalliseen historiaan: *Runon kuninkaassa* kuvataan "Vänrikki Stoolin tarinoiden" syntyä, *Ballaadissa* valmistellaan Suomen ensimmäistä oopperaa ja "Keisari rakastuu" -käsikirjoituksessa pohjustetaan Suomen itsenäisyyttä Porvoon valtiopäivillä.

Näin "särkkäläinen" historiankirjoitus tulee tukeneeksi historiakäsitystä, jossa henkilön merkitys näyttäytyy erityisesti suhteessa kansalliseen²⁰ historiaan: Henkilön elämä on kertomisen arvoinen, jos hän on kansallisesti merkittävä. Mutta hänenkin elämänsä on tärkeä vain niiltä kohdin, jolloin hän on suorittanut suurimmat palveluksensa Suomen kansakunnalle. Tällä ajattelutavalla on selviä yhtymäkohtia snellmanilaiseen historiankäsitteeseen. Snellmania tutkineen Tuija Pulkkinen mukaan tämän painottama kansallishenki on "sivistyksen prosessi", "jonka saavat aikaan oman arvostelukykyensä perusteella kansakunnan hyväksi toimivat yksilöt".²¹ Historian kulussa merkittäviä ovat siis henkilöt, jotka edistävät kansallishengen ja samalla kansakunnan kehitystä.

Yhteys Snellmaniin ei ollut 1930–1940-lukujen taitteessa poikkeuksellista. Osallistuihan suomalainen elokuvateollisuus muiden yhteiskunnan osaluokkien tavoin kansalliseen projektiin²², jossa yhtenä keskeisenä keinona oli kansallisen identiteetin vahvistaminen historian kautta, suomalaisen kansallishengen ilmentymien, suomalaisen omaleimaisuuden etsiminen historiasta²³.

Mielenkiintoinen lisäpiirre näissä elokuvissa on se, että kansalliset merkkihenkilöt kuvataan suorastaan kuninkaallisina. Aleksanteri I oli sitä toki alun perinkin, mutta elokuvissa myös Runeberg ja Pacius korotetaan kuninkaallisiksi. Runebergin korkea asema käy ilmi jo elokuvan nimestä. Paciuksen arvo taas piilotetaan symboliseen satuun, jonka Paciuksen ystävänsä elokuvassa kuvattu Z. Topelius kertoo Paciuksen lapsille. Sadussa musiikin valtakunnan kuningas opettaa kansansa laulamaan. Kuninkuusretoriikalla korostetaan suurmiesten erityisyyttä, heidän asemaansa "tavallisen kansan"

yläpuolella. Sananvalinta (ja aihevalinta) ei voi kuitenkaan olla lataamatta elokuvaan lisämerkityksiä suurmiesten roolista historiassa. Suurmies on ylhäinen (ei-kansanomainen) poikkeusyksilö, jonka väistämättömänä kohtalona (monarkian periytyvyys) ovat suurtyöt.²⁴

Särkän suurmieselämäkertojen väistämättömyys vahvistaa ”suurmiesten” jo vakiintunutta asemaa historiassa ja käsitystä historian kulusta niin kuin se on virallisesti esitetty. Virallista historiaa ”semantoivaan” prosessiin tulee kuitenkin pieniä säröjä ”särkkäläisen” historianselityksen kautta: suuria tekoja selitetään inhimillisten, jopa seksuaalisten tunteiden avulla. Toisaalta tämä sopii Runebergiin ja Paciukseen. Heidän voidaan nähdä edustavan romanttista taiteilijakuvaa, jonka mukaan taiteilijat olivat tunteidensa kautta luovia ja ”boheemeja”. Lisäksi Särkän suurmieselokuviissa yksityiset intiimit tunteet palautettiin julkiseen yleväksi katsottuun kansallistunteeseen. Suurmiehet saivat inspiraationsa rakkaudesta ja nuorista rakastetuistaan, mutta nämä esitetään kuin kappaleena Suomen luontoa. Emilié Björkstén oli ”muuttolintu”, Ebba Duncert kuin metsässä laulava lintu ja Ulla Möllersvärd itse Suomi.

Tanssi yli hautojen -elokuvassa ei kuitenkaan ollut kyse taiteellisten suurtyöiden ”selittämisestä” vaan elokuva yhdisti uudella tavalla yksityisen, intiimin historian ja julkisen, poliittisen historian. *Helmikuun manifesti*, Särkän ja Waltarin aiempi yhteistyö, yhdisti myös kerronnassaan merkittävät poliittiset tapahtumat Suomen historiassa yksilöiden kohtaloihin. Elokuvien kerronta rakennettiin kuitenkin täysin eri tavoin. *Helmikuun manifestissa* kansakunnan historia lomittuu jatkuvasti yksilötarinaa, mutta yksilöhistoria ei niinkään selitä julkista historiaa vaan antaa siitä ”esimerkkikohtauksia”.²⁵ *Tanssi yli hautojen* -elokuva puolestaan keskittyy intiimiin yksilöhistoriaan, joka näyttää selittävän suuria poliittisia ratkaisuja. Keisarin tunteet Ullaa kohtaan näyttävät määrävän hänen poliittiset ratkaisunsa Suomesta.

Inhimillistetty hallitsija vaikuttaa mallilta, jonka Särkkä on saattanut omaksua ulkomaisista monarkkeja kuvaavista elokuvista²⁶. Suomalaisille suhteellisen etäisen henkilön, Aleksanteri I:n yksityinen kuvaaminen ei ilmeisesti tulisi olemaan yhtä vaikeaa kuin kunnioitetun Runebergin²⁷. Elokuva ei kuitenkaan markkinoinnissa kytketty ulkomaisiin malleihin, eikä Aleksanterin yksityisen historian kuvaaminen ollut se puoli, jota elokuvan markkinoinnissa haluttiin korostaa. Elokuva rakennettiin ”suurta” todenkaltaisuuden, spehtaakkelin ja naisen tunteiden avulla.

”Historiallinen suurelokuva”

”SF luo historiaa”, ”Mika Waltarin mahtava elokuvaepos”, ”historiallinen suurelokuva”.²⁸ *Tanssi yli hautojen* -elokuvan mainoksissa sitä markkinoitiin suurelokuvana samaan tapaan kuin *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuva tai *Helmikuun manifestia*²⁹. SF hyödynsi markkinoinnissa 1930–1940 -lukujen taitteen prestiisielokuvaboomiaan. ”Suurelokuva” – sana kytki elokuvan näihin SF:n aiempiin menestyselokuviin ja antoi ymmärtää, että tulossa oli samankaltainen arvokkaana pidetty historiallinen kulttuuriteos. Lauseen ”SF luo historiaa” voi tulkita viittaavan sekä tehtyyn historialliseen elokuvatarinaan että SF:n rooliin elokuvakulttuurissa: merkittävän elokuvan kautta SF tekisi elokuvan historiaa.

”*Tanssi yli hautojen* on näyte siitä, millainen kotimainen elokuva voi olla parhaimmillaan... valmistamiseen osallistivat elokuvataiteemme koetellut

²⁴ Samana vuonna *Tanssi yli hautojen* -elokuvan kanssa ilmestyi SF:n tuottama *Orpopojan valssi* (1950), joka puolestaan kuvasi populaarin kuplettilaulaja Alfred Tannerin elämää. Elokuva erosi ”kansanomaisuudellaan” sekä juonenkulultaan selvästi kolmesta muusta SF:n elämäkertaelokuvista.

²⁵ Laine 1999, 264–267, 381.

²⁶ Ks. esim. Henrik VIII:n inhimillistämisestä Peter von Bagh, ”Kuninkaankuvia”, *Filmihullu* 1 (1998), 8–11.

²⁷ *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan filmausvaikeuksista ks. Lehtisalo 1998, 61–63.

²⁸ Mainos, *Elokuva-Aitta*, 15 (1950); esittelyvihkonen, tarkastusanomuksen liite, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, nide Aall 3001–3300.

²⁹ Ks. esim. *Elokuvalukemisto*, 5 (1940); Laine 1999, 253–257.

³⁰ *Tanssi yli hautojen* -elokuvan esittelylehtinen, VET arkisto.

³¹ Ks. Laine, 1999, 260–261.

³² *Elokuva-Aitta 15* (1950); *Elokuva-Aitta 6* (1950); *Elokuva-Aitta 12* (1950).

³³ Vertaa esim. valokuvaa elokuvasta *E-A 15* (1950), 13; ja maalauksia teoksissa *Suomen historia 5*, 8–9 sekä *Suomen historian pikkujättiläinen* 1987, 370.

³⁴ Itse asiassa samaista valtiopäivänäkymää oli hyödynnetty jo *Helmikuun manifestissäkin*. Laine kirjoittaa, miten tällaiset kansallisesti latautuneet kuvat auttoivat elokuvaa luomaan yhteyden yleisöön, ja laajentamaan elokuvan esittämän kansallisen historian kokemusta. Laine, 1999, 274–277.

³⁵ *Runon kuninkaan* filmaus synnytti niin voimakkaita vastalauseita, että Särkän oli puolustettava elokuvan ”oikeaa” näkemystä Runebergistä, mutta hän ei kuitenkaan puolustanut elokuvan tapahtumien autenttisuutta! Ks. esim. Lehtisalo 1998, 61–62.

³⁶ Ks. myös Laine, 1999, 260.

³⁷ *E-A 15* (1950).

³⁸ Elokuvan juonen kannalta tanssiaisheet olivat tärkeitä, sillä Ulla ja keisari tapasivat juuri tanssiaisissa. Mutta attraktion osuutta oli ilmeisesti haluttu lisätä, sillä Waltarin käsikirjoitukseen oli tehty 12-sivuinen lisäys valtiopäivätanssiaisista (*Suomen kansallisfilmografia 4*, 262). Itse

voimat”, todetaan elokuvasta tehdyssä esittelylehtisessä. Vakuuttelu jatkuu: ”*Tanssi yli hautojen* on todellakin ansainnut nimityksen ’historiallinen suurelokuva’. Se on tietävästi suurin, upein ja perusteellisimmin valmistettu kuin mikään muu tähän mennessä ilmestynyt suomalainen elokuva. Kaikki lavasteet, kalustot, vaatteet, aseet, kunniamerkit ja koristeet ovat mahdollisimman tarkkoja jäljennöksiä alkuperäisistä. Ihmistyytit – näyttelijät on pyritty valitsemaan siten, että he jo ulkomuodoltaankin muistuttavat esiteltävään”.³⁰

Elokuvan autenttisuutta painotettiin kuten aikoinaan 1930-luvun lopun historiallisten suurelokuviensa markkinoinnissa³¹. SF:n väitteissä elokuvan arvokkuuden nähtiin pohjautuvan erityisesti mise-en-scène:n historialliseen todenkaltaisuuteen. *Elokuva-Aitan* esittelyjutussa kerrottiin kalliiksi tulleen puvustuksen tinkimättömästä aitoudesta sekä reestä, jonka Porvoon museo



Helmikuun manifesti. Kuva: SEA.

lainasi filmauksiin. Elokuvan kerronnassa sinänsä vähäpätöisen roolin saava aito reki oli esillä jo aiemmin *Elokuva-Aitassa*. Kuvauksen alkuvaiheita kuvattiin lehden ”Kotoinen kierros” -palstalla, ja samalla esiteltiin myös kuvan kera reen pakkaamista matkaan Porvoossa. ”Muotoja muovataan” -otsikoidussa artikkelissa katsojille paljastettiin, kuinka ”tutut” näyttelijät muuttuvat aidon näköisiksi venäläisiksi roolihahmoikseen.³²

Elokuvan valtiopäiväkohtauksessa ”autenttinen” mise-en-scène otti haltuunsa myös näyttelijät, sillä näkymä näyttelijöineen oli rakennettu muistuttamaan Emanuel Thelningin ja R.W. Ekmanin maalauksia valtiopäivien avajaisista³³. Tapaa oli käytetty erityisesti *Helmikuun manifestissa*, jossa useita tuttuja historiallisia kuvia oli ”herätetty eloon”. Tuttu kuva on kollektiivisesti vakiintunut kuvaamaan tiettyä historiallista tapahtumaa, niin että sen katsotaan olevan jopa historiallinen todiste, jääne tuosta tapahtumasta. Kun tapahtuma elävöitetään elokuvassa, tuo se kerrontaan historiallisen autenttisuuden tuntua.³⁴

Toisin kuin *Helmikuun manifestin* markkinoinnissa SF ei kuitenkaan *Tanssi yli hautojen* -elokuvan yhteydessä suunnannut yleisön huomiota tapahtumien autenttisuuteen. Suurmieselokuvien yksilöhistorian todenmukaisuutta ei koettu tärkeäksi³⁵, yksilöhistoria antoi tilaa fantasialle ja yksityisiksi luokitelluille emootioille. Fantasia palautuu kuitenkin aina julkisen historian ”autenttiseen” tilaan, kun suurmiehen intiimi yksilöhistoria johtaa julkisiin, kansallisiin suurtekoihin, jotka katsojan odotetaan tunnistavan.

”Suloinen sankari”

Katsojien oli mahdollista muodostaa *Tanssi yli hautojen* -elokuvasta eri suuntaan vieviä ennakkomielikuvia. Todenmukaisten pukujen, maskeerauksen ja historiallisten esineiden korostaminen ei palvele ainoastaan mielikuvaa vakavasta pyrkimyksestä ”luoda historiaa”. Se on samalla keino tehdä elokuvasta ja koko elokuvaprojektista spehtaakkele, uteliaisuuden ja hämmästyksen loistokas kohde.³⁶ Jo ennakkotiedoissa paljastettiin, että elokuva oli maksanut ennätysmäisen paljon: tuottajan mukaan pelkästään pukuihin ja rekvisiittaan oli uponnut pari miljoonaa markkaa.³⁷ Tällaiset ilmoitukset olivat omiaan luomaan odotuksia poikkeuksellisista visuaalisista elämyksistä.

Elokuvan tanssiaiset olivat yksi tällaisia odotuksia luova elementti. *Tanssi yli hautojen* -elokuvan tanssiaiskohtaus oli samalla kertaa sekä osa spehtaakkelin rakentamista, puhdasta attraktiota, että keskeinen osa elokuvan juonta³⁸. Tätä hyödynnettiin myös ennakkomarkkinoinnissa. Kun tanssiaiskohtausta filmattiin, oli *Elokuva-Aitan* toimittaja paikalla raportoimassa ”pukuloistosta ja värikyydestä”. Elokuvan mainoksessa oli kuva tanssiaisista viittaamassa paitsi *Tanssi yli hautojen* -elokuvan tapahtumiin myös niihin muistikuviiin, joita katsojilla saattoi olla aiempien historiallisten elokuvien loisteliaista tanssiaiskohtauksista³⁹.

Osa *Tanssi yli hautojen* -elokuvan yleisöstä varmasti jo ennakolta odotti tanssiaisia. Mika Waltari oli nimittäin ehtinyt kirjoittaa käsikirjoituksesta romaanin nimeltä ”Tanssi yli hautojen” odottaessaan käsikirjoituksen filmausta. Kirja ilmestyi vuonna 1944, ja siitä tuli varsin suosittu.⁴⁰ Suosion otaksuttiin mitä ilmeisemmin olevan hyödyksi elokuvalle ja tuovan elokuvateattereihin romaanista kiinnostuneita katsojia.⁴¹ Toisaalta tunnettu romaani myös suuntasi ennakkokäsityksiä elokuvasta ja rajasi näin sen

elokuvassa tämä näkyi siinä, miten tanssi jatkuu näytöksen tapaan ja juonenkulku hidastui. Tanssivia pareja tarkasteltiin myös ylhäältä, selvästi ei kenenkään tarinan henkilön näkökulmasta. Tällöin katsojalla on mahdollisuus irtaantua kerronnan tilasta ja tarkastella tapahtumia puhtaana spehtaakkeleina.

³⁹ Henrikki, ”Kotoinen kierros: Yölliset tanssiaiset SF:ssä”, *E-A* 13-14 (1950); mainos, *E-A* 15 (1950). Näyttävä tanssikohtaus oli ollut esimerkiksi kilpailija Suomi-Filmin elokuvassa *Aktivistit* (1939).

⁴⁰ Useat *Tanssi yli hautojen* -elokuvan arvostelijat viittaavat kirjaan ja sen suosioon; ks. esim. nimimerkki A.J.-o, *UA* 13.8.1950; K.N. *SS* 6.9.1950; Asto *SK* 16.8.1950; R V-a *Maakansa* 13.8.1950; *ET-la SSD* 13.8.1950.

⁴¹ ”Keisari rakastuu” -projektin nimeksi muutettiin romaanin mukaan ”Tanssi yli hautojen”, joten aiheen tunnistaminen oli yleisölle helpompaa. Toki ”Tanssi yli hautojen” kuulostaa ristiriitaisuuksineen mielenkiintoisemmalta kuin ”Keisari rakastuu”.

⁴² Mika Waltari oli tullut kuuluisaksi *Sinuhe egyptiläinen* -kirjallaan 1945, joten hänen nimensä ”eepos” -sanan yhteydessä loi mielikuvan hyvin laajasta ja ”mahtavastakin” elokuvateoksesta. Mainos *E-A*, 15 (1950), esittelylehtinen, VET arkisto. Mainoksen teksti oli samalla lupaus melodraamasta, johon sisältyy kohtalon määräämää intohimoa. Ks. melodraaman määritelmistä esim. Sakari Toivainen *Suurinta elämässä. Elokuva melodraaman kultaaikaa*. Helsinki: SEA 1992, 79–80.

⁴³ Wagerin suosiosta ks. *SF-Tarina. Suomen Filmitoimisto OY:n kolme vuosikymmentä* jaksossa 216, videokasetti, Yleisradio, tallennepalvelu 1991; nimi-merkki Henriikki toteaa *Elokuva-Aitassa*, että LW. ”koekuvattiin ja hyväksi havaittiin jo vuosia sitten”, *E-A* 3 (1950); mainos, *SF-Uutiset* 1 (1949). Leif Wagerin elokuvaroolit 1940-luvulla loivat hänelle tähtikuvaa, johon sisältyi sekä romanttista sankari, ahdistunutta ja herkkää taiteilijahahmoa että viettelijää, ks. rooleista esim. *Suomen kansallisfilmografia* 3, Helsinki: Painatuskeskus, 1993 ja *Suomen kansallisfilmografia* 4.

⁴⁴ Koomisen ”vanhapiikahahmon” joutuminen tunteiden valtaan esitetään elokuvassa humoristisesti, mutta toisaalta ”vanhanpiian” ”hysterinen” käytös toimii vastinparina Ullan korostetulle rauhallisuudelle. Näin se myös korostaa Ullan melodramaattista



Leif Wager Aleksanteri I:nä. Tanssi yli hautojen. Kuva: SEA,

katsojakuntaa niihin, jotka ovat kiinnostuneita romanttisista historiallisista tarinoista.

Intiimit tunteet ja elokuvan rakkaustarina tulevat ilmi erityisesti elokuvan mainosten kuvissa. Yhdessä kuvamallissa elokuvan päätahdet ovat lähekkäin keskittyneenä toisiinsa sydämenmuotoon tai ”sipulikirkon” muotoon rajatuissa kehyksissä. Toisessa kuvassa he makaavat vierekkäin sängyllä (juhlapukuihin pukeutuneina!). Mainoksen teksti sekoittuu mielenkiintoisesti elokuvasta rakennettuun ”suurelokuva” -mielikuvaan: ”Mika Waltarin mahtava elokuva-eepos naisesta, joka halusi vihata, mutta jonka täytyi rakastaa. Elokuva, jonka suhteen kukaan ei voi jäädä kylmäksi”. ”Suurelokuva” muuntuu tarkoittamaan myös elokuvaa suurista, ristiriitaisista tunteista.⁴²

Tunteiden osuutta elokuvassa korosti myös elokuvan päärooli, Leif Wager Aleksanteri I:nä. *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* -elokuvan jälkeen Wagerista oli tullut erittäin suosittu ja hänet tunnettiin romanttisena elokuvarakastajana. Wageriin kohdistuva ihailu oli laajaa ja poikkeuksellistakin. Leif Wagerin havaittiinkin sopivaksi keisarin osaan jo varsin varhain, ja hänen kuvallaan markkinoitiin elokuvaa ennen, kun filmaus oli alkanutkaan.⁴³

Paitsi että Wagerin voi ulkoisesti kuvitella muistuttavan Aleksanteri I:stä, käsikirjoituksen ja elokuvan Aleksanteri I tuntuu muistuttavan ihailijoiden palvomaa elokuvatahti ”Leif Wageria”. Elokuvasa Porvooseen saapuva kaunis keisari otetaan vastaan etäältä ihailevin katsein. Säätyläisnaiset kerääntyvät innokkaina ikkunaan katsomaan keisaria. Yksi heistä, Emma Väänänen näyttelemä ”vanhapiika” käyttäytyy kuten naispuolisen, naimattoman fanin ehkä odotettiin: nähtyään ihailunsa kohteen, ”sulaisen sankarin”, hän pyörtyy ystävättäriensä käsivarsille.⁴⁴ Käsikirjoituksessa keisariin viitataan suorastaan fetisistisen ihailun kohteena: ennen juhllallisuuksia naisjoukko saapuu katsomaan valtaistuunta. Yksi naisista toteaa, että ”hänen selkänsä tulee koskemaan tuota selkänojaa”. Myöhemmin toinen nuori nainen tavataan silittelemästä tuolin selkänojaa ja istumassa tuolissa, jolloin muut naiset tuotuneina kiskaisevat hänet pois. Kohtausta ei käytetty elokuvassa, mutta

syynä ei välttämättä olleet kohtauksen seksuaaliset vihjeet vaan se, että tämän suhteellisen marginaalisen kohtauksen voitiin katsoa pitkittävän juonta liikaa.⁴⁵

Elokuvan ulkopuolinen ”tähteys” ja elokuvarooli muodostivat symbioottisen suhteen. Katsojien oli ehkä helppo kuvitella, että Leif Wagerin esittämä keisari oli mies, jota ”kukaan nainen ei vielä koskaan ole voinut vastustaa”, ja että Aleksanteri I oli ”hurmaajakeisari”.⁴⁶

SF:n tapa rakentaa *Tanssi yli hautojen* -elokuvasta yhtäaikaaisesti sekä historiallista suurelokuvaa että intohimoja sisältävää rakkaustarinaa ei välttämättä ole kovin ristiriitaista. Kuten Kimmo Laine on kirjassaan ”Pääosassa Suomen kansa. Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939” todennut, 1930-luvun elokuvateollisuuden intresseissä oli puhutella mahdollisimman laajaa yleisöä. Samanaikaisesti kun puhutellaan yleisimmän ”kaikkia suomalaisia”, elokuvan kerronta voi tarjota sopivia lukupaikkoja rajatummalle yleisölle.⁴⁷ Mainosten lupaama historiallinen suureokuva ja spektaakkeli *Tanssi yli hautojen* saattoi houkuttella katsojiksi sellaisia, joita eivät romanttiset elokuvat muuten kiinnostaneet. Tilanne vuonna 1950 oli erilainen kuin 1930-luvun lopun Suomessa, mutta SF:n kannatti yrittää turvautua vanhaan yleisön puhuttelutapaan. Yhä kiristyvät kilpailu ja elokuvan kalleus vaati, että se houkuttelisi elokuvateattereihin mahdollisimman paljon yleisöä.⁴⁸

Ei kannattane myöskään väheksyä pääsylipputulosten verotuksen vaikutusta elokuvan sisältöön ja markkinointiin. Aneossaan elokuvallisen verovapautta Särkkä on liittännyt kirjeeseensä aiemmin siteeratun esittelylehdisten, joissa elokuvan poikkeuksellista laadukkuutta todistellaan monisanaisesti. Esitteessä kerrotaan elokuvan sisältävän idyllisen rakkaustarinan, mutta voimakkaammin yritetään luoda mielikuva historiallisesta draamasta⁴⁹. Kirjeessään Särkkä vetoaa vuoden 1949 leimaverolain muutokseen, jossa todetaan, että verosta vapautetaan ”Suomessa valmistettu, vähintään 2000 metrin pituinen siveellisesti ja taiteellisesti korkeatasoinen sekä kohtuulliset teknilliset vaatimukset täyttävä kokoillan äänielokuva”. Tässä suhteessa Särkkän kampanja onnistui, sillä elokuva hyväksyttiin verovapaaksi.⁵⁰

”Mikään ’historiallinen suureokuva’ se ei kylläkään ole”

”[O]lisi tarvittu vielä 10 miljoonaa lisää, jotta elokuva vastaisi ’historiallisen suurelokuvan’ vaatimuksia myös taiteellisessa mielessä”, kirjoitti *Ilta-Sanomien* arvostelija Juha Nevalainen *Tanssi yli hautojen* -elokuvasta sen ensi-illan jälkeen.⁵¹ Vaikka SF onnistui vakuuttamaan Valtion elokuvataarkastamon elokuvan taiteellisesta laadusta, lehdistön näkökanta ei ollut aivan samanlainen. Juha Nevalaisen tylyn mielipiteen jakoivat monet hänen kollegansa.

Maakansan nimimerkki R V-a toteaa, että filmiin uhratut parikymmentä miljoonaa eivät näy elokuvan taiteellisessa tasossa. *Suomen Sosialidemokraatin* nimimerkki E.T -la tunnustaa, että elokuva oli pettymys. *Hufvudstadsbladetin* H.K. ei pidä elokuvaa edes Mika Waltarin keskinkertaisten käsikirjoitusten tasoisena. ”Mikään historiallinen ’suureokuva’ se ei kylläkään ole”, *Uuden Auran* A. J-o kommentoi. *Elokuva-Aitan* Valma Kivitie myöntää, ettei ”tästä elokuvasta tullutkaan joka suhteessa ’suurta’”.⁵²

Elokuvan markkinointi ei ollut yhtä laajaa kuin esimerkiksi *Runon kuningas*

muutosta Aleksanterin vihaajasta tämän ihailijaksi; Aleksanteri tosiaanakin on ”mies, jota kukaan nainen ei voi vastustaa”.

⁴⁵ *Keisari rakastuu*, käsikirjoitus, 1943, 25–26. Elokuvassa naisten ihailu ja kärsimätön keisarin odottelu oli tiivistetty edellä mainittuun ”ikkunakohotukseen”.

⁴⁶ Lainaukset elokuvasta ja elokuvan mainoksesta *E-A*, 15 (1950).

⁴⁷ Laine 1999, 248–249, 288.

⁴⁸ Särkkän kommentti elokuvan kannattavuudesta, ks. ”Haukkua ja vastahaukkua suomalaisesta elokuvasta”, *Kansan kuvalehti* 7 (1951), 13.

⁴⁹ Esittelylehtinen, VET arkisto.

⁵⁰ Särkkän kirje Valtion elokuvataarkastamolle 10.8.1950, tarkastuspäätös nro 3295 10.8.1950, Valtion elokuvataarkastamon arkisto; Suomen asetuskokoelma 1949, laki leimaveron muuttamisesta nro 861.

⁵¹ Elokuvaa-arvostelu, Juha Nevalainen *Ilta-Sanomien* 12.8.1950.

⁵² *Maakansa* 13.8.1950; *Uusi Aura* 13.8.1950; *SSD* 13.8.1950; *Elokuva-Aitta* 16 (1950); *Hbl* 14.8.1950.

⁵³ Suuresta elokuvasta kirjoittavat mm. *Uuden Auran, Etelä-Suomen Sanomien* (16.8. nimimerkki I.H-a), *Iltta-Sanomien, Hufvudstadsbladetin* ja *Elokuva-Aitan* arvostelijat. *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan markkinoinnista ks. esim. Lehtisalo 1998, 66–67.

⁵⁴ Ks. mm. A.J.-o. *Uusi Aura* 13.8.1950; A.Laa *Kansan Lehti* 16.8.1950; Valma Kivitiie *Elokuva-Aitta* 16 (1950); Asto *Satakunnan Kansa* 16.8.1950; H.K. *Hufvudstadsbladet* 14.8.1950; P.Ta-vi *Helsingin Sanomat* 13.8.1950; E.T-la *Suomen Sosialidemokraatti* 13.8.1950.

⁵⁵ SH *Vaasa* 6.9.1950; Ra.H. *Uusi Suomi* 13.8.1950; Asto SK 16.8.1950.

⁵⁶ M. Waltari, *Tanssi yli hautojen. Romaani Porvoon valtiopäivien ajoilta, Porvoon WSOY*, 7. painos, 1958, esim. 252–253.

⁵⁷ Naisen ruumiin vertautumisesta kotimaahan ja kansalliseen ks. Koivunen 1995, 242.

⁵⁸ *Tanssi yli hautojen* (1950).

⁵⁹ Mainos, *Elokuva-Aitta* 15 (1950); ideaaliromanssista ks. Koivunen 1995, 161, 164–165.

⁶⁰ *Tanssi yli hautojen* -romaanin symboliikan tulkinnasta ks. Markku Envall, *Suuri illusionisti. Mika Waltarin romaanit*. Juva 1994, 172.

⁶¹ Waltari, 1958, 265; *Keisari rakastuu*, käsikirjoitus, SEA arkisto.

ja *muuttolintu* -elokuvan, eikä *Tanssi yli hautojen* -elokuvasta oltu tehty samanlaista ”kulttuuritapausta”.⁵³ Tämä ei ilmeisesti kuitenkaan vaikuttanut siihen, että elokuva-arvostelijat kirjoittivat *Tanssi yli hautojen* -elokuvan suuruudesta lainausmerkeissä. Kiitetyistä lavastuksista ja puvustuksen huolellisuudesta huolimatta arvostelijat pitivät elokuvan aihetta liian ”vähäpätöisenä”. Suurelokuvaan olisi kaivattu ”laveampaa taustaa” ja ”kohtalokkaampia tansseja hautojen yllä” kuin pelkkä rakkaustarina.⁵⁴

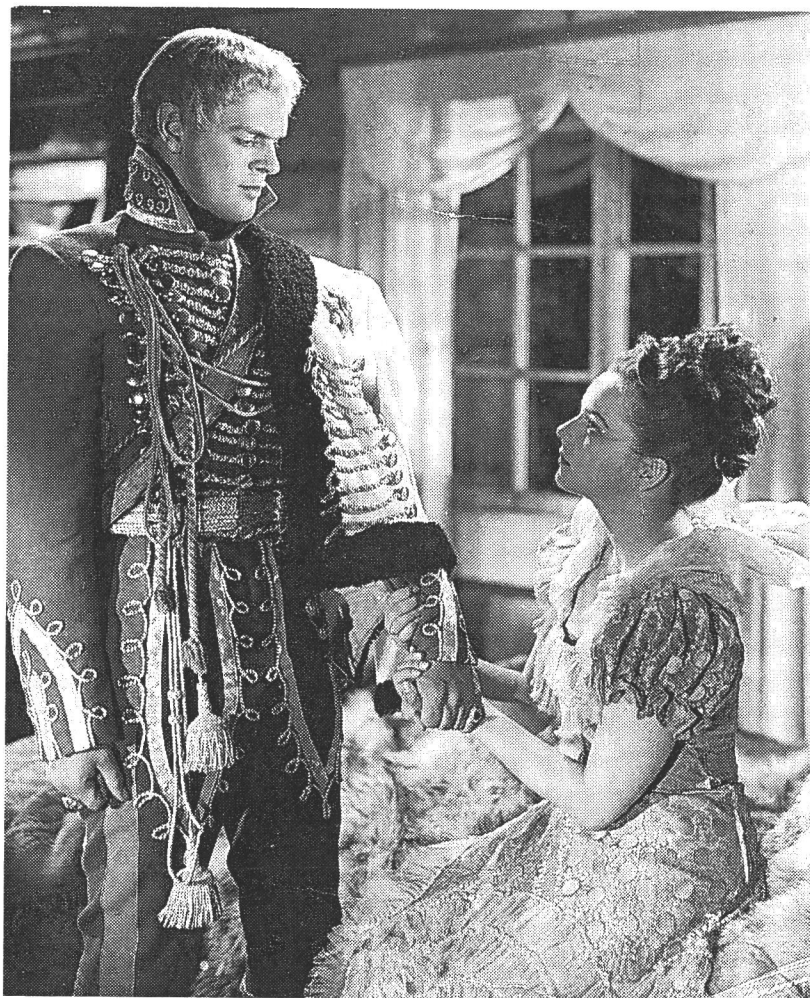
Tarinan historiallista puolta ei pidetty kovinkaan uskottavana, ja joitakin arvostelijoita tuntui suorastaan huolestuttavan rakkaustarinan ja poliittisen historian yhdistäminen. *Vaasan* nimimerkki – SH:ta vaivasi elokuvassa eniten se, että Suomen historiaan liittyvät suuret lupaukset esitetään ”tytönhupakon” hankkimiksi. *Satakunnan Kansan* nimimerkki Asto toivoi, että elokuvan ”eräitä historiallisia ’totuuksia’ ei otettaisi liian vakavasti”.⁵⁵

Suomen Filmitoimiston aiemmasta poikennut tapa yhdistää rakkaustarina ja poliittinen historia ei näyttänyt onnistuneen. Arvostelijat eivät pitäneet rakkaussuhdetta ”suurena aiheena” eivätkä uskottavana selityksenä poliittisen historian tapahtumille. Kollektiiviset aatteet, reaali politiikka, suurmiehen persoona ja niiden kaltaiset ”faktat” olisivat luultavammin vakuuttaneet arvostelijat paremmin – itse asiassa Mika Waltari perusteli *Tanssi yli hautojen* -romaanissaan Aleksanteri I päätöksiä valtiopäivillä juuri näillä syillä.⁵⁶

Tanssi yli hautojen -elokuva puolestaan privatisoi ja erotisoi poliittisen historian. Elokuvasa Suomi vertautuu Ullaan, ja samalla Suomen valloitus rinnastetaan naisen, Ullan valloittamiseen.⁵⁷ ”Suomi on kaunis. Tahtoisin tehdä Suomen onnelliseksi, jos voisin. Tahtoisin tehdä teidät onnelliseksi, jos voisin...Te Ulla olette minulle Suomi, joka kerran kuin muistan Suomea, olen myös muistava teitä, ” kuiskaa Aleksanteri I Ullalle.⁵⁸ Elokuvan alun vastentahtoinen Ulla muuttuu juonen kuluessa Aleksanteria palvovaksi ihailijaksi. ”Nainen, joka tahtoi vihata” muuttui naiseksi ”jonka täytyi rakastaa”, kuten elokuvan mainoksessa vihjattiin. Elokuvan voi näin katsoa noudattavan ”ideaaliromanssin” mallia, jossa valloittajan (tässä symbolinen) väkivaltaisuus torjuu naista kohtaan voidaan tulkita suureksi intohimoksi.⁵⁹

Jatkosodan kokemusten jälkeen elokuvan valloitusvertauskuva näyttyytyn erikoisena fantasiana Suomen häviöstä. Kun voittajana Suomeen saapunut Aleksanteri yöpöy Ullan kotikartanossa ja hänen uskottunsa venäläinen aatelinen Gagarin ihmettelee, miksi Aleksanteri ei ota kaunista ”saalistaan”, Aleksanteri vastaa: ”Kaunis saaliini ansaitsee vapauden ja oikeuden päättää itse kohtalostaan...Suomalaisen voi voittaa vain oikeamielisyydellä ja hyvydellä.” Näin elokuvassa korostetaan Suomen ylpeyttä, arvokkuutta ja säilynyttä kunniaa.⁶⁰ Myös itse valloittaja näyttyytyn poikkeuksellisen hyvänä ja ihanteellisena. Aleksanteri eroaa selvästi elokuvan muista venäläisistä, jotka ovat raakoja, räyhääviä sekä ulkonäöltään eksoottisia, toisenlaisia kuin suomalaiset. Aleksanteri ei siis oikeastaan edusta ”vierasta”, ja hänen oikeamielisen hallintonsa alla on hyvä olla.

Elokuvan lopussa fantasia rikkoutuu, kun *Porilaisten marssin* muutamien tahtien kautta siirrytään Aleksanterista ristikuvalla marssivaan armeijaan. Kertoja toteaa: ”Yli kumartuneiden päiden, yli matelevien kiitosten, yli vastavaletun aatelin ja kiiltävien mitalien oli Suomea suojeleva sen armeijan verinen kunnia. Ylivoimaisen vihollisen voittamana se ryysyissään ja haavoissaankin kantoi herpaantuviissa kourissaan Suomen kohtaloa tulevaisuutta kohti.” Loppukohtaus oli lisätty elokuvaan Waltarin romaanista, käsikirjoituksessa ei loppukaneettia ollut.⁶¹



Romanttista viattomuutta. Tanssi yli hautojen. Kuva: SEA.

Fantasia hyvästä, rakastavasta valloittajasta oli sittenkin liian epäuskottava, ja tekijät palauttivat Suomen kunnian ja arvon armeijan käsiin. Toisaalta voi epäillä irrallisen loppukuvaelman tehoa. Sen symbolinen luonne poikkesi elokuvan muusta kuvakerronnasta ja sen isänmaallinen, mutta pessimistinen sävy elokuvan yleisestä toiveikkudesta.⁶²

Elokuvan isänmaallisuus kosketti vain muutamia arvostelijoita. *Aamulehden* nimimerkki O.V-jän mukaan elokuva nousee *Runon kuninkaan ja muuttolinnun* veroiseksi romanttis-historialliseksi elokuvaksi, elokuvassa on ”palanen isänmaan historiaa elävöitetty hartaasti ja täyteläisesti”. Samaa mieltä on *Savon Sanomien* nimimerkki K.N.. Hän toteaa elokuvan tuovan onnistuneesti esiin ne tunnelmat, jotka tuolloin ”täyttivät suomalaisten mielet ja ajatukset”.⁶³ Useat muut arvostelijat pitivät elokuvan isänmaallisuutta paatoksellisena tai teennäisenä: ”tunteikkaissa isänmaanrakkautta uhoavissa repiikeissä oli aiheetonta pitkittelyä”⁶⁴.

Elokuvan tarjoama symbolinen ja isänmaallinen puhuttelu ei tuntunut enää tavoittavan elokuva-arvostelijoita, toisin kuin aiemmin. *Ballaadissa* ja *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvassa kansallistunne oli ylevöittänyt rakkaustarinaa ja rakentanut osaltaan elokuvasta suurta.⁶⁵ *Tanssi yli hautojen*

⁶² *Kansan Lehden* nimimerkki A.Laa esim. toteaa, että ”loppuveto olisi ehkä 1942 ollut jollakin tavoin irrallinen ja vaikuttaa latistavasti kokonaisuuteen”. 16.8.1950.

⁶³ O.V-jä *Aamulehti* 13.8.1950; K.N. *Savon Sanomat* 6.9.1950.

⁶⁴ I.H-a *Etelä-Suomen Sanomat* 16.8.1950; -SH *Vaasa* 6.9.1950; Ra.H. *Uusi Suomi* 13.8.1950; A.Laa *Kansan Lehti* 16.8.1950; Asto *SK* 16.8.1950; -a *Vapaa Sana* 14.8.1950; P.Ta-vi *HS* 13.8.1950; E.T-la *SSD* 13.8.1950;

⁶⁵ Ks. esim. Lehtisalo, 1998, 68–70.

⁶⁶ Ra.H, US 13.8.1950; E.T-la SSD 13.8.1950; Asto SK 16.8.1950; -a VS 14.8.1950; Valma Kivitie *Elokuva-Aitta 16* (1950); I.H-a ESS 16.8.1950.

⁶⁷ Julkisen suurtyön seuraamisen motiivi toistui hämmästyttävän samankaltaisena kaikissa kolmessa elokuvassa: Emilie seurasi kaukaa Runebergin juhlintaa Floranpäivänä 1848, Ebba katselee parvelta Paciuksen oopperan ensiesitystä, jota Pacius itse johtaa ja Ulla katsoo niin ikään parvelta, kun Aleksanteri pitää kuulua puhettaan valtiopäivien päättäjäisissä.

⁶⁸ Waltari oli tutustunut Freudin teorioihin jo opiskeluaikoinaan, ks esim. Envall, 1994, 16.

⁶⁹ Haavikko, 1980, 302;

⁷⁰ "...tuskanvänteet vuoteessa vaikuttavat enemmän kehollisilta kuin henkistä laatua olevilta", kommentoi esimerkiksi nimimerkki A.Laa *Kansan Lehdessä* 16.8.1950; I. H-a ESS 16.8.1950; Ra.H. US 13.8.1950; *Taiteen Maailma* 9 (1950); R.V-a *Maakansa* 13.8.1950; -a *Vapaa Sana* 14.8.1950; P.Ta-vi HS 13.8.1950; E. T.L-a SSD 13.8.1950.

-elokuvan symboliikka oli ongelmallista jo alun alkaen: elokuvan poliittinen tilanne muistutti liikaa elokuvan aikalaistilannetta, jolloin symboliikkaa saattoi olla vaikea käsitellä nautinnollisena tai vahvistavia mielikuvia antavana. Toisaalta, jos elokuvaa haluttiin tulkita historiakertomuksena, korostui tarinan epäuskottavuus, sillä poliittista historiaa ei haluttu selittää rakkaussuhteella.

Aikalaiskatsojille, ainakin elokuva-arvostelijoille, sopi parhaiten elokuvan tarjoama herkkä ja nautinnollinen rakkaustarina. Useat arvostelijoista joko kiittivät pääparin yhteistä työskentelyä tai toivoivat, että elokuva olisi keskittynyt pelkästään rakkaussuhteeseen.⁶⁶ Näin painotettu elokuvan lukutapa lienee ollut tekijöiden tavoitteena jo alun perinkin. *Tanssi yli hautojen* tarjosi samanlaista "hetken onnea" kuin muutkin suurmieselokuvat. Suurmiesten nuoret rakastetut ovat kansallisten suurtöiden innoittajia ja inspiroijia. Mutta he voivat nauttia yhteisestä onnesta vain hetken, minkä jälkeen suurmiesten on luovuttava inhimillisestä rakkaudesta ja palattava julkiseen rooliinsa suurmiehenä. Elokuvissa naisten luopuminen rakkaudestaan kuvattiin voimakkaammin, heidän ratkaisunsa olivat tietoisempia: Emilie teeskenteli kylmää, ja menetti näin rakkautensa, Ebba luopui rakastetustaan rouva Paciuksen pyynnöstä ja Ulla tiesi jo alun alkaen suhteen mahdottomuuden. "Mutta minulla, minulla on vain tämä päivä. Siksi haluan elää sen niin ihanasti, että voin muistaa sitä kuolemaani asti", toteaa Ulla, kun hän tapaa Aleksanterin salaa metsästysmajalla. Luovuttuaan rakkaudestaan naiset seuraavat omasta yksityisyydestään julkisella areenalla kansallista tehtävää suorittavaa rakastettuaan.⁶⁷ Tämä "hetken onni" -teema tarjosi lukuasemia erityisesti sota-ajan kotirintamalle jääville naisille.

Toisaalta *Tanssi yli hautojen* -elokuvan rakkausjuonikin joutui kärsimään ajan muutoksesta. Elokuvan markkinointi lupasi intohimoa ja romantiikkaa, mutta itse elokuvassa rakkaussuhde on muutamaa suudelmaa ja syleilyä lukuun ottamatta täysin platoninen. Elokuvan käsikirjoitus vihjaa tosin siihen, että pari vietti lemmyyden metsästysmajassa. Tämä on ilmaistu melko poikkeuksellisin, jopa psykoanalyttiseksi tulkittavin keinoin⁶⁸. Kohtauksessa Ulla laulaa metsästysmajassa ja Aleksanteri alkaa panostaa pistooliaan(!). Yön pari nukkuu pistooli vieressään. Aamulla Aleksanteri on jo lähtenyt, mutta Ulla jää herättyään sivelemään pistoolia.

Pistoolisymboliikkaa ei käytetä elokuvassa. Luultavasti se olisi ollut joko liian käsittämätön tai sitten liian tökerö. Sen sijaan elokuva pyrki hyödyntämään romaanin "pyöreämpiä" henkilöähahmoja ja muutamia tapahtumia rakastavaisten suhteen kuvailussa.⁶⁹ Aleksanterin roolihahmoa oli yritetty psykologisoida kuvaamalla hänen yöllistä hermokohtaustaan ja syyllisyydentuskaansa. Vaikeaa kohtausta on tuettu kertojajäänellä, joka selvittää, että syyllisyydentuskat johtuvat Aleksanterin osuudesta isänsä murhaan. Tämä ei kuitenkaan auta. Aleksanterin ahdistuneisuus on elokuvan kerronnassa varsin jaksottaista ja irrallista, ja se näytti aikalaiskatsojien silmissä epäuskottavalta, jopa naurettavalta⁷⁰.

Elokuva antaa usein katsojan odottaa intohimoista rakkauskohtausta, mutta juoni johtaa aina viattomaan päätökseen. Ullan roolihahmosta ei synnykään intohimoisesti rakastavaa naista, kuten elokuvan mainos vihjaa, vaan hänestä tulee yhtäaikaisesti romanttinen, Aleksanteria palvova teinityttö sekä äitimäinen, epäseksuaalinen lohduttaja. Vihjeistä viattomuuteen vaihtelevaa kerrontaa edustaa myös romaanista elokuvaan siirretty kohtausta, jossa Ulla ja Aleksanteri kohtaavat yöllä kartanon käytävässä. He ovat aikeissa suudella, mutta siirtyvät sitten Aleksanterin huoneeseen. Yllättäen Aleksanteri saa jälleen hermokoh-

tauksen ja Ulla lohduttaa tämän uneen.

Vaikka romaanissa henkilöhahmot ovat raadollisempia kuin elokuvassa, on siinäkin Ullan ja Aleksanterin suhde yhtä viaton. Romaanin kerronta antaa kuitenkin mahdollisuuden kuvata henkilöitä niin laajasti, että tapahtumat vaikuttavat uskottavilta. Elokuvassa pääparin henkilökuva on kuitenkin haluttu säilyttää romanttisen viattomana. Syy tähän on saattanut olla jopa pääsylippu-putulojen verotus ja ikäluokitus. Särkkä on voinut haluta minimoida kalliin elokuvan riskit ja tehnyt elokuvan sellaiseksi, että se täyttää ”siveellisesti korkeatasoisen” elokuvan tunnusmerkit ja saa näin vapautuksen pääsylippuverotuksesta. Elokuvan saama lapsille sallittu -status puolestaan lisää potentiaalisen yleisön määrää. Toinen syy on saattanut olla elokuvan symboliikka. Ulla, joka elokuvassa vertautuu Suomeen, ei voi olla kunniaton.

Rakkaussuhteen viaton kuvaus muistutti *Runon kuninkaan* ja *Ballaadin* kuvauksia, vaikka suomalaisille vieraammat henkilöhahmot olisivat sallineet ”rohkeamman” käsittelyn. Vaikuttaakin siltä, että kerrontaan oli vaikuttanut suoraan myös sota-ajan tapa käsitellä moraalisiin liittyviä kysymyksiä. Vuonna 1950 tällaista käsittelyä ei kuitenkaan pidetty enää uskottavana. ”Ei Aleksanterin ja Ullan äitelänhuokaileva lemменkuiskuttelu voi olla kotoisin tästä maailmasta...” totesi *Ilta-Sanomien* arvostelija Juha Nevalainen. Myös hänen kollegoitaan elokuvan rakkaustarinan idyllisyys hämmensi tai huvitti.⁷¹

Ehkä juuri *Tanssi yli hautojen* -elokuvan kriittinen palaute sai T. Särkän hiukan närkästyneesti kommentoimaan 1950-luvun yleisöä. Haastattelussa hän toteaa, että ”kansan mentaliteetti” on sellainen, että se haluaa nähdä vain ”sensuaalisti ’rohkeita’ filmejä”. Särkän mukaan on turha kuvitellakaan enää tekevänsä elokuvaa esimerkiksi J.V. Snellmaninista, kuten hän oli suunnitellut. Yleisö oli hänen mukaansa kiinnostunut vain suurmiesten rakkaustarinoista. ”[E]i *Tanssi yli hautojen* saavuttanut menestystä historiallisena eikä kulttuurisena elokuvana, vaan siinä kiinnosti ihmisiä keisari ja nuori tyttö sekä heidän lemменleikkinsä”, arvioi Särkkä.⁷² Vaikka Särkkä haastattelussa tietoisesti ottaa itselleen ”pettyneen” kulttuurintekijän alistuneen roolin, kertoo kommentti myös siitä, että Särkkä oli itsekin joutunut toteamaan kansallisten suurmieselokuvien ajan menneen ohi.

Jääne historiasta

Tanssi yli hautojen on todellinen ns. suuren yleisön elokuva, samalla kun se myös täyttää varsin suuret taiteelliset vaatimukset. Suomalaisen elokuvan historiassa sillä varmaan tulee olemaan pysyvä sijansa⁷³.

Monetkaan aikalaiskriitikot eivät olleet samaa mieltä *Aamulehden* elokuva-arvostelijan kanssa. Elokuvaa ei myöskään noteerata kovin merkittävänä suomalaisessa elokuvahistoriassa. Tietyllä tavalla kriitikko oli kuitenkin oikeassa. *Tanssi yli hautojen* on kotimaisessa elokuvahistoriassa pieni mielenkiintoinen jääne, joka kertoo siitä, miten paljon elokuvakulttuuri ja yhteiskunta muuttui yhden vuosikymmenen aikana. *Keisari rakastuu* -käsikirjoitus syntyi osana kansallista suurmies- ja historiallisten elokuvien boomia. Kun käsikirjoituksesta tehtiin *Tanssi yli hautojen* -elokuva, olivat aiheen teemat ja tavat puhutella yleisöä jo vanhentuneet: suuren luokan historialliseksi draamaksi tarkoitettu elokuva näyttäytyi pelkkänä ”yleisömassoja” houkuttelevana ajanvietteenä.

⁷¹ *IS* 12.8.1950; *TM* 9 (1950); *US* 13.8.1950; *P.Ta-vi HS* 13.8.1950.

⁷² *Kansan Kuvalehti* 7 (1951), 28.

⁷³ Nimimerkki O.V-jä *Aamulehti* 13.8.1950.

Antti-Ville Kärjä

SUOMALAISET ISKELMÄELOKUVAT – supisuomalaista ja ylikansallista henkisen laman huipulla

¹ Kari Uusitalo, *Suomen Hollywood on kuollut. Kotimaisen elokuvan ahdinkovuodet 1956-1963*. Helsinki: Suomen elokuvaseuratyö 1981, 30.

² Anu Juva, *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy 1995, 163.

³ Mervi Pantti, *Kaikki muuttuu ... Elokuvakulttuurin jälleentoiminta Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Turku: Suomen elokuvatuotantoyhtiön seura ry. 1998, 112.

⁴ *Ibid.*, 112-113.

Varsinkin näytäntökausi 1960–61 muodostui taiteelliselta anniltaan erityisen vaatimattomaksi. Kotimaisen elokuvan henkisen laman huippu osuikin juuri näiden kuukausien ja varsinkin kevään 1961 kohdalle.¹

Yllä oleva lainaus kuvastaa elokuvaneuvos Kari Uusitalon näkemystä ajanjaksosta, jolloin niin sanotut iskelmäelokuvat olivat yksi tuotetuimmista elokuvagenreistä (jos niitä sellaiseksi voi nimittää) Suomessa. Tunnustettu tosiasia on, että studiojärjestelmään perustunut laajamittainen suomalaisten elokuvien tuotanto kävi 1950-luvun lopulla mahdottomaksi katsojalukujen ja sitä myötä myös tuotantobudjettien kääntyessä laskuun. Iskelmäelokuvien tuotanto 1960-luvun taitteessa voidaankin nähdä yhtenä yrityksenä selviytyä taloudellisesta ahdingosta. Elokuvamusiikintutkija Anu Juvan sanoin elokuvastudiot tekivät näitä “oman aikansa ’musiikkivideokoosteita’” yhteistyökumppaneinaan eri levy-yhtiöt, jotka näin saivat artisteilleen ja levyilleen näkyvää ja kuuluvaa mainosta.² Iskelmäelokuvat kilpailivat yleisön suosion lisäksi television viihdeohjelmien kanssa.

Tuolloisen iskelmätähtikultin maksimaalisen hyödyntämisen lisäksi iskelmäelokuvia voidaan pitää elokuvatuotantokriittisen Mervi Pantin mukaan yhdysvaltalaisen rock-elokuvien kotimaisina vastineina, “elokuvateollisuuden ensimmäisinä tunnusteluina nuorisoviihteen myyvyydestä”³. Näitä tunnusteluja leimasi kuitenkin selkeä varovaisuus: elokuvat eivät Pantin mukaan suoranaisesti kyseenalaista hallitsevan aikuiskulttuurin arvoja, eikä niitä uskallettu suunnata ainoastaan nuorille.⁴ Lasse Liemolan ja Rock-Jerryn rinnalla esiintyjinä saattoivat olla niin Tapio Rautavaara kuin Humppa-veikotkin.

Oma kiinnostukseni kohdistuukin juuri käsitteiden “iskelmä” ja “nuoriso” yhtymäkohtaan elokuvissa, erityisesti “kansalliseen identiteettiin” liittyvän problematiikan näkökulmasta. Iskelmä sangen kansallisromanttisena konstruktiona, “kansakunnan salaisena historiana” ja sen “kätkeytyneinä muistina”⁵ sekä nuoriso kansainvälisenä, erityisesti yhdysvaltalaisesta kulttuurista vaikutteita saaneena ja ottaneena uutena elokuvien kuluttajaryhmänä⁶ muodostavat uteliaisuutta herättävän jännitekentän, jonka ytimessä piilee eritoten kysymys suomalaisuudesta. Tällainen jännite johtaa pohtimaan ensinnäkin sitä, millaista iskelmäelokuvien “suomalaisuus” on, mutta myös sitä, miten niiden “suomalaisuus” voidaan ylipäänsä hahmottaa. Ja koska kyse on niin sanotusti populaarikulttuurisesta ilmiöstä, on kysyttävä, kuinka kansallinen kulttuuri-identiteetti ja populaarikulttuuri suhteutuvat toisiinsa ja mitä tämä merkitsee edelleen populaarikulttuurin määrittelylle ja käsitteellistämiseksi. Oma erityinen painoarvo on tietysti vielä sillä, millainen iskelmäelokuvien *musiikin* osuus tässä kaikessa on.

Kahdeksan serkusta

Iskelmäelokuvan tittelin on saanut laskutavasta riippuen seitsemän tai kahdeksan elokuvaa. Juva⁷ ja *Suomen kansallisfilmografiaan* aiheesta oman katsauksensa kirjoittanut etnomusikologi, äänilevytutkija Pekka Gronow⁸ luettelevat sarjaan kuuluvaksi seuraavat: *Suuri sävelparaati* (1959)⁹, *Iskelmäketju* (1959)¹⁰, *Iskelmäkaruselli pyörä* (1960)¹¹, *Tähtisumua* (1961)¹², *Toivelauluja* (1961)¹³, *Lauantaileikit* (1963)¹⁴ sekä *Topralli* (1966)¹⁵. Uusitalo¹⁶ lisää joukkoon kuitenkin vielä 1961 valmistuneen *Nuoruus vauhdissa* -elokuvan¹⁷, ja myös Pantti käsittelee sitä iskelmäelokuvista kirjoittaessaan¹⁸.

Suuri sävelparaati oli sarjan ensimmäinen, ja sen perusidea toimi Gronowin mukaan mallina myös seuraaville: “kuvataan iskelmälaulajien esityksiä ja kudotaan niiden ympärille kehyskertomus”¹⁹. *Suuri sävelparaati* -elokuvassa kehyskertomuksena ovat iskelmäkavalkadin harjoitukset elokuvastudiolla; 102 minuuttia kestävässä elokuvassa on 32 musiikkiesitystä, ja elokuvan voidaankin katsoa olevan “lähempänä 1980-luvun musiikkivideon muotoa kuin perinteistä musikaalia”²⁰. Seuraavien elokuvien kehyskertomuksia voidaan pitää ainakin jossain määrin monipuolisempina: *Iskelmäketju* on itsereflektiivinen juonikuvion keskittyessä fiktiivisen iskelmäelokuvan suunnitteluun ja esiintyjien metsästämiseen, ja *Iskelmäkaruselli pyörä*, *Tähtisumua*, *Nuoruus vauhdissa* sekä *Toivelauluja* -elokuvien tapahtumat motivoitetaan parisuhteen (tai -suhteiden) kiemuroilla. *Lauantaileikit* puolestaan palaa lähemmäksi alkuperäistä *Suuri sävelparaati* -mallia, irtaantuen tosin studioympäristöstä ja kuvatun kesäisen Helsingin katuja, kattoja ja rantoja. *Topralli* taas on improvisaatioon perustuva, slapstick-komedialla lähentelevä viihdekonseratin valmistelun kuvaus, dokumentaarilla aineistolla höystettynä.

Itserefleksiivisyyttä voidaan pitää yhtenä elokuvia keskeisesti leimaavana tekijänä: paitsi että ne poikkeuksetta kuvaavat sellaista kulttuurin osa-aluetta, johon ne myös itse reaalityodellisuudessa asettuvat, esiintyvät henkilöahmot voittopuolisesti oikeilla nimillään. Erityisesti tämä koskee laulajia, ei niinkään näyttelijöitä: Pirkko Mannola on Pirkko Mannola (*Iskelmäketju*, *Tähtisumua*), mutta Tommi Rinne toimittaja Airovirta (*Iskelmäkaruselli pyörä*). Tietynlaiset

⁵ Ks. Peter von Bagh ja Ilpo Hakasalo, *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava 1986, 9.

⁶ Pantti 1998, 93-95.

⁷ Juva 1995, 163-164.

⁸ Pekka Gronow, “Iskelmäelokuvien aika”. Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia 6*. Helsinki: Edita & Suomen elokuvasaatiö 1991, 282-287.

⁹ Ohjaus Jack Witikka, tuotanto Veikko Itonen.

¹⁰ Ohjaus Hannes Häyrinen, tuotanto Fennada-Filmi Oy.

¹¹ Ohjaus Harry Orvoma, tuotanto Oy Filmi-Tria Ab.

¹² Ohjaus Aarne Tarkas, tuotanto Oy Suomen Filmitteollisuus.

¹³ Ohjaus Ville Salminen, tuotanto Oy Suomen Filmitteollisuus.

¹⁴ Ohjaus Maunu Kurkvaara & Aarre Elo, tuotanto Kurkvaara-Filmi Oy.

¹⁵ Ohjaus Yrjö Tähtelä, tuotanto Suomi-Filmi Oy.

¹⁶ Uusitalo 1981, 122.

¹⁷ Ohjaus Valentin Vaala, tuotanto Suomi-Filmi Oy.

¹⁸ Pantti 1998, 112-113.

¹⁹ Gronow 1991, 282.

²⁰ *Suomen kansallisfilmografia 6* 1991, 280.

²¹ Ibid., 279-280.

²² Ibid., 352, 449; Gronow 1991, 283-284, 286.

²³ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 449.

²⁴ Suomen kansallisfilmografia 7. Helsinki: Edita & Suomen elokuvaseä-tiö 1998, 242.

²⁵ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 505, 515, 528.

²⁶ Suomen kansallisfilmografia 7 1998, 392.

²⁷ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 280, 352; Suomen kansallisfilmografia 7 1998, 392.

²⁸ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 504.

²⁹ Ibid., 352.

väännökset kuuluvat myös kuvaan: Laila Kinnusesta tulee Koski (*Iskelmäkaruselli pyörii*). Omalla tavallaan pakkaa sekoittaa vielä Esko Salmisen, joka pysyy Esko Salmisena (*Tähtisumua, Toivelauluja*), vaikkei itse laulamaan ylläkään.

Myös tuotantotaustoiltaan elokuvat ovat hyvin samankaltaisia. *Suuri sävelparaati* syntyi tuottaja Veikko Itkosen tarpeesta löytää aihe, jolla hän voisi kompensoida parin edellisen tuottamansa elokuvan tappiot.²¹ *Iskelmäketju*, *Iskelmäkaruselli pyörii* sekä *Lauantaileikit* puolestaan olivat hyvin pitkälle levy-yhtiöiden markkinointivälineitä, ensimmäinen Pohjoismainen Sähkö Oy:n (PSO) ja jälkimmäiset Skandia-Musiikki Oy:n.²² *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvasta kerrotaan vielä, että siinä ohjaajauransa sekä aloittanut että päättänyt Skandian toimitusjohtaja Harry Orvomaa pyrki tekemään mahdollisimman pitkiä otoksia: "hänen tietonsa ohjaustyöstä rajoittui siihen, että oli kuullut kuvakulman vaihdoksen vievän elokuvanteossa eniten aikaa ja rahaa"²³. *Lauantaileikit*-elokuvan tarkoituksena oli lisäksi Kurkvaaran vasta perustaman värifilmilaboratorion työllistäminen.²⁴ *Tähtisumua, Nuoruus vauhdissa* ja *Toivelauluja* -elokuvia puolestaan yhdistävät suurten tuotantoyhtiöiden tarjoamat puitteet: keskimäinen on Suomi-Filmi Oy:n, toiset Oy Suomen Filmitteollisuuden (SF). Kaksi viimeisintä on kuvattu väriillisinä, ja SF:n filmit sisältävät suuritöisiä joukko- ja tanssikohtauksia.²⁵

Samanlaisesta perusideasta ja itsereflektiivisyydestä huolimatta *Topralli* erottuu kuitenkin selvästi joukosta. Näkyvin ja kuuluvain ero on artisteissa: tunnetut ja pitkäuraiset iskelmätähdet ovat vaihtuneet nuoremman sukupolven viihdetaiteilijoihin, Annikki Tähti (*Suuri sävelparaati*, *Iskelmäkaruselli pyörii*) Katri Helenaan, Eino Grön ja Reijo Taipale (*Lauantaileikit*) Eeroon ja Jussiin, Wiola Talvikki (*Iskelmäketju*) Carolaan, Four Cats (*Lauantaileikit*) The Creaturesiin sekä Tapio Rautavaara (*Suuri sävelparaati*, *Tähtisumua*, *Toivelauluja*) Irwin Goodmaniin. Toisaalta *Topralli* on myös tyyllisesti muista iskelmäelokuvista poikkeava erityisesti farssimaisuutensa vuoksi. Tähän on tosin mitä todennäköisimmin vaikuttanut myös elokuvan omalaatuinen tuotantotapa: elokuvan ohjanneen ja tuottaneen Yrjö Tähtelän sanojen mukaan varsinaista käsikirjoitusta ei ollut, vaan juoni improvisoitiin eräänlaisessa aivotrustissa²⁶.

Taloudellisesti ajateltuna iskelmäelokuvat eivät paria poikkeusta lukuun ottamatta menestyneet. *Suuri sävelparaati* oli todellakin Itkoselle avuksi aiempien tappioiden tasapainottamisessa halpojen tuotantokustannustensa sekä kohtuullisen menestyksensä takia, ja *Iskelmäketju* tuotti jopa runsaasti voittoa. Toista ääripäätä edustaa *Topralli*: sen osalta tilinpäätös näytti jopa 88 prosentin tappiota.²⁷

Tyhjyyden mekastavista toisoinnoista ohuisiin puolidokumentteihin

Jos iskelmäelokuvat eivät olleet menestyksiä taloudellisesti, eivät ne olleet sitä arvostelupalstoillakaan, eivät ilmestymisajankohtanaan eivätkä jälkikäteen. Yleisesti ottaen suurimmat puutteet löydettiin aikalaiskritiikissä elokuvien käsikirjoituksista ja juonista: esimerkiksi *Tähtisumua* oli *Uuden Suomen* Heikki Eteläpään mielestä "kahdesta kuvakulmasta ikuistettuja - - iskelmiä yhtenä pötkönä"²⁸, *Iskelmäketjun* tarinalinjan "lupaava" alku kääntyi "harvakutoiseksi" ja "yksitoikkoiseksi"²⁹, ja *Suomen Sosiaalidemokratissa* Peter von Bagh leimasi *Lauantaileikit* "tyhjyyden mekastavaksi ja paljastavaksi



Lauantaileikit. Kuva: SEA.

toisinnoksi” sekä sarjaksi “yksityisiä kiiltovalokuvia”³⁰. Niin ikään myöhemmän tarkastelun kynsissä juuri elokuvien tarinat ovat joutuneet raaimman raavinnan kohteeksi: Uusitalon mukaan esimerkiksi *Iskelmäkaruselli pyörä* ja *Tähtisumua* -elokuvien käsikirjoitukset olivat mahdollisimman yksinkertaisia tai tuskin havaittavia³¹, ja siinä missä elokuvien juonet ovat Gronowille ohuita³², ovat ne Juvalle hataria³³.

Näkemykset eivät luonnollisestikaan olleet aina yhdenmukaisia. Esimerkiksi *Toivelauluja* oli ilmestyessään useiden kriitikoiden mielestä tois- taiseksi paras iskelmäelokuva, kylläkin vaihtelevista syistä, kun taas joil- lekin sen katsominen oli “lohdutonta”. Joku piti elokuvaa televisiomainosten kaltaisena “sarjana musiikillista viihdettä”, kun taas eräälle kokonaisuus oli “kompakti ja yhdenmuotoinen”. Yhdelle elokuvan tanssikohtaukset olivat “ahtaita” ja “kömpelöitä”, toiselle puolestaan juuri niiden välissä olevat tarinaosiot “kerta kaikkiaan älyttömiä”.³⁴ Myös *Lauantaileikit* sai mielipiteet jakautumaan, vaikka näyttäytyi sekin yleisesti ottaen siihenastisista parhaana lajinsa edustajana. Elokuva pidettiin “ilmavana” ja “raikkaana”, vaikkei siinä vältyttykään “useiden laulajien myötään tuomasta puisevuudesta”. Ku- vakompositioita, kasvo- ja väritutkielmia sekä yksittäisiä katkelmia myös kehuttiin.³⁵

Kiintoisa toistuva piirre arvioissa on myös elokuvien sisältämän musiikin tuomitseminen ala-arvoiseksi. *Suureen sävelparaatiin* valittuja iskelmiä moi- tittiin “loppuun kuluneiksi”³⁶, ja *Nuoruus vauhdissa* -elokuvan latteuten pidettiin osasyynä “keskinkertaista” musiikkia: “Jos katsoja pystyisi tukkimaan korvansa olisi elokuva hauska”, kirjoitettiin *Suomen Sosiaalidemokratissa*³⁷. Jälkikäteen ajan suomalaisen viihdemusiikin tasoon on ottanut kantaa voi- makkaimmin Gronow: “[e]llei viisikymmenluvun loppu olisi ollut niin väri- töntä aikaa suomalaisessa iskelmämusiikissa, *Suuresta sävelparaatista* olisi voinut tulla todella hieno puolidokumentaarinen musiikkielokuva”³⁸. Tie- tyssä mielessä käänteisen näkemyksen elokuvien kuvallisen toteutuksen ja

³⁰ Suomen kansallis- filmografia 7 1998, 242.

³¹ Uusitalo 1981, 243, 105.

³² Gronow 1991, 283.

³³ Juva 1995, 163-164.

³⁴ Suomen kansallisfil- mografia 6 1991, 527- 528.

³⁵ Suomen kansallis- filmografia 7 1998, 241- 242.

³⁶ Suomen kansallis- filmografia 6 1991, 278- 279.

³⁷ Ibid., 515.

³⁸ Gronow 1991, 283.

³⁹ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 449.

⁴⁰ Suomen kansallisfilmografia 7 1998, 391-392.

⁴¹ Kari Uusitalo, *Umpikuja? Suomalaisen elokuvan vaikeat vuodet 1964-1969*. Helsinki: Suomen elokuvaseäitiö 1984, 214-215.

⁴² Gronow 1991, 287.

⁴³ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 279, 504, 514.

⁴⁴ *Ibid.*, 352, 449, 504.

⁴⁵ Gronow 1991, 282.

⁴⁶ Juva 1995, 163-164.

⁴⁷ Peter von Bagh ja Ilpo Hakasalo 1986, 305.

musiikin suhteesta tarjoaa Paula Talaskivi, joka kirjoitti Helsingin Sanomissa *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvan olevan jopa "huonoa mainosta myös itse iskelmälevyille"³⁹.

Useimpien arvostelijoiden mielestä iskelmäelokuvien aika olisi arvatenkin saanut loppua jo ennen lajin viimeistä edustajaa, *Toprallia*. Martti Savo totesi *Kansan Uutisissa*, että "mitään niin avutonta, niin suttuisasti kuvattua, huonosti äänitettyä ja pitkäpiimäistä kuin tämä 'pop-top-ralli' ei meillä ole tehty", ja *Uuden Suomen* Mikael Fräntin mielestä elokuvassa "ei ilmene minkäänlaista todistusta ohjaajan hallitsevasta näkemyksestä, kuvat ovat nopeasti vetäistyjä ja melkein aina sinne tänne keinuvia ja kieppuvia, henkilöohjaus täysin alkeellista". Jokseenkin ainoana positiivisina puolina nähtiin edustavat kuva-sarjat ja humoristisuus, jotka molemmat kuitenkin olivat mukana "vain viittauksenomaisesti"⁴⁰. Myöhempien aikojen edustajista Uusitalo moittii *Toprallia* "täysin tarpeettomasti" osin Tukholmassa kuvatuksi elokuvaksi, jossa "käsikirjoitusta ei - - juurikaan ollut ja jonka lopputulos oli "sangen sekava"⁴¹; Gronowin mielestä elokuvassa yksinkertaisesti "[k]aikki hajoaa - - käsiin"⁴².

Aikalaisarvioissa elokuvien positiiviset puolet, silloin kun niitä havaittiin, liittyivät tekniseen toteutukseen, lavastukseen ja kuvaukseen – näin esimerkiksi *Suuri sävelparaati*, *Tähtisumua* ja *Nuoruus vauhdissa* -elokuvien kohdalla.⁴³ Myös satunnaiset iskelmätähtien luontevat näyttelijäsuoritukset pantiin merkille: Laila Kinnunen sai kiitokset *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvasta, tietyin varauksin tosin, ja *Tähtisumua* toi ruusuja Pirkko Mannolalle. *Iskelmäketjussa* kylläkin Mannolan ja Lasse Liemolan näyttelijäntaitoja pidettiin kyseenalaisina.⁴⁴

Jälkikäteen esitettyjä näkemyksiä iskelmäelokuvista sitoo yhteen vielä yksi keskeinen tekijä: niillä on nähty olevan arvoa ennen kaikkea dokumenttaarisina tallenteina. Juuri tämä ulottuvuus tekee niistä Gronowin mielestä "osittain jopa korvaamattomia"⁴⁵. Juva lisää:

Nykykatsojan kannalta on oikeastaan samantekevää, onko näissä elokuvissa juonta vai ei. Ne ovat verraton läpileikkaus tuon ajan suosituimmasta iskelmämusiikista, ja niiden ansioista meillä on mahdollisuus vieläkin nähdä - - monet - - tähdet ja orkesterit "elävinä" esittämässä levyiltä tutuksi tullutta ohjelmistoaan – playbackinä.⁴⁶

Samaan henkeen iskelmäelokuvien "ikuisia ansioita" kuvaavat myös iskelmähistorioitsijat Peter von Bagh ja Ilpo Hakasalo, vaikka eivät muuten elokuvien tasoa "kunniallisena" pidäkään:

[N]iissä on tallennettu ehkä ainoat jälkimaailmalle jääneet liikkuvat kuvat aikaansa merkittävästi kuuluneista solisteista keskellä vanhan ja uuden, supisuomalaisen ja ylikansallisen iskelmän yhteentörmäystä, mikä kaikki oli suurempaa kulttuuridraamaa kuin kukaan varmaan tuolloin aavistikaan.⁴⁷

Analyysin arvot, mollausten moraalit?

Iskelmäelokuvien dokumenttaarisuuden korostamiseen on kuitenkin syytä suhtautua tietyin varauksin; itse en oikein jaksa uskoa, että niiden "ansiot" määrittäisivät pelkästään "nykykatsojan" näkökulmasta. Miksi elokuvien ei voisi katsoa toimineen "verrattomina läpileikkauksina" aikansa iskelmistä



Iskelmäketju. Kuva: SEA.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Pantti 1998, 195-196.

myös valmistumisajankohtansa katsojille? Bagh ja Hakasalo viittaavat tähän suuntaan kirjoittaessaan, että “[i]skelmäketjujen tarve oli suurin hetkellä, jolloin televisioahmintaan valmis yleisö oli jo olemassa, mutta toistaiseksi ilman vastaanottimia”⁴⁸.

Tästä näkökulmasta katsottuna iskelmäelokuvien funktio on toisenlainen kuin “tavanomaisen” näytelmäelokuvan, eikä iskelmien jatkuva toisto ole välttynyt jättämästä jälkiä elokuvien rakenteeseen. Niinpä mikäli perinteisiä teorioita ja malleja elokuvien narratologiasta käytetään iskelmäelokuvien arvottamisen perusteena, tulokset ovat lähes väistämättä Uusitalon, Gronowin ja Juvan ajatusten mukaisia. Ja tokihan Bagh ja Hakasalokin muistavat huomauttaa, että iskelmäelokuvien laatu oli “henkisesti nujertunut”⁴⁹.

Edelleen tällaisten ajatusten takana voidaan nähdä kaupallisuuden ja taiteellisuuden välinen vastakkainasettelu. Se, että iskelmäelokuvien eksplisiittisenä lähtökohtana oli usein maallisen mammonan tavoittelu ja muiden elokuvien aiheuttamien tappioiden korvaaminen, on omiaan jo alkuoletusmaisesti laskemaan niiden taiteellista arvoa. Tällaisessa näkemyksessä unohdetaan kuitenkin se, että viimeistään 1930-luvulta lähtien kaikkien Suomessa tehtyjen elokuvien implisiittisenä lähtökohtana on ollut voiton tavoittelu. Vaikka 1960-luvulla tapahtuneet muutokset elokuvien tuotantojärjestelmässä ja tekijäkaartissa vaikuttivat myös estetiikan ja markkinoiden väliseen suhteeseen, ei elokuvien tekeminen missään vaiheessa ole tapahtunut puhtaasti taiteellisten intressien mukaisesti. Esimerkiksi Pantti näkee “suomalaisen elokuvan 1960-luvun alusta lähtien tiukemmin kuin koskaan taloudellisin perustein säänneltynä, vaikkakin portinvartijan voi nähdä muuttuneen studiokauden suuryhtiöistä niukoista valtiollisista tukirahoista päättäneisiin elimiin”⁵⁰.

Taiteellisuuden ja kaupallisuuden vastakkainasettelu johtaa huomion kiinnittämiseen “taiteen” ja “populaarikulttuurin” väliseen suhteeseen. *Elokuva-aitan* arvioissa *Tähtisumua*-elokuvasta Valma Kivitie piti iskelmäelokuvia elokuvateollisuuden “varmana tienä”, mutta ei suinkaan vain positiivisessa

⁵¹ Valma Kivitié, "Taas uusi iskelmäfilmi". *Elokuva-aitta* 2/1961, 29,31.

⁵² Ks. esim. Pantti 1998, 97.

⁵³ Pekka Lounela, "Suomalainen todellisuus". Teoksessa *Elokuvan maailmat. Muotokuvia, lähikuvia, laatukuvia. Akateemisen filmikerhon julkaisu.* Jyväskylä: K.J. Gummerus Oy 1957, 12.

mielessä; enemmän hän antoi painoarvoa elokuville "niiltä ajoilta, jolloin kotimaisten tuottajiemme kunnianhimo tähtäsi laajempiin ja arvokkaampiin aiheisiin kuin iskelmään."⁵¹

On kuitenkin huomattava, että populaarikulttuuria ei pidä rinnastaa eikä varsinkaan yhdenmukaistaa kaupallisuuteen, vaikka sen operatiivisena keskiönä onkin markkinatalous; toisaalta myös taide on jo 1800-luvulta lähtien toiminut saman talouden ehdoilla. Kyse ei mielestäni kuitenkaan ole tässä vastakkainasettelussa niinkään hengen ja materian välisestä kamppailusta kuin siitä, mitä käydään "hyvän" ja "huonon" välillä. Kamppailuja leimaa usein tietty analogisuus (hyvä henki vs. huono materia), mutta jälkimmäiseen sisältyy selkeämmin moraalinen ulottuvuus. Niinpä iskelmäelokuvien arvottaminen samoin kuin arvottamiseen käytetyt perusteetkin voidaan nähdä moraalisisina valintoina, joiden implisiittisenä päämääränä on "hyvän" erottaminen "huonosta" ja lopulta jopa "huonon" sulkeminen todellisuuden – tai pikemminkin todellisuuden representaatioiden – ulkopuolelle. Mutta miksi?

Suojella, valloittaa vai laajeta?

Nähdäkseni yksi keskeinen syy mainittuihin moraalisiin valintoihin on ns. kulttuurinen protektionismi. Täten kysymykset elokuvien "hyvyydestä" ja "huonoudesta" yhdistyvät myös näkökantoihin "kansallisesta kulttuuri-identiteetistä", ja populaarikulttuurin ja taiteen välinen juopa saa uudenlaisen ilmiänsä erityisesti (anglo)amerikkalaisuuden ja suomalaisuuden vastakkainasettelussa. Elokuva on tässä mielessä kiintoisa tutkimuksen kohde, sillä käytännössä koko sen 100-vuotisen historian ajan elokuvan ympärillä on käyty ajoittain kiivastakin keskustelua sen olemuksesta taiteena tai viihteenä. Erityisen pontevan ilmiänsä tämä keskustelu on saanut ja saa usein edelleenkin "Hollywood-toimintakrääsän" ja eurooppalaisen "taide-elokuvan" välisenä vastakkainasetteluna.⁵² Suomen osalta oman lisänsä asiaan tarjoaa vielä elokuvan kytkeytyminen kansalliseen projektiin: massoihin vetoavana muotona ja "taiteelliseen" ilmaisuun yhdistettynä sen avulla saatettiin sekä sivistää "kansaa" että ylläpitää yhtenäiskulttuurin illuusiota. Kirjalliset klassikot nähtiin – ja kaunokirjallisuus ilmeisesti jossain määrin nähdään edelleenkin – sellaisena kansallista kulttuuriperintöä ilmentävänä teosjoukkona, jonka "perustana olevan maailman filmillinen välittäminen saattaisi olla eräänlainen pohjaratkaisu kansalliselle elokuvallemme"⁵³.

Iskelmäelokuvien osalta amerikkalaisuuden peikko on aikalaishistorioissa kenties odottamattomankin piilossa rivien välissä ja määrityy nimenomaan implisiittisesti, laajempaan taiteen ja viihteen väliseen jännitteeseen. Suoraa amerikkalaisuutta suurempaan mörköön pidettiin yleisesti televisiota. Esimerkiksi Kirsti Jaantilan arvio *Lauantaileikit*-elokuvasta *Elokuva-aitassa* toimii mielenkiintoisena näytteenä siitä, kuinka iskelmäelokuva itse asiassa onkin (vanhentunut) televisio-ohjelma siirrettyinä elokuvateatteriin:

Suomalaiselta elokuva-arvostelijalta odotetaan nykyisin, että hän kaikin mahdollisin tavoin yrittää pöngittää suomalaista elokuvaa ja yrittää ymmärtää sitä, koska television kilpailu on alkanut viedä elokuvalla yleisöä. Millähän tavalla sitä nyt pöngittäisi esimerkiksi Kurkvaaran "Lauantaileikkejä", joka ainakin minun mielestäni oli selvääkin selvempi väritetty tv-ohjelma kaikkien iskelmäkarusellien, kuukauden suosittujen ja tv-tanssiaisten malliin. Tästä elokuvasta saisi pätkimällä puolisen tusinaa melko hyvää television show-ohjelmaa,

kunhan vain uudistettaisiin hiukan musiikkikappaleita. Kuullut laulut ja iskelmät olivat niin ikivanhoja, ettei Lailan laulamaa venäläistä nyhkykylaulua tahtonut jaksaa kuunnella enää millään.⁵⁴

Yleisemmin ottaen iskelmäelokuvien aikalaisarvioita tuntuu vaivaavan jonkinlainen häpeäntunne kansallisen elokuvan tilasta. Jotkut kommentit ovat kiintoisasti suorastaan paradoksaalisia: yhtäältä iskelmäelokuvat olivat epäkelpoja suomalaisia elokuvia, mutta toisaalta niistä ei olisi voinut suomalaisina “hyviä” tehdä, sillä jo niiden aihealue eli suomalainen viihde oli laadultaan ala-arvoista. Esimerkiksi *Iskelmäketjua* pidettiin suomalaiseksi musiikkielokuvaksi aika pirteänä. Suoremmin asian ilmaisi Martti Savo *Kansan Uutisissa*: “[*Tähtisumua*] on jonkinlainen läpileikkaus kotoisen ajanvietteellisuutemme - - nykyisestä tasosta. Taso ei ole huippuja hipova”⁵⁵. Samaisesta häpeästä kertovat myös lapsenkenkäasemaan sidotut viittaukset “musical-kokeiluista”⁵⁶:

Kun meillä valmistetaan revyyelokuva, jonka ainoana tehtävänä on viihdyttää yleisöä mahdollisimman hyvin, on pahin vaikeus siinä, että ulkolaisia kilpailijoita on paljon. Ne ovat syntyneet vaateliaan kontrollin alaisina ja alaan tottuneen henkilökunnan toimesta. - - Meillä revyyfilmi on uuden alan harjoittelua, ja tässä valossa filmin virheitäkin ilmeisesti on tarkasteltava.⁵⁷

Aggressiivisempi kannanotto eritoten iskelmäelokuvien suomalaisuuden ja amerikkalaisuuden suhdetta ajatellen löytyykin lähes pari vuosikymmentä elokuvien tekohetkeä myöhemmin.

“Nuoruus vauhdissa” on - - elokuvia, joille olisi ollut armeliasta antaa niiden pölyttyä arkistojen kätöksissä.

“Nuoruus vauhdissa” on tuollainen amerikkalaistyylinen iskelmätähden ympärille väsätyt hupailu, jossa laulujen ja tanssiesitysten lomaan on istutettu tökeröitä romanssinpoikasia.⁵⁸

Liekö niin, että vielä 1960-luvun alussa usko elokuvateollisuuden elpymiseen oli olemassa tai sitä edes yritettiin ylläpitää, mutta 20 vuotta myöhemmin television ylivallasta ja suomalaisen elokuvateollisuuden pienuudesta ei ollut enää mitään epäselvyyttä? Niinpä turhaan toiveajatteluun ei ollut tarvetta, ja “kansallinen” kulttuuri ja identiteetti saattoivat nousta entistäkin olennaisemmiksi puolustamisen arvoisiksi asioiksi, ja viittaukset eritoten Yhdysvalloista sikiävään yhdenmukaistavan populaarikulttuurin uhkaan tulivat aiempaa tuomittavimmiksi. Ja jo 1960-luvulta lähtien tälle uhkalle oli ollut olemassa myös uusi, hienompi nimi: kulttuuri-imperialismi. 1990-luvulla suhteellisen suoraviivaisesta ja yksinkertaistavasta alistavan ja alistetun kulttuuriaineksen tarkasteluun keskittyneestä kulttuuri-imperialistisesta näkemyksestä siirryttiin edelleen pohtimaan vuorovaikutteisempia globalisaation prosesseja. Asian ytimessä on kuitenkin säilynyt paikallisen ja maailmanlaajuisen, “supisuomalaisen ja ylikansallisen” välinen jännite.

Globalisaatio on kuitenkin monisyinen taloudellisten, yhteiskunnallisten ja kulttuuristen tapahtumien ja kehityskulkujen verkosto, eikä se suinkaan koske pelkästään populaarikulttuuria tai ole “amerikanisaation” synonyymi. Globalisaatio ei myöskään ole viime vuosien ja kehittyneen informaatioteknologian synnyttämä ilmiö, vaan se on olennainen osa koko moderniteetin –

⁵⁴ Kirsti Jaantila, “Lauantaileikit”. *Elokuva-aitta* 17/1963, 33.

⁵⁵ Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 352, 504-505.

⁵⁶ Jaakko Tervasmäki, “Nuoruuden vauhdilla”. *Elokuva-aitta* 5/1961, 10.

⁵⁷ Jaakko Tervasmäki, “Toiveita ja lauluja”. *Elokuva-aitta* 7/1961, 25.

⁵⁸ Markku Tuuli, “Nuoruus vauhdissa. Kotimainen iskelmäkaruselli vuodelta 1961”. *Katso* 40/1979, 41.

⁵⁹ Ks. Stuart Hall, *Identiteetti. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino 1999, 57-58.*

⁶⁰ Ks. myös Hall 1999, 47-51.

⁶¹ *Ibid.*, 47; alkup.kursiivi.

ja kapitalismin – historiaa. Viime vuosikymmeninä ilmiön vauhti ja laajuus ovat kuitenkin kasvaneet huomattavasti; kyse on ns. “aika–avaruus -tiivistymästä”. Kulttuuristen identiteettien kannalta prosessilla voidaan nähdä kolmenlaisia, mutta ei suinkaan yhdenmukaisia seurauksia: homogenisoitumisen myötä ne rapautuvat, vastarinnan vaikutuksesta ne vahvistuvat, ja viime kädessä ne korvautuvat uusilla, hybrideillä identiteeteillä.⁵⁹

Vaikka 1960-luvun taitteessa “aika–avaruus -tiivistymä” ei vielä ollutkaan samassa mittakaavassa kuin tänä päivänä, eivät sen aikaiset kulttuurituotteet ole irrallisia globalisaation prosesseista. Iskelmäelokuvia ajatellen kiinnostaviksi nousevatkin kysymykset siitä, kuinka ne ovat olleet (ja ovat jossain määrin edelleenkin) osallisina “maailmanlaajuistumisessa”; mikä on niiden suhde “kansalliseen identiteettiin” eli “suomalaisuuteen”?

Artikuloi se Suomeksi

Oma näkemykseni on, että “suomalaisuus” tai mikä tahansa muu “kansallinen” tai “etninen identiteetti” on läpikotaisin diskursiivinen konstruktio. Tällä tarkoitan pelkistettynä sitä, että se mitä esimerkiksi “suomalaisuudella” ymmärretään, on muotoutunut erilaisten historiallisten, kulttuuristen, ideologisten, poliittisten ynnä muiden tekijöiden vaikutuksesta, eikä sillä ole mitään essentialistista yhteyttä “todellisuuteen”. Tällainen yhteys syntyy ainoastaan ihmisten mielissä ja sosiokulttuurisissa käytännöissä.⁶⁰

Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö “suomalaisuus” olisi hyvinkin “todellista”. Käsitukset ja käytännöt muokkaavat sekä sitä mitä pidetään todellisena että fyysistä, empiiristä elinympäristöä. Keskeistä onkin näiden eri ulottuvuuksien välisten suhteiden tarkastelu, ei niinkään niiden perimmäisen olemuksen selvittäminen. Voidaan ajatella, että “kansallisuus” syntyy vasta nimeämisen myötä, eikä sillä ole “todellisuutta” tästä nimeämisestä kumpuavan diskurssin ulkopuolella. Syntynyt diskurssi ei puolestaan sulje mitään merkityksellistämisen käytäntöä itsensä ulkopuolelle. Näin kaikenlaiset representaatiot – mm. kuva ja musiikki – voivat liittyä osaksi diskurssin määrittelyä. Jamaikalaisyyntyinen kulttuuriteoreetikko Stuart Hall kirjoittaa:

Kansalliset kulttuurit eivät koostu vain kulttuurisista instituutioista, vaan myös symboleista ja representaatioista. Kansallinen kulttuuri on *diskurssi* – tapa rakentaa merkityksiä, jotka suuntaavat ja järjestävät sekä toimintaamme että käsityksiämme itsestämme.⁶¹

Iskelmäelokuvia ajatellen tämä tarkoittaa ensisijaisesti sitä, että en pyri osoittamaan, mitkä piirteet tekevät niistä “suomalaisia” ja mitkä eivät. Sen sijaan pidän lähtökohtanani elokuvien “institutionaalista määritelmää” eli sitä, että ne on tuotettu Suomessa ja täten ne ovat alkuoletusmaisesti “suomalaisia”. Kiinnostukseni kohdistuuakin erityisesti siihen, miten tämän “suomalaisuuden” voidaan katsoa rakentuvan ja tulevan representoiduksi elokuvissa.

Teoreettisesti tarkasteluni pohjautuu yleisesti ottaen artikulaation (“niveltämisen”) käsitteeseen. Yksinkertaisimmillaan käsitteellä viitataan kahden sellaisen elementin yhdistämiseen, joilla ei välttämättä ole mitään tekemistä toistensa kanssa (esim. “tyhmä blondi” tai “tietokone”). Artikulaationa voidaan ajatella myös asioiden irrottamisesta yhteyksistään ja kiinnittämistä toisiin; yhdysvaltalaisen kulttuuriteoreetikon Lawrence Grossbergin mukaan kysymys on yhden suhdejoukon konstruomisesta toisesta, kulttuuristen käytäntöjen

paikantamisesta jatkuvasti muuttuvilla voimakentillä. Grossberg korostaa edelleen kontekstin merkitystä keskeisenä käsitteenä ja viime kädessä koko tutkimuksen kohteena. Hänen mukaansa artikulaatio sitoo niin toiminnan, käytännöt kuin vaikutuksetkin erityisiin konteksteihinsa, eikä käytäntöä voi ymmärtää ilman sen kontekstin teoreettista ja historiallista (re)konstruoimista.⁶²

Artikulaatio viittaa siis kontekstien – ja myös merkitysten – jatkuvaan muutokseen ja näennäiseen rajattomuuteen. Tähdennän kuitenkin, että tämä ei tee syntyvistä merkityksistä mielivaltaisia, vaan vain kulloinkin eri tavoin kontekstualisoituneita. Kirjallisuudentutkija Mikko Lehtonen toteaa, että artikulaatioteorian ytimessä on käsitys siitä, että ne tekijät, joista merkitykset muodostuvat, eivät ole ennaltamäärättyjä, yksittäisiä tai itseidenttisiä kokonaisuuksia. Sen sijaan tässä lähestymistavassa korostetaan tekstien, kontekstien ja tulkitsijoiden erojen paljoutta. Artikulaatioteoria saattaa näin näyttää maailman loputtoman fragmentaarisena, mutta pinnalliselta postmodernismilta tilanteen pelastaa juuri keskittyminen konteksteihin. “Merkitysten muodostumista lähestytään nimenomaan konstruomalla merkitysten konteksteja”, jatkaa Lehtonen. Vaikka artikulaatioita eli tekstien, kontekstien ja käytäntöjen yhteenniveltämisiä viime kädessä onkin siis ääretön joukko, voidaan niiden välisiä yhtäläisyyksiä hahmottaa juuri erilaisia konteksteja tarkastelemalla.⁶³

Iskelmäelokuvien – ja yleisemmin minkä tahansa kulttuurisen ilmiön – “suomalaisuus” ei näin ollen ole aistimanani hetkeäkään paikallaan, vaan jatkuvan muutoksen kourissa. Aiemmat käsitykset siitä, mitä “suomalaisuus” on, korvautuvat ja täydentyvät joka hetki uusilla – eräässä mielessä kyse onkin “perinteisten” ja “nykyartikulaatioiden” välisestä jännitteestä ja vuoropuhelusta. Toisaalta kysymys koskee myös “suomalaisuuden” suhdetta Toiseuteen: mitkä elementit esimerkiksi iskelmäelokuvissa eivät ole “suomalaisia”, vaan kuuluvat jonkin toisen kulttuurisen (etnisen ja/tai kansallisen?) identiteetin piiriin?

Tapsa ja flamenco-kasakat urbaanissa periferiassa

Oman näkemykseni – ja kuulemukseni – mukaan iskelmäelokuvien kuvan ja musiikin välisissä suhteissa on tiettyjä peruspiirteitä, varsinkin viidessä ensimmäisessä. Keskeisimpänä näistä pidän esitettävien kappaleiden luonnetta “swing”- tai “jazz-iskelminä”⁶⁴: peruskokoonpanona voidaan pitää pianon, pystybasson, rumpujen, saksofonin ja trumpetin muodostamaa kvintettiä, jonka tarjoaman säestyksen päällä melkeinpä laulaja kuin laulaja voi esittää oman vokaaliosuutensa. Trumpettisoolot ja -introt ovat tavallisia, samoin alarekisterissä soitetut saksofoniriffit. Rumpusäestyksessä symbaaleja käytetään runsaasti ja kuuluvasti (tosin tämä voi johtua suurelta osin myös äänitsteknisistä syistä). Tyypillisimmät instrumentalisät tähän kokoonpanoon ovat haitari, ksylofoni ja klarinetti.

Kuvallisen muotonsa nämä jazziskelmät saavat usein sanoituksensa perusteella; toinen yleinen tapa on tukeutua “todelliseen” esityskontekstiin. Esimerkiksi *Toivelauluja*-elokuvan sisältämät kappaleet on kuvitettu ensimmäisellä keinolla; mm. *Vanhan veräjän luona* -katkelman soidessa kuvassa näkyy nuori vaaleahiuksinen neito istumassa riukuaidalla sekä renki seisomassa hänen vieressään. Jälkimmäisestä tavasta lukuisia esimerkkejä

⁶² Lawrence Grossberg, *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. ja toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puuskari ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino 1995, 250-252.

⁶³ Mikko Lehtonen, *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstin-tutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino 1996, 217.

⁶⁴ Ks. Pekka Jalkanen, *Pohjolan yössä. Suomalaisen kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu 1992, 20.



Tähtisumua. Kuva: SEA.

tarjoaa *Iskelmäketju*: kappaleita esitetään niin studioharjoituksina, "Rytmi-kellarin" amatöörinumeroina kuin kabaree-esityksinäkin. Viimeisimmissä molemmat keinot kuitenkin ikään kuin yhdistyvät: esimerkiksi *Ranskalaiset korot* -kappaleen aikana kuvassa ovat sekä laulua laulava Helena Siltala että sitä "esittävät" kabareenäyttelijät – taustalavasteista erottuvat siluetteina Notre Dame ja Eiffelin torni.

Jazziskelmäinstrumentaatioon ja -säestykseen yhdistyy toistuvasti latinalaisamerikkalainen rytmiiikka. Näistä cha cha cha ja samba lienevät olennaisimmat, ja tietysti myös tango. Viimeisin tosin on läsnä useimmiten "suomalaiskansallisessa" asussaan, verkkaisessa tempossa ja harvoin synkopoituna. Latinalaisvaikutteiden erillishaarana voidaan pitää lähes joka elokuvassa toistuvaa flamenco-kohtausta, joka on "asianmukaisesti" kuvitettu. *Tähtisumua* -elokuvassa kappaleena on mieskvartettiserenadi *Malagueña* falsettilauluineen, kastanjetteineen ja kitarasäestyksineen, serenadin kohteena tummaan mekkoon pukeutunut tumma kaunotar suihkulähteellä. *Toivelauluja* puolestaan sisältää "Espanjalaiseksi tanssiksi" muuttuvan *Kaipuun kukka* -esityksen⁶⁵; tanssissa merimiespukuista Leif Wageria ympäröi kymmenkunta flamenco-tanssijatarta. Ympäristönä on *Malagueñan* tavoin espanjalainen kartanopiha, jonkinlainen hacienda.

Flamenco-kohtauksien lisäksi eräänlaisina peruspoikkeamina jazziskelmien muodostamasta rungosta voidaan ajatella myös "slaavilaista folklorismia" sekä perinteisen suomalaisuuden ikonia Tapio Rautavaaraa. Edellisellä viitaan flamencon lailla toistuviin venäläis-, unkarilais- tai mustalaislaulu- ja -tanssi-kohtauksiin, joista kenties mielenkiintoisin esimerkki on *Iskelmäketjun* *Mustat silmät*, esittäjänä Onni Gideon orkestereineen ("Grazy" Gideonin Gypsy Rockers). Kyseessä on kabaree-esitys, jossa mustalaisviulukuvaelmasta siirtyään rock'n'roll-versioon. Parhaimmillaan Onni Gideon on hartioidensa varassa lattialla, pitäen pystybassoan jalkojensa varassa ylösalaisin kattoa kohti.

Tapio Rautavaara on omilla sävelmillään tai mukaelmillaan mukana elokuvissa *Suuri sävelparaati*, *Tähtisumua* ja *Toivelauluja*. Keskimmäisessä



Tapio Rautavaara elokuvassa *Suuri sävelparaati*. Kuva: SEA.

oleva *Juokse sinä humma* -esitys on perinteisen suomalaisuuden kannalta kenties selkein: siinä Tapsa on istuvinaan reessä ja ohjastavinaan hevosta turkistakkiin ja -hattuun pukeutuneena, pumpulilumihiutaleiden hiljaa leijaillessa koi-vupuiden keskellä. Kivitie näki tämän kuitenkin “murheellisena munauksena”:

Tapsa Rautavaara istuu turkiksissaan reessä, ajelee halki talvisen maiseman ja laulelee ‘Juokse sinä humma’, ja taivaalta putoilee hänen käsivarrelleen valkoisia pumpulipaakkuja ... suuria, toistakymmentä senttiä läpimitatun ainakin kookkaimmat ... Katsojaa pelottaa, että jokin niistä menee laulajan suuhun ja vaientaa suuren äänen ...⁶⁶

Kiintoisan vastinparin Rautavaaran esiintymisille muodostavat *Toprallissa* olevat Irwin Goodmanin esitykset kappaleista *Aurinko, tähdet ja kuu* sekä *Kalteritango*, joissa laulaja näyttäytyy mm. lumisten peltoaukeiden keskellä. Näin sekä Tapsan että Irwinin esitysten voidaan katsoa tukeutuvan hyvinkin perinteiseen “kansallismaisemaan”, ja niiden musiikillinen antikin on kaiketi vaivatta tulkittavissa sangen “suomalaiseksi”: *Juokse sinä humma* pohjautuu kansanlauluun ja esimerkiksi *Kalteritangon* voi puolestaan katsoa sekoittavan parodioiden kotimaisen tangon ja kupletin ilmaisukeinoja.

⁶⁷ Ks. esim. Ronald Robertson, "Globalization: Time-Space and Homogeneity – Heterogeneity". Teoksessa *Global Modernities*. Edited by Mike Featherstone, Scott Lash and Ronald Robertson. London: Sage Publications 1995, 25-44.

⁶⁸ Pertti Alasuutari & Petri Ruuska, *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Tampere: Vastapaino 1999, 67.

⁶⁹ Robertson 1995, 29.

⁷⁰ *Ibid.*, 30.

⁷¹ Hall 1999, 63-64.

Olipa yksittäisten musiikkikuvaelmien sisältö millainen tahansa, yhdistyvät ne elokuvia laajempina kokonaisuuksina ajateltaessa tietynlaiseen, hyvinkin yhdenmukaiseen kulttuuriseen kontekstiin. Tätä kontekstia voisi luonnehtia nykynäkökulmasta katsottuna "orastavasti urbaaniksi": ulkokuvien perusteella tapahtumat sijoittuvat suurkaupunkiin (tai siihen mitä Suomella on/oli tarjota suurkaupunkina), Helsinkiin, ja sisäkuviakin leimaa tietty kaupunkilaisuus. Esimerkiksi *Suuri sävelparaati*, *Tähtisumua* ja *Iskelmäketju* -elokuviissa tapahtumapaikkana on joko kokonaan tai osittain elokuva- tai televisiostudio; myös nuorisokahvilat ja -ravintolat – *Iskelmäketjussa* Rytmikellari, *Toivelauluja*-elokuvassa Myyränpesä – sekä "aikuisempaan makuun" suunnatut kabareet ovat keskeisiä areenoita, puhumattakaan Kulttuuritalon estradista, jolla *Tähtisumua*, *Iskelmäkaruselli pyörii* sekä *Topralli* -elokuvien loppuhuipentumat tapahtuvat; edelleen iskelmäyhtiöiden toimintatilat näyttävät toistuvasti toiminnan kehyksinä. Yleisesti ottaen voitaneen todeta, että kehyskertomustensa osalta – olivatpa ne sitten miten hataria tahansa – iskelmäelokuvat kuvaavat jonkinlaista "urbaania periferiaa", ja tätä kuvausta täydennetään yksittäisillä, sangen stereotyyppisillä eri "kulttuurisia identiteettejä" käsittelevillä esityksillä.

Iskelmäelokuvista populaarikulttuuriin: globalisaatio ja "turvallinen Toiseus"

Amerikkalaisten 50-luvun rock-elokuvien suomalaisena vastineena iskelmäelokuvien voidaan katsoa liittyvän ns. *globalisaation* logiikkaan. Globalisaatio on alunperin liike-elämään ja markkinointiin liittynyt termi, joka viittaa "mikromarkkinointiin", tuotteiden suunnittelemiseen ja myymiseen yhä pienemmille ja eriytyvämmille, paikallisille ostajakunnille. Yhteiskuntateorian piiriin käsitteen on tuonut Roland Robertson⁶⁷, ja tällöin sillä ei viitata pelkästään "paikallisten kulttuuritottumusten mukaan räätälöityihin tuotteisiin"⁶⁸, vaan laajemminkin maailmanlaajuuden ja paikallisen väliseen dialektiikkaan kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa toiminnassa. Robertsonin mukaan globalisaation käsite haastaa laajalle levinneen tendenssin käsitellä globaalin ja lokaalin välistä suhdetta suoraviivaisen kaksinapaisena.⁶⁹ Tarkoituksena on kyseenalaistaa väitteet, joiden mukaan paikalliset ilmaukset asettuvat maailmanlaajuisia trendejä vastaan. Robertson ehdottaakin, että globalisaation myötä sellaiset käsitteet kuin koti, yhteisö ja paikallisuus on täytyntä rekonstruoida, eivätkä ne määrity niinkään maailmanlaajuuden vastakohtana kuin globalisaation yhtenä aspektina.⁷⁰ Samaa perää myös Hall:

Niinpä meidän ei tule ajatella, että globaali korvaisi paikallisen, vaan on pikemminkin nähtävä, että "globaalin" ja "lokaalisen" välille on syntyvässä uusi kytkös. Maimittua "lokaalista" ei pidä tietenkään sekoittaa vanhoihin identiteetteihin, joiden juuret olivat tukevasti rajallisessa paikallisuudessa. Uusi "lokaalisuus" toimii pikemminkin globalisaation logiikan sisällä. Ei näytä kuitenkaan todennäköiseltä, että globalisaatio yksinkertaisesti tuhoaisi kansalliset identiteetit. Se tuottaa pikemminkin samaan aikaan sekä uusia "globaaleja" että uusia "lokaalisia" identifikaatioita.⁷¹

Yhdistellessään kansainvälisen (angloamerikkalaisen?), globaalin populaarikulttuurin piirteitä kansallisiin, paikallisiin, myös iskelmäelokuvat ovat olleet ja ovat edelleen osaltaan muokkaamassa mainittuja uusia maail-

manlaajuisia ja eritoten paikallisia identifikaatioita. Toisin sanoen, iskelmä-elokuvilla on oma panoksensa siinä, miten tällainen “uusi suomalaisuus” määrittyy. Elokuvat voivat olla useimpien katsojien silmissä epäkoherentteja sillisalaatteja, mutta siinä missä ne näin haastavat perinteisiä elokuvakerronnan teorioita, haastavat ne myös perinteisiä käsityksiä suomalaisuudesta. Iskelmäelokuvien suomalaisuus ei ole jähmeiden höyhenhiutaleiden leijumista rekiretkellä kansansävelmien säestämänä, vaan monivivahteisempaa, useiden eri vaikutteiden eriasteista yhdistelemistä.

Mutta vaikka iskelmäelokuvien “populaari” tekeekin niistä mahdollisesti suvaitsevampia “ulkopuolisille” vaikutteille kuin esimerkiksi kansallinen “korkea” taide, tekee se niistä stereotyyppisyydessään myös rajoittuneita. Yhtäältä tällainen rajoittuneisuus on nähtävissä iskelmäelokuvien nuorisokuvassa, joka on Pantin mukaan “aatemaailmaltaan turvallinen: [elokuvat] eivät osaltaan ravinneet yhteiskunnassa orastavaa sukupolvikonfliktia.”⁷² Itse pidän avainsanana tässä “turvallisuutta” ja yhdistän iskelmäelokuvat siihen muiltakin kuin nuorison kuvaamista koskevilta osiltaan, erityisesti musiikillis-kuvalliselta toteutukseltaan. Suomalaisten musiikkivideoiden yhteydessä olen viitannut niiden tietynlaiseen “turvalliseen Toiseuteen”⁷³, ja mielestäni myös iskelmäelokuvat voidaan liittää tämän käsitteen piiriin. Lyhykäisimmillään käsitettä voidaan havainnollistaa juuri stereotyyppisyyden avulla: stereotyypeissä kuvauksen kohteen erilaiset piirteet sekä pelkistetään että sulautetaan yhteen, jonka seurauksena maailma näyttäytyy usein hyvin selkeästi “meinä” ja “muina”, itsenä ja Toisena. Toisesta syntynyt tiivistetty kuvaus halkaistaan vielä kahtia “hyviin” ja “huonoihin” puoliin, “turvallisiin” ja “uhkaaviin”.⁷⁴

“Turvallista Toiseutta” voidaan lähestyä myös sitä kautta, että se koskee “halua eksoottiseen tutussa ympäristössä”.⁷⁵ Tällainen “eksotismi” on nykyaikana erityisen helppo yhdistää ns. maailmanmusiikin kategoriaan; se kuuluu olennaisena osana termin kattavien musiikinlajien markkinointiin populaarimusiikkina, ja sitä luonnehtii tietty “poliittinen uhkaamattomuus, etninen värikkyyys ja ’mediaystävällisyys’”.⁷⁶ Ilmiö on kuitenkin pitkäikäisempi:

Sen juuret olivat 1800-luvun kaupunkien musiikkiteatterissa --. Eksotismin tyypillisiä aiheita olivat kaukaiset maat ja kulttuurit, jotka tuodaan esiin sadunomaisina ja saavuttamattomina paikkoina ja tapahtumina. -- Niiden avulla yleisö pääsi siirtymään hetkeksi itämaiseen tunnelmaan. Maaseutu-Suomen sulkeutuneessa ilmapiirissä, ennen massaturismin aikakautta ja ennen globaalin median tunkeutumista kansalaisten olohuoneisiin, tällaiset keinovarot riittivät ilmeisen hyvin eksotiikan rakennusaineiksi.⁷⁷

Eksotismia voidaan pitää keskeisenä psykologisena populaarikulttuuria määrittävänä tekijänä. Osaltaan jo se sitoo populaarikulttuurin eri muodot tiukasti “turvalliseen Toiseuteen”, mutta asialla on myös materialistisempi – joidenkin mielestä suorastaan raadollisempi – puolensa: markkinataloudellisista kytköksistään johtuen populaarikulttuurin Toiseuden on väistämättä oltava turvallista, eksoottistakin vain tietyissä rajoissa. Se mitä “turvallinen Toiseus” viime kädessä pyrkii turvaamaan, on raha – toisinaan tämä onnistuu, toisinaan taas ei. Iskelmäelokuvat ovat todistusaineistona myös tästä.

⁷² Pantti 1998, 113.

⁷³ Ks. Antti-Ville Kärjä, “Musiikkivideo Muuvi- maassa”. *Peili* 2/1997, 10-13 ja Antti Ville Kärjä, “Shis gat tö luk. Traces of new ethnicity in Finnish music videos”. Teoksessa *Etnomusi- kologian vuosikirja 11*. Toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura 1999, 107-117.

⁷⁴ Ks. Hall 1999, 122-124.

⁷⁵ Ks. Tony Mitchell, *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London & New York: Leicester University Press 1996, 80.

⁷⁶ *Ibid.*, 71, 184.

⁷⁷ Vesa Kurkela, “Orientalismi ja suomalainen iskelmä – tutkimusongelmia ja yleispiirteitä”. Teok- sessa *Sitoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen & Anne Sivuvoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus 1998, 300.

Antti Alanen

LAULU TULIPUNAISESTA KUKASTA

– perinne ja jatkuvuus*

¹ Roland af Hällström
”Tulipunakukasta”.

Teoksessa *Filmi –
aikamme kuva*. Jyväskylä
/ Helsinki: Gummerus,
1936.

Syntynyt Tulipunakukan merkeissä

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

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

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

* Esitelmä seminaarissa *Me tulemme taas* 27.4.2000

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

Kansallisen elokuvatuotannon projekti

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

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

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

² Gösta Werner, *Mauritz Stiller. Ett livsöde*. Stockholm: Bokförlaget Prisma 1991.

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

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

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



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

Maisema tuotantoarvona

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

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

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

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

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

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

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

Seksuaalisuus pohjoismaisessa elokuvassa

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

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

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

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

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

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

⁸ Waldekrantz *ibid.* 72-73.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tukkilaiselokuva genrenä

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

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

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



Markku Pölönen: *Kuningasjätkä*. Kuva: SEA.

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

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

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

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

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

Kuvaus oikeilla tapahtumapaikoilla

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

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

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

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

Suomalaisen elokuvamusiikin synty

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

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

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

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

Elokuva tunnustetaan virallisesti taiteeksi

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

¹⁰ Ruotsalaisten klassikoiden loistelas luonnonvalon käyttö inspiroisi kansainvälistä elokuvatuotantoa laajasti ja herätti erityistä ihailua mm. Ranskassa, josta siitä saivat vaikutteita André Antoine, Jean Epstein ja Jean Grémillon.

¹¹ Yhtä lukuunottamatta kaikki Stillerin elokuvien originaalinegatiivit ja –kopiot tuhoutuivat Svensk Filmindustrin palossa 1941. Suurin osa Stillerin elokuvista on kokonaan kadonnut, ja elokuvaa *Kärelek och journalistik* lukuunottamatta tunnemme loput vain vajaina ja muusta kuin originaalista duplikoituina.

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

¹³ Johannes Linnankoski, *Laulu tulipunaisesta kukasta*. 1905. Lainaus vuoden 1996 laitoksesta, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 106.

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

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

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

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

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

”Mutta kun en minä tiedä itseäni!”

”Mutta kun en minä tiedä itseäni!”

– Olavi romaanissa *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1905)¹³

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

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

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

silloinkin kun henkilöhahmot ovat kulkureita, etsijöitä ja harhailijoita.

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

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

Tulipunainen lanka

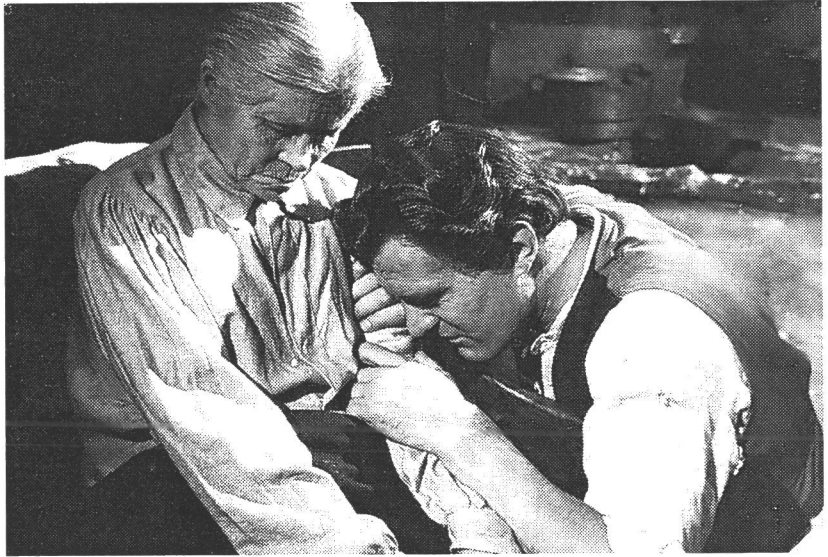
Laulu tulipunaisesta kukasta on eniten filmattu suomalainen kirja. Sen pohjalta on valmistettu viisi elokuvaa, joista kolme Ruotsissa ja kaksi Suomessa. Ensimmäisen ääniversioon ohjasi Ruotsissa Per-Axel Branner (1934). Stillerin *Tulipunakukan* käsikirjoittaja Gustaf Molander ohjasi vuonna 1956 aiheen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

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

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

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

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



Valentin Vaala: Loviisa. Kuva: SEA.

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

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

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

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

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

käynnistymisen aikakaudella.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Levottomat.
Kuva: SEA.



¹⁵ Susanna Bell:
”Levottomat”, arvostelu
lehdessä *Helsinki.net*
28.1.2000.

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

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

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

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

Muistoja Pohjolasta

Nordic Explorations: Film Before 1930. Ed. John Fullerton & Jan Olsson. London, Paris, Rome & Sidney: John Libbey & Aura 1999. 280 s.

Nordic Explorations on Le Giornate del Cinema Muto -tapahtuman (joka tunnettiin ennen Pordenonen ja nykyisin Sacilen festivaalina) oheisjulkaisu ja samalla kovasti kansainvälistyneen tukholmalaisen Aura-lehden kirjanmuotoinen erikoisnumero. Se taustoittaa festivaalin syksyn 1999 esityssarjaa, jonka pääteemana oli, kuten kirjan nimi kertoo, pohjoismainen elokuva ennen (tai pääpiirteissään ennen) vuotta 1930. Festivaalilla ei rajoitettu kovin orjallisesti mykkelokuviin, sillä mukana oli myös joitakin varhaisia äänielokuvia. Edellisen kerran Pohjola oli laajemmin esillä vuonna 1986, mutta silloin aihe oli rajatumpi: esillä oli lähinnä 1910-luku Tanskan ja Ruotsin näkökulmista.

Tällä kerralla sekä festivaalin että kirjan aikaperspektiiviä siis laajennettiin, ja mukaan otettiin myös Norja ja Suomi. Jälkimmäinen laajennus ilmeisesti sellittää osittain edellistä: Norjasta ja Suomesta olisi kaksikymmenlukua edeltävältä ajalta luultavasti saatu varsin niukasti analyysijä ja vielä niukemmin esitettävää. Esityssarjan ja etenkin kirjan painopisteet ovat kuitenkin säilyneet entisellään. Kirjan 20 artikkelista yhdeksän sijoittuu Ruotsin, kuusi Tanskan, kolme Norjan ja kaksi Suomen osioon.

Tällainen jakauma on ymmärrettävä jo siitä yksinkertaisesta

syystä, että Tanskan ja Ruotsin elokuvatuotanto oli määrällisesti aivan toista luokkaa kuin pienempien Pohjoismaiden. Lisäksi niillä oli, päinvastoin kuin Suomella ja Norjalla, omat "kultakautensa", Tanskalla 1910-luvun alkupuoliskolla ja Ruotsilla 1910- ja 1920-lukujen taitteessa. Ne ovat aina löytäneet paikkansa elokuvan "maailmanhistorioissa", siinä missä Norja ja Suomi ovat jääneet korkeintaan kohteliaiden (tai epäkohteliaiden) mainintojen varaan. Festivaalin ja kirjan tavoitteena on siis pelkistetyimmällä tasolla laventaa ja syventää liikuvan kuvan historiaa tuomalla esiin muulle maailmalle tyystin tuntemattomia pohjoisia oluttuuksia. Tämä ei sinänsä koske vain Norjaa ja Suomea, vaan myös Pohjolan suurista maista on kaivettu esiin unohdettuja elokuvia, unohdettuja tekijöitä ja uusia kysymyksiä. Antologiassa käsitellään esimerkiksi ruotsalaista teollisuuselokuvaa (Mats Björkin) ja kasvatuselokuvaa (Åsa Jernudd), sekä syvennetään vuoden 1986 festivaalilla "löydetyn" Georg af Klerckerin kuvaa (Astrid Söderbergh Widdingin erinomainen analyysi Klerckerin kerronnasta, jolla on yhtä komplisoitu suhde klasiseen kerronnan kuvajakoon kuin teatteriperinteestä ammentavaan piktorialismiinkin). Elokuvahistorioissa kanonisoitujen tekijöiden osalta keskitytään vähemmän tunnettuihin elokuviin (Tom Gunning ja Victor Sjöströmin *Mästerman*) tai periodeihin (Ib Monty ja Benjamin Christensenin elokuvien vastaanotto Saksassa; Bo Florin ja Sjöströmin Hollywood-elokuvien vastaanotto Atlantin molemmin puolin).

Paitsi elokuvien määrästä ja asemasta elokuvahistoriassa

kirjan painotukset kertonevat myös tutkimusperinteiden eroista. Antti Alasen ja Peter von Baghin suomalaista elokuvaa käsittelevät artikkelit ovat aivan eri mielessä yleisesityksiä kuin useimmat muut kirjoitukset. Näkökulma on ymmärrettävä ja tervetullutkin, sillä kirjan useimmilla lukijoilla ei voi olla juuri minkäänlaista käsitystä 1920-luvun suomalaisesta elokuvasta – ja oikeastaan Norjankin osalta olisi kaivannut jonkinlaista läpileikkausta. Asian toinen puoli on kuitenkin se, että siinä missä valtaosa Tanskaa ja Ruotsia käsittelevistä kirjoituksista harjoittaa selvästi ns. revisionistista historiankirjoitusta, Suomi-artikkelit pikemminkin tukevat ja vahvistavat perinteisiä käsityksiä esimerkiksi suomalaisen elokuvan (ja sivutuotteena koko yhteiskunnan) esimodernisyydestä ja tietynlaisen (yhtä lailla esimodernin) kansanluonteen olemassaolosta ja sen välittömästä heijastussuhteesta kulttuuriin.

Suuria elokuvamaita koskevien kirjoitusten revisionismi merkitsee sitä, että monet kirjoittajat ottavat kriittiseen tarkasteluun jonkin enemmän tai vähemmän vakiintuneen elokuvahistoriallisen uskomuksen ja etsivät asiaan uusia näkökulmia sekä pikkutarkan aikalaista-aineiston että toisenlaisen teoreettisen ajattelun valossa. Esimerkiksi Thomas C. Christensen kiistää väitteen, että Tanskan "kulta-aika" olisi tyrehtynyt elokuvien taiteellisen tason laskuun, ja etsii syytä pikemminkin elokuvakauppaan liittyvistä tekijöistä, Saksan ja Yhdysvaltojen protektionistisista toimista, jotka supistivat Nordisk Films Kompanin maailmanmarkkinoita. Caspar Tybjergin lähtökohtana on puolestaan se vaikeus, jota

monet elokuvahistorioitsijat ovat kokeneet Carl Dreyerin *Lehtiä Paholaisen kirjasta* -elokuvan (1919) viimeisen, Suomen sisällissotaa käsittelevän episodin äärellä: miten välttää pitämästä tekijää konservatiivina ja elokuvaa taantumuksellisenä, jos elokuva näyttää peittelemättömän nationalistiselta ja samastaa paholaisen yksiselitteisesti bolševikkiin? Analysoimalla yksityiskohtaisesti elokuvan käsikirjoituksen kehittymistä, Dreyerin omia kirjoituksia sekä 1910-luvun muita vallankumousaiheisia elokuvia Tybjerg päättyy siihen lopputulokseen, että luokkateema jää itse asiassa taustalle ja että episodin keskeinen tematiikka liittyy moraaliin ja omaantuntoon. Tybjergin loppupäätelmästä voi olla monta mieltä, mutta kuten Tom Gunning puolustautuu oman *Mästerman*-analyysinsä pohjustukseksi, yksityiskohtainen historiallinen analyysi tarjoaa antoisaa luetavaa ja uutta tietoa, vaikkei hyväksyisikään kirjoittajan kaikkia tulkintoja.

Kuten edellä olevasta lienee käynyt ilmi, *Nordic Explorations* on varsin kirjava antologia. Näkökulmat liikkuvat taloushistoriasta aate- ja taidehistoriaan (Marina Dahlquist ja lumimotiivin merkitys ruotsalaisen elokuvan kansallismaisemassa), tähtitutkimuksesta (Marguerite Engberg ja Majakka ja Perävauhu; Gunnar Iversen ja norjalaiset Egde-Nissenin sisarukset, jotka perustivat Saksaan oman tuotantoyhtiön) kerronnan analyysiin, lajiantalyysistä (Bjørn Sørenssen ja norjalaiset matkaelokuvat; Gunnar Strøm ja norjalaiset ja tanskalaiset animaatiot) ja havaitsemisen estetiikkaan (John Fullerton ja varhaiset ruotsalaiset näytelmä- ja dokumentti-

elokuvat katsomistapojen muutosten indikaattoreina).

Kirjavuutta ei kuitenkaan tarvitse pitää haittana. Toimittajat edes väitä tähtäävänsä kokonaisuutteen, ja on kyseenalaista olisiko sellainen pyrkimys edes mielekäs. Esimerkiksi Tytti Soilan, Astrid Söderbergh Widdingin ja Gunnar Iversenin *Nordic National Cinemas* (London: Routledge 1998) on sekin päättynyt lähestymään kohdettaan monikossa, vaikka sen tavoitteena onkin kattavuus: Pohjolan elokuvahistoria on kirjoitettu erillisiksi kansallisiksi osioiksi, "Pohjoismaiden elokuvahistorioiksi" eikä "pohjoismaiseksi elokuvahistoriaksi". Hieman paradoksaalista on, että *Nordic Explorations* onnistuu kaikessa hajanaisuudessaan paremmin kuin *Nordic National Cinemas* pohtimaan sitä, mikä Pohjolan elokuvakulttuureissa oli kansallisesti spesifiä, mikä oli yhteistä ja mikä kansainvälistä.

Tätä voisikin pitää kirjan merkittävimpänä saavutuksena: siinä missä elokuvahistorioita on tavallisimmin kirjoitettu suljetuista kansallisista lähtökohdista, *Nordic Explorationsin* useimmat artikkelit risteilevät itseriittoisten kansallisten rajojen yli ja muistuttavat samalla siitä, miten kansainvälinen ilmiö elokuva oli ainakin äänen tulon asti. Esimerkiksi Antti Alasen lähtökohdista on Mauritz Stillerin elokuvien *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1919) ja *Juha* (1921) suunnaton vaikutus 1920-luvun suomalaiseen elokuvaan, ja Peter von Bagh muistuttaa suomalaisen elokuvakulttuurin kansainvälisyydestä (vaikkei hevin tunnustakaan suomalaisen elokuvan kansainvälisyyttä). Jan Nielsen, Thomas C. Christensen, Ib Monty ja Marguerite Engberg kartoittavat kaikki tanskalaisten

elokuvien leviämistä ulkomaille ja niiden kansainvälistä vastaanottoa, ja Tom Gunningin ja Astrid Söderbergh Widdingin kerronta-analyysit sijoittavat Sjöströmin ja af Klerckerin elokuvat luontevasti kansainvälisen elokuvan kontekstiin. Ja Dreyerin ja Christensenin kaltaisia kosmopoliitteja käsittelevät kirjoitukset voisivat tuskin kovin sisäänpäin lämpiäviä ollakaan.

Antologian kirjavuuden ja fragmentaarisuuden voi siis nähdä myös monipuolisuutena ja moniäänisyytenä, avauksena aidosti kansainväliseen elokuvaan. *Nordic Explorations* on hedelmälliseksi osoittautuva kokeilu, joka sekä täydentää että jopa muuttaa kuvaa pohjoismaisen, Pohjoismaiden (ja samalla koko maailman) liikkuvan kuvan historiasta. Lisäksi kirja on kuvitukseltaan erinomainen: kuvasuurenokset, stillit ja julisteet eivät ole mukana koristuksen vuoksi vaan ne muodostavat olennaisen osan artikkelien sisältöä. Tosin kuvitus jakautuu hieman epätasaisesti, ja esimerkiksi Söderbergh Widdingin kuva-analyysi olisi kaivannut tuekseen yhtä valaisevia kuvaruutusuurenoksia kuin Gunningin ja Fullertonin artikkelit.

Kimmo Laine

Anneli Lehtisalo

**The emperor arrives too late
– *Tanssi yli hautojen* as a
“Särkkä-like” “great man bio pic”**

Tanssi yli hautojen (1950) is one of the historical bio pics of great men produced by the company Suomen Filmiteollisuus. Like the films *Runon kuningas ja muuttolintu* (1941) and *Ballaadi* (1944) it describes an unhappy love story between a man of national importance and a young woman. The film's hero, Russia's Czar Alexander I is not Finnish, but he was believed to have had an important role in the creation of Finnish autonomy. All three films represent these men's important role in Finnish history in a way that implies that an unhappy love affair was their motivating force.

The screenplay for *Tanssi yli hautojen* was written during the war but because of political and economic difficulties the film was not completed until seven years later. The aim was, however, to promote the film in the same way as the great man bio pics of the war years: as a serious epic and spectacle. The film was also described as a love drama. This impression was supported by the romantic historical novel that was based on the screenplay and had been published already in 1944.

The film was popular but reviews didn't see it as an epic of importance like the other great man bio pics. The themes and the marketing of the film were related to war-time concerns. Seven years later the content and theme were no longer considered believable and successful: the film's patriotism and the innocence of the love story didn't fit in with the ideas of the 1950s. The symbolism in the relationship between Finland, the losing side of the war, and the emperor of Russia also seemed problematic at the time. After the war this great man bio pic, originally closely connected to the national project, was seen as “mere” romantic entertainment.

Antti-Ville Kärjä

**The Finnish Hit-Song Films:
Furry-Finnish and Supranational
at the Height of Spiritual
Depression**

During the late 1950s and early 1960s some eight so-called hit-song films were made. They were films consisting mostly of musical performances, accompanied by a “fragile” narrative frame. These films can be seen as one attempt to cope with the film industry's economical difficulties at that time. They can also be viewed as the Finnish equivalents to the U.S. rock'n'roll films and as the film industry's first attempts to see whether or not youth entertainment was commercially viable. However, these films were made cautiously, and they were targeted not only at the youth.

It is the juxtaposition of such concepts as “hit-song” and “youth” that interests me in these films, especially in relation to the problematics of “national identity”. The national-romantic background of the Finnish hit-song tradition and youth as a new, strongly U.S.-influenced group of film consumers form an intriguing field of tension, at the heart of which lies the question of Finnish-ness. In what ways do these films, and especially the music in them, contribute to the definition and conceptualization of Finnish-ness and popular culture in general?

The economic success of the hit-song films was by no means high, and they were badly received in reviews. Also later on they have been labelled as poor examples of Finnish cinema. However, these judgements have been based on film theories and aesthetics favouring narrative development. These theories are somewhat ill-fitting, simply because the function of hit-song films, some of them working as promoting vehicle for record companies, is clearly different from mainstream narrative cinema. Thus, it becomes pertinent to ponder the ideological background of these judgements.

Thus they can be seen as one version of cultural protectionism, exemplifying the worry for the quality of national cinema.

This field of tension is, in my opinion, directly linked to the processes of globalization, or rather, glocalization. Basing on the theory of articulation, my argument is that the Finnish hit-song films have been and are a part of the processes that continuously redefine what it means to be Finnish. For most viewers they can be incoherent ragbags, but as they thus challenge the traditional theories of film narration, they challenge the traditional conceptualizations of Finnish-ness also.

Nonetheless, these films are part of the so-called popular culture, and hence there are limitations to the challenges they can make. Ideologically the hit-song films can be seen as safe and secure, and so the forms of Otherness they possibly represent are also secured. They may be exotic, but yet stereotypical, media-friendly, and not threatening.

Ohjeita kirjoittajille

Lähikuvan tekstit valmistetaan ja taitetaan tietokoneella kirjapainoa varten. Meille on kätevintä, jos saamme jutut jo alusta alkaen levykkeellä. Levykkeiden lisäksi toivomme sinun lähettävän myös käsikirjoitusliuskat jutustasi.

Huom! Älä käytä mitään muotoiluja tekstissä (esim. kursiivia, sisennyksiä, oikean reunan tasausta jne.). Poista tavutuskäsky mielellään jo ennen kuin aloitat kirjoittamisen. Vältä myös pakotettuja rivinvaihtoja muualla kuin kappaleiden lopussa. Kursiivin voit kuitenkin merkitä alleviivauksena levykkeelle. Merkitse sisennykset/lainaukset käsikirjoitusliuskoihin.

1) Lähetä juttusi meille mieluiten "korpulle" tallennettuna sekä paperille tulostettuna. Sekä pc- että Macintosh-koneella kirjoitet-
tuja tekstejä voi lähettää levykkeellä.

2) Tallenna juttusi levykkeelle sekä oman tekstinkäsittelyohjalmasi muodossa että yleisessä tekstinkäsittelymuodossa, ns. ASCII-tiedostona (ohjeet löydät omasta tekstinkäsittelyohjelmastasi). *Kerro saatteessa*, mitä ohjelmaa olet käyttänyt ja millaisena tiedostona juttusi tallentanut.

3) Mikäli sinulla ei ole tietokonetta käytössäsi, lähetä juttusi konekirjoitusliuskoina. Käytä suurinta mahdollista riviväliä.

Kuviot ja taulukot laaditaan erilliselle paperille, älä lähetä kopioita vaan originaalit. Tekstiin voit merkitä haluamasi sijoituspaikan kuviolle.

Viitteet ja kirjallisuus sijoitetaan tekstin loppuun loppuviiteinä.

Kuvitusehdotuksia vastaanotamme mielellämme.

viittaus artikkeliin kirjassa:

1. D.M. MacKay, "Cerebral Organization and the Conscious Control of Action". Teoksessa J.C. Eccles (ed.), Brain and Conscious Experience. New York: Springer-Verlag 1966, 428.

viittaus uudelleen samaan artikkeliin:

3. MacKay 1966, 425.

viittaus artikkeliin lehdessä:

2. Denise Kervin, "Reality According to Television News: Pictures from El Salvador". Wide Angle, vol. 7:4 (1985), 62.

Mikäli edellä on juuri viitattu samaan artikkeliin, voit käyttää Ibid. -merkintää:
4. Ibid., 69.

viittaus kirjaan:

5. Stephen Neale, Genre. London: British Film Institute 1980, 48.

Tekstinsisäiset vieraskieliset sitaatit käännetään aina suomeksi, ellei vieraskielisyydelle ole jotain erityistä syytä

Kun tekstissä mainitaan ensimmäisen ker-
ran jokin elokuva, sen tuotantomaa ja -
vuosi mainitaan suluisa välittömästi eloku-
van nimen jälkeen. Jos kyseessä on ulko-
mainen elokuva, joka on ollut levytyksessä
Suomessa, siitä käytetään suomenkielistä
nimeä ja alkuperäisnimi mainitaan sulkei-
sa. Esimerkki: Musta sade (Black Rain, USA
1989). Alkuperäiskielinen nimi mainitaan
erikseen myös silloin, kun suomenkielinen
nimi on sama. Jos elokuvan nimi on
kaksiosainen (Esim. Total Recall - unohda
tai kuole), se mainitaan ensimmäisellä ker-
ralla kokonaisuudessaan ja myöhemmin
elokuvaan voidaan viitata nimen ensimmäi-
sellä osalla.

Tekstin sisällä mainittujen elokuvien,
lehtien ja kirjojen nimet alleviivataan sekä
tekstitiedostoon että tulostukseen.

**Tutkimuksen kohteena olevista eloku-
vista** annetaan mahdollisimman tarkat
tuotantotiedot viitteiden yhteyteen.

Arvosteltavista kirjoista annetaan

seuraavat tiedot: kirjoittajan/toimittajan
nimi, kirjan nimi, kustantaja, julkaisupaikka
ja -vuosi sekä sivumäärä.

Raportoitavista tapahtumista kerrotaan
tapahtuman koko nimi, ajankohta ja
paikka, missä se järjestettiin.

Artikkeleista laaditaan korkeintaan 200
sanan *tiivistelmä*. Laadi myös lyhyt esittely
itsestäsi (arvo, asema, ala, yliopisto tai
kaupunki, jossa vaikutat).

Päivi Valotie
Puutarhakatu 3 A2
20100 TURKU