

## Satua ja seikkailua naisille – 1920-luvun lopun elokuvaromaanit

Elämän tuntuessa tyhjältä *tarkoituksromaani* voisi antaa uutta sisältöä, varsinkin jos *tendenssiromaani* tuntuu tarkoitukseen liian päällekkäyvältä. *Leikillinen romaani* tai *suvinen tosisatu* ja *mielikuvitusromaani* puolestaan mahdollistavat näkökulman pois arjen harmaudesta. Kenties voisi viettää aikaa *l-näytöksisen apinanäytelmän* parissa tai tutustua erilaisten väestöryhmien kuvauksiin *tyttöjen romaanin*, *nuorukaisromaanin* tai *konttoriromaanin* kautta.

1920-luvun kirjallisuusbibliografioita selaillessa törmää edellä mainittujen lisäksi lukuisiin sellaisiin lajimäärittelyihin, jotka ovat kadonneet myöhemmästä kaunokirjallisuudestamme. Ne eivät itse asiassa ole koskaan muodostuneet varsinaisiksi lajeiksi asti, joten oikeastaan ei ole kyse katoamisesta. Useat määrittelyistä ovat olleet yksittäisiä ilmiöitä, ainoastaan kyseessä olevaa teosta koskevia luonnehdintoja. Lukuohjeena ne tietysti aiheuttavat päänvaivaa, sillä niiden perusteella teosta on vaikea liittää laajempaan teosjoukkoon. Vasta lukemisen edetessä voi löytää teoksesta tunnistettavia piirteitä, jolloin yhteydet lajiperheeseen alkavat muodostua.

Tässä artikkelissa keskityn 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa ilmestyneisiin teoksiin, joiden alaotsikkojen lajimäärityksessä on viittaus elokuvaan. Tarkastelen L. J. Inkerin (oik. Lempi Jääskeläinen, 1900–1964) *elokuvaromaania* nimeltä *Tyttö, jonka sydän oli lasista* (1928), Erkki Kivijärven (1882–1942) *lukuelokuvaa* nimeltä *Painomuste ja punaviini* (1930) sekä Jussi Roudan (oik. Erkki Pakkala, 1899–1958) *elokuvaratarinaa* *Filmikesän seikkailut* (1931). Viitataan myös Inkerin teoksen jatko-osaan *Hopeasalmen valtiatar ja muutakin väkeä* (1930); jatko-osan lajimäärityksenä on pelkästään *romaani*. Kysyn, miksi kyseiset lajimääritykset on valittu ja mitä merkityksiä ne saavat. Toisin sanoen pohdin, mitä funktioita voi antaa lajimäärityksille kohdeteosten tapauksessa – en siis niinkään keskity pohtimaan lajin olemusta tai sen syntyä vaan tarkastelen sitä merkitysverkostoa, jonka kautta *elokuvaromaani* määrittyy sekä teosten itsensä että laajemman kulttuurisen kehikon kautta.

Kirjallisuuden lajeja on tutkimuksessa määritelty erilaisin perustein eri aikoina. Määrittelyjä on rakennettu historiallisin tai teoreettisin perustein ja usein lajimäärittelyt ovat luokittelussaan päällekkäisiä. Yksinkertaisimmillaan laji on määritelty miksi tahansa joukoksi teoksia, jotka on valittu jonkin yhteisen piirteen perusteella (Lehtonen 1983, 71). Toisaalta on painotettu sitä, että yksittäinen teos ainoastaan osallistuu johonkin lajiin eli yhteisten piirteitten lisäksi jokainen teos myös haastaa lajin rajoja (ks. Derrida 1980, 177, 203). Esimerkiksi Liisa Saariluoman (1989, passim.) mukaan romaani on aina individualistinen laji, jossa jokainen romaani määrittelee lajin yhä uudelleen. Derridan ja Saariluoman tavoin en näe laji-käsitettä niinkään tarkkoja rajoja määrittelevänä luokitteluksena, vaan pikemmin lukemisen ja kirjoittamisen ohjeena. Käsitellessäni kohdeteoksiani en siis pyri niinkään tuottamaan elokuvaromaanille sen olemusta luokittellevia rajoja vaan pohdin määrittelyn funktioita kunkin kohdeteoksen tapauksessa. Tosin jo käyttämäni nimitys elokuvaromaani – jota siis käytän viittaamaan yleisesti kaikkiin kohdeteoksiini niiden alaotsikkojen toisistaan poikkeavista määrittelyistä huolimatta – on yleistävä eli luokitteleva määrittely. Näyttääkin siltä, että luokittelu on kommunikaation edellytys; se mahdollistaa asioista puhumisen ja vaikuttaa välttämättömältä ilmiöltä tarkastellessa. Tuotan täten artikkelissani väistämättä ”elokuvaromaania”, luokittelevaa konstruktiota, joka pohjaa keinotekoiseen rakennelmaan.

Toosten nimet ja samoin niiden lajia määrittelevät alaotsikot ovat paikkoja, joissa tekijän ja/tai kustantajan intentionaaliset pyrkimykset ovat nähtävissä: määrittelemällä teos tiettyyn lajiin kuuluvaksi pystytään teoksen lukuprosessia ohjaamaan tietynlaiseksi. Kirjallisuuden lajeja teoretisoinut Alastair Fowler (1982, 256–263) puhuu geneerisestä horisontin määrittelystä eli lukemisprosessissa tapahtuvasta teoksen tarkastelusta sen syntykontekstin aikana vallinneen järjestelmän puitteissa. Lukijalta vaaditaan kykyä tunnistaa teoksen lajipiirteitä eli ns. geneeristä kompetenssia. Lajeja sukupuolijärjestelmän kautta tarkastellut Mary Gerhart painottaa (1992, 156–185), että geneerinen kompetenssi mahdollistaa lukijan teosta kohtaan asettamat odotukset samalla kun se tuottaa merkityksiä. Lukeminen on Gerhartin mukaan aina tekstin lukemista jonakin, tiedostamatta tai tietoisesti.

Käsittelemäni elokuvaromaani on kirjallisuushistoriallisesti lyhytikäinen ja 1920-luvun lopun ainutkertainen ilmiö.<sup>1</sup> Joudun siis luomaan geneerisen

<sup>1</sup> Ilmiön ainutkertaisuutta tosin rikkoo yksi poikkeus: Vuonna 1943 (eli suomalaisen elokuvatuotannon kulta-aikoina) ilmestyi Kariston 15 markan romaanisarjassa Aino Pekkarisen *Neiti Helin miesmalli* -teos, jonka alaotsikko on elokuvaromaani. Tässä kevyessä melodraamallisessa rakkausromaanissa taiteita harrastava rikas konsulintytär Ilona Heli palkkaa taideteostaan varten miesmalliksi työväenluokkaan kuuluvan Valdemar Mäkelän. Romaanista sukeutuu Pygmalion-tarina, jossa Ilona sivittää Valdemaria. Samalla romaani hyödyntää kaksoisolentoteemaa sosiaalisen ristiinpukeutumisen kautta: Valdemar on todellisuudessa maailmanmies ja kuuluisa kirjailija tohtori Kalke, joka kehitteläkseen uuden romaaninsa aihetta tekeytyy työläisjätkeksi. Lopussa

horisontin ja kompetenssin rakentamalla teoksille kytkentöjä muihin ajankohdan kulttuurisiin ilmiöihin ja kirjallisiin lajeihin ilman ennakkotietoa lajista nimeltä elokuvaromaani. Näitä kytkentöjä tehdessäni vihjeenä toimii ensinnäkin kohdeteoksieni lajimäärittelyyn sisältyvä termi *elokuva*. Etenenkin tarkastelussani sijoittamalla teokset aluksi 1920-luvun kulttuuriseen keskusteluun elokuvasta sekä elokuvan ja kirjallisuuden välisistä suhteista nimeämällä ilmiöitä ja kytköksiä.

Tarkasteluni toisena vihjeenä toimii käsite *naisten romaani*. Inkerin *Hopeasalmen valtiatar ja muutakin väkeä* -teoksen ensipainoksen välissä on nimittäin kustantajan eli Otavan mainoslehtinen. Tämä lehtinen on otsikoitu ”Nais-ten romaaneja”. Aluksi siinä esitellään lyhyesti L. J. Inkerin tuotantoa ja mukana on myös kohdeteokseni *Tyttö jonka sydän oli lasia* jatko-osineen. Toisena osastona mainoslehtisessä on ”Kotimaisia rakkausromaaneja”, joiden joukossa esitellään mm. Bagheeran eli kohdekirjailijani Erkki Kivijärven romaani nimeltä *Rakkaus kutsuu*. Muita kirjailijoita ovat esimerkiksi Elsa Soini, Jalmary Sauli ja Hellin Talas. Viimeisenä naisten romaani -osastona nimetään ”Suomennettuja romaaneja”, joiden joukossa on mm. Charles Garvicen *Edna* ja Philip Gibbssin *Suruton nainen*.

Kustantaja siis markkinoi Inkerin elokuvaromaania naisten romaanina. Pohdinkin, miten tämä lajimääritys suhteutuu elokuvaromaani-määrittelyyn ja miten aikalaiskeskustelussa suhtaudutaan molempiin määrittelyihin kohdeteoksieni yhteydessä. Entä miten Kivijärven ja Roudan teokset liittyvät – jos liittyvät – naisten romaani -määrittelyyn? Pohtiessani elokuvaromaania naisten romaanina kiinnitän huomiota naislukijaan, sillä onhan naisten romaani -määrittely myös lukijuuden kautta tuotettua luokittelua. Tarkastelen tätä naislukijuutta kohdeteoksissani sekä aikalaisvastaanoton että itse teosten kautta pohtimalla, mikä seikka niissä voisi olla nimenomaisesti naislukijoille kohdennettua.

Geneeristä horisonttia elokuvaromaanille tuottaessani tukeudun siis kohdeteosteni aikalaiskeskusteluun. Toisaalta hyödynnän myös sitä tutkimusta, jota 1920-luvun elokuvasta, kirjallisuudesta ja muistakin ajankohdan kulttuu-

---

Kalkkeen todellinen identiteetti paljastuu ja samalla Ilona voi tunnustaa rakkautensa mieheen: sosiaaliluokkien välinen ero esti rakkauden aikaisemmin. Tätä Pekkarisen elokuvaromaania en käsittele artikkelissani. Siihen sopivat kaikki muistakin kohdeteoksistani nimeämäni luonnehdinnat (elokuvallisia keinoja kerronnassa ei käytetä). Pekkarisen elokuvaromaani-määrittely saa kenties vielä enemmän kaupallista lisäarvoa kuin varsinaiset kohdeteokseni ilmestymisajankohdansa, suomalaisen studioelokuvan kultakauden vuoksi. Mielenkiintoista on myös se, että Aino Pekkarisen aviomies Tatu Pekkarinen (kuplettilaulaja ja lukuisten filmikäsikirjoitusten kirjoittaja) julkaisi *Helsingin Sanomien* viikkoliitteessä 7.12. 1930 lyhyen pakinan otsikolla ”Vieraskäynti virkistää. Naturalistinen hiljaiselokuva.” Tässä hiljaiselokuvassa minä-kertoja on vierailulla Kaikkosen perheen luona. Kaikilla on ikävää, mutta kaikki teeskentelevät viihtyvänsä hyvin. Erityisen ikäväksi minän olon tekee pakollinen perheen ”ihmelapsen”, kolttosia tekevän pojan-viikarin ihastelu. Hiljaiselokuva-määrittely on humoristinen luonnehdinta, jolla viitataan kertomuksen henkilöahmojen hiljaisuuteen ja toisaalta kertomuksen kohtaumisaisuuteen.

risista ilmiöistä on tehty. Kohdeteoksieni aikalaiskeskustelu ja ajan ilmiöistä tehty tutkimus kerrostuvat käsittelyni kautta. Näyttääkin siltä, että geneeristä horisonttia luodessa joutuu aina yhdistelemään erilaisia ja eri aikakausien käsitteitä, jotka saattavat olla jopa aivan vastakkaisia toisilleen. Tutkimusongelmassani tämä konkretisoituu esimerkiksi *naisten romaani* -käsitteen kautta. Nykyisin naisten romaaniksi tai yleisemmin naiskirjallisuudeksi tunnutaan mieltävän nimenomaisesti naisten kirjoittamia eli naistekijöiden naisille suunnattuja teoksia. Toisin oli 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa, jolloin naisten romaanin tekijät saattoivat olla myös mieskirjailijoita. Tämä käy ilmi Otavan mainoslehtisestä, jossa naisten romaani määrittyy pikemminkin rakkausaiheensa kuin tekijän kautta. Täten aikalaisnäkemysten kannalta ei näytä ongelmalliselta nimetä Erkki Kivijärven tai Jussi Roudan elokuvaromaaneja naisten romaaneiksi. Kysymykseen naisten romaanista palaan tarkasteluni edetessä.

Tutkimani teokset ilmestyivät kustannuspoliittisesti mielenkiintoisena ajankohtana. Suomi liittyi tekijänoikeuksia säätelevään Bernin sopimukseen vuonna 1928, minkä vaikutuksesta käännöskirjojen määrä suomalaisilla kirjajamarkkinoilla väheni: sopimus esti suomennoksien julkaisun ilman tekijän lupaa. Tämä merkitsi kotimaisen kirjatutannon nousua, ja erityisesti kotimaista ajanvietekirjallisuutta julkaistiin aiempaa enemmän. Elokuvaromaanin ilmestymisen suomalaiseen kirjakenttään voi selittää osittain myös tätä kautta: kotimaisen kirjatutannon lisääntyessä nimikkeellä kenties pyrittiin erottautumaan muista teoksista. Tässä kirjoituksessa en kuitenkaan tarkastele kustannuspoliittista kontekstia sen laajemmin vaan keskityn aikalaisteksteihin ja teoksiin.

Pohdin ensin kohdeteoksieni lajimäärittelyn kytkeytymistä aikakauden elokuvaa koskevaan keskusteluun. Sitten tarkastelen tutkimuskohteitteni linkittymistä naisten romaaniin ja sitä kautta aukeaviin kysymyksiin. Aineistonani käytän myös kohdeteoksieni saamia päivänlehtikritiikkejä, joita julkaistiin yhteensä kaikkiaan parisenkymmentä. Kaikkiin niihin en viittaa suoraan, vaikka olenkin ne lukenut. Sekä elokuva että naisten romaani liittyvät kysymykseen 1920-luvun nykyajasta, modernista, ja sen kokemisesta. Lopuksi tarkastelen kohdeteoksiani yksityiskohtaisemmin niissä näyttäytyvien ristiriitaisten modernin kokemusten kautta keskittymällä naisen esittämiseen.

#### *Elokuvaromaani intermediaalisuuden edustajana*

*Elokuvaromaani*-nimityksessä liitetään toisiinsa kaksi eri taiteen lajia, elokuva ja romaani. Siinä yhdistyy näin ollen kaksi erilaista mediumia, välittäjää: elokuva ja kirjallisuus. Tämän lajimäärittelyn yhteydessä voidaan puhua intermediaalisuudesta, joka ilmiönä liitetään useimmiten vasta myöhäismodernin yhteiskunnan kulttuuriin muodosteisiin (esim. Lehtonen 2001, 91–93).

Laajasti ymmärrettynä intermediaalisuus viittaa ns. horisontaaliseen intertekstuaalisuuteen eli tekstien välisiin implisiittisiin suhteisiin. Horisontaalisesti intertekstuaalisia ovat esimerkiksi genret, henkilöhahmot, juonet tai teemat, jotka toistuvat eri teksteissä ja myös eri mediuumeissa. (Ks. Fiske 1987, 108–109.) Intermediaalisuuden aste vaihtelee ja erityisesti meidän aikamme intermediaalisuus manifestoituu esimerkiksi siinä, että television draamasarja julkaistaan myös romaanina. Tästä ilmiöstä puhutaan myös tekstuaalisena kierätyksenä (ks. Lehtonen 2001, 83–112).

Tutkimissani elokuvaromaaneissa ei ole kyse edellä mainitun kaltaisesta tekstuaalisesta kierrätyksestä. Inkerin, Kivijärven ja Roudan romaanit ilmestyivät ainoastaan painetussa muodossa eikä niitä ole tarkoitettu elokuvakäsikirjoituksiksi. Arvostelussaan Inkerin teoksesta Fanny Davidsson (26.10.1928) tosin arvelee, että teoksessa ”(...) kaikki on kirjoitettu juuri filmivaikutusta silmälläpitäen” ja että romaanin ”(...) tosiaan helposti voisi filmata”. Davidssonin mukaan ”(...) olisi siinä tarina Mary Pickfordin tapaisen elokuvanäyttelijättären elävöitettäväksi”. Erkki Pakkalalla alias Jussi Roudalla oli toki konkreettisia kytköksiä elokuvamaailmaan mm. isänsä, kirjailija Teuvo Pakkalan Finn-Film -nimisen elokuvatuotantoyhtiön kautta sekä myös elokuvakäsikirjoitusten muokkaajana (ks. Laine 1999, 83).

Risto Turusen ja Erkki Seväsen (1990, 134–136) selvityksen mukaan varhaisen suomalaisen (mykkä)elokuvan kautena eli vuosina 1904–1930 tehtiin 20 kirjallista elokuvaa, jotka pohjautuivat kotimaiseen draama- tai proosakirjallisuuteen. Filmatuimpia kirjailijoita tuona aikana olivat Minna Canth (*Anna-Liisa* vuosina 1911 ja 1922, *Sylvi* 1913 ja *Murtovarkaus* 1926) ja Aleksis Kivi (*Kihlaus* 1920 ja 1990, *Nummisuutarit* 1923). Kirjailijat itse eivät Turusen ja Seväsen mukaan olleet innostuneita filmien käsikirjoittajina toimimisesta: kirjallisissa elokuvissa ainoastaan kahdessa toimi kirjailija käsikirjoittajana, nimittäin Eino Leino *Kesässä* (1914) ja Artturi Järviluoma *Pohjalaisissa* (1925). Intermediaalisuus-ilmioistä elokuvan ja kirjallisuuden välillä voidaan siis puhua jo kotimaisen elokuvatuotannon alkuajoista lähtien.

Kohdeteoksieni intermediaalisuus on luonteeltaan sisällöllistä ja määritelmän alkuosa kytkeytyy laajemmin varhaiseen elokuvakulttuuriin ja siihen, miten elokuvan katsottiin ilmentävän ja määrittävän ”aikaa nyt” eli 1920-luvun nykypäivää, modernia aikakautta. Toisin sanoen elokuvaromaani-nimitys hyödyntää niitä mielikuvia, joita elokuvaan liitettiin 1920-luvulla. Olavi Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessa (1929) elokuvasta rakennetaan yhtä keskeistä nykyhetkeä ja sen luonnetta kuvaavaa ilmiötä rinnan vaikkapa suurkaupungin romantiikan, amerikkalaisen tehokkuuden ja uusien taidevirtausten (kuten futurismin ja dadan) rinnalle.

Mielestäni kohdeteoksieni lajimäärittely elokuvaromaaniksi onkin nimenomaisesti viittaus niiden ajantasaisuuteen. Se on ikään kuin signaali nykyaikaisesta käsittelytavasta ja myös silloisen nykyajan yhteiskunnan kuvaami-

sesta. Tästä kertovat myös teoksista kirjoitetut päivänlehtikriitikit. Ainoassa arvostelussa, jossa ylipäättänsä kiinnitetään huomiota lajimäärittelyyn, lähdetään jopa liikkeelle sen nykyaikaisuudesta. Nimimerkki F. D. eli Fanny Davidsson kirjoittaa *Tampereen Sanomissa* (26.10.1928) Inkerin *Tyttö, jonka sydän oli lasista* -romaanista seuraavasti:

Elokuvaromaani – nimitys on aikamme tuote. Tähän asti on puhuttu historiallisesta, psykologisesta, valtiollisesta, perhe-, avioliitto-, seurapiiri- ja ajanvietteromaanista j.n.e. Nykyaika on lisännyt paljonkin näitä lajeja, sillä voisihan vielä puhua esim. ilmailu- ja radioromaanistakin. Ehkäpä monesta muustakin aikamme ilmiöitä kuvastavasta aiheesta voisi saada tällaisia kirjallisia laatumityksiä.

Davidssonkaan ei lähde pohtimaan lajimäärettä sen tarkemmin, mutta mielenkiintoisesti hän tuo esille vastaavuussuhteen elämän ilmiöiden ja kirjallisuuden lajien välille: jokainen uusi keksintö tai innovaatio voisi saada oman kirjallisuuden lajinsa.

Kaikki kohdeteokseni ajoittuvat julkaisuajankohtansa nykyhetkeen, iloiseksi kutsuttuun 20-lukuun: Roudan teoksessa ajoittuminen tehdään ilmiselväksi teoksessa päivätytjen päiväkirjamerkintöjen kautta, Inkerin ja Kivijärven teosten sijoittuminen 20-luvulle on pääteltävissä erilaisten tapahtumien ja paikkamotiivien kautta. L. J. Inkerin tapauksessa lajimäärittelyn ajantasaisuus saa vielä lisäarvoa, sillä tekijä oli tullut lukevan yleisön tutuksi nimenomaisesti historiallisten kertomusten kirjoittajana. L. J. Inkerin esikoisteos *Opaaliristi* (1923) sekä Lempi Jääskeläisen nimellä julkaistu *Pyhän Katariinan hopeavyö* (1928) ovat lähinnä keskiaikaa käsitteleviä novellikokoelmia. 2000-luvun lukijan näkökulmasta ja Jääskeläisen koko tuotantoon suhteutettuna elokuvaromaani-nimitys on myös signaali erosta, poikkeamasta hänen historiallisten romaaniensa jatkumosta.

Eksplisiittisesti elokuva on kohdeteoksissani esillä L. J. Inkerin ja Jussi Roudan teoksissa, joissa elokuva on tavalla tai toisella aiheena. Roudan filmitarina kertoo elokuvan kuvaamisesta suomalaisella maaseudulla. Ennen sinne pääsyä romaanissa kerrotaan valmistelutöistä, kuten kameran ostamisesta, tähden eli primadonnan löytymisestä sekä käsikirjoituksen muokkaamisesta. L. J. Inkerin romaanissa puolestaan varsinainen elokuva-aihe on sivuosassa, mutta tarinan kulun kannalta elokuvaan liittyvä motiivi on ratkaisevassa osassa. Keskushenkilö Iris Lehtinen osallistuu Suomalaisen Filmiyhtiön järjestämään filmiromaani-kirjoituskilpailuun, jossa etsitään 1700-luvulle sijoittuvaa suomalaisaiheista elokuvaromaania. Iris voittaa kilpailun ja saa palkinnoksi 100 000 markkaa. Iriksen kirjoittama romaani kertoo hänen omasta tilanteestaan, mutta historiallisiin puitteisiin sijoitettuna. Kilpailun myötä Iriksestä tulee suosittu julkisuuden hahmo, joka saa ihailua osakseen. Kilpailun voitto myös mahdollistaa rakkauden: palkintoraadin jäsen, filmiyhtiö Suomen Filmin entinen johtaja Heikki Salmen-Heikkilä ja Iris rakastuvat.

Erkki Kivijärven *Painomuste ja punaviini* -teoksessa ei elokuvaa mainita edes sanana: teos keskittyy naispäähenkilönsä journalistiuran vaiheiden kehittymisen esittämiseen. Sen sijaan romaanissa esiintyy sellainen intermediäalisuuden ilmentymä, jota kahdessa muussa ei ole lainkaan. Kivijärven romaanissa nimittäin pyritään elokuvallisuuteen, elokuvallisten ilmaisukeinojen toteuttamiseen tekstuaalisten ratkaisujen kautta. Mikko Lehtonen (2001, 106–107) kirjoittaa, että elokuvan ilmaantuminen kulttuuriselle kentälle ei vaikuttanut pelkästään kirjallisuuden kulttuuriseen asemaan, vaan myös kirjallisen fiktion muotokieleen.<sup>2</sup> Lehtosen mukaan kirjallisuuden muotokielessä elokuvallisuus näkyi esimerkiksi siinä, että paikkojen tai henkilöhahmojen yksityiskohtainen ja syvälle luotaava kuvailu koettiin tarpeettomana ja siksi dialogi sai keskeisen osan. Tämänkaltainen elokuvallisuus toteutuu Kivijärven teoksessa. Tosin dialogi on erityisesti draaman ominaisuus eikä sinällään erityisesti elokuvallista. Kirjallisuudessa henkilöhahmojen rakentamista dialogin eikä kertojan tekemien havaintojen kautta voi pitää pikemmin sellaisena draamallisena keinona, jota myös elokuva hyödyntää kertojan suorittamien päätelmien puuttuessa.

*Painomuste ja punaviini* -teoksen lajimäärittely lukuelokuvaksi painottaa mielestäni teoksessa ilmenevää pyrkimystä elokuvallisiin muotoratkaisuihin toisin kuin Inkerin ja Roudan luonnehdinnoissa, joissa painopiste säilyy kirjallisuudessa jo yhdyssanan lopun (*romaanin, tarinan*) kautta. 1920-luvulla kiinnitettiin huomiota niihin muotovaikutuksiin, joita elokuva sai aikaan myös kirjallisuudessa. Vuosikymmenen alussa Hagar Olsson (1920, 175) on *Nya Argus* -lehden kirjoittamassaan puheenvuorossa ennen kaikkea huolestunut siitä, miten elokuva poistaa jatkuvuuden taiteesta tuomalla tilalle katkonaisuuden, keinotekoisuuden ja hetkellisyyden – toisin sanoen Olsson ei hyväksy elokuvalla tyypillistä muotokieltä. Olssonin mukaan elokuvan koko tekniikka on diabolista rakentuessaan ulkoisen tapahtumisen varaan. Olsson ottaa esille myös sen, että esimerkiksi teatterin on mukauduttava elokuvalliseen ilmaisuun, jos se haluaa selvitä kilpailussa katsojista.

Ajankohdan kirjallisuudessa elokuvan vaikutus näkyy Olssonin (1920, 176) mukaan kirjoittajien hankkimassa ja arvostelijoiden suosimassa taitavuudessa, joka kohdistuu ulkoisten yksityiskohtien hallintaan. Tällä taitavuudella

<sup>2</sup> Hyvä esimerkki elokuvallisen muotokielen käyttämisestä korkeakirjalliseksi luonnehdittavasta teoksesta on Pentti Haanpään postuumisti vuonna 1956 julkaistu *Noitaympyrä. Romaani pohjoisesta*. Haanpää kirjoitti teostaan kohdeteoksieni ilmestymisajankohtana vuosina 1930–31. Romaani alkaa keskushenkilö Pate Teikan ajatusleikin fokalisoinnin kautta: Teikka kuvittelee kuvaavansa tapahtumapaikkoja filmikameran linssin läpi. Kuin kiertävä kamera romaanin kertoja rakentaa sarjan kuvia, joissa hahmotetaan tiloja ja esineitä. Hiljalleen ulkoisen kuvauksen rinnalle tuodaan Paten ajatuksia, mielikuvia ja assosiaatioita. Kameran kautta kerrottu alkukohtaus päättyy kertojan toteamukseen (Haanpää 1956, 23): ”Tämä kaikki olisi ollut salaista, pinnanalaista sille valokuvauskoneen linssisilmälle.” Haanpään romaanin alussa painottuu näkemys kameran koneellisuudesta (”linssisilmä”), joka ei kykene näkemään niin syvälle kuin ihmisen silmä. Pate Teikan ajatuksia kamera ei pysty näyttämään.

korvautuu kaikki muu paitsi korvaamattomissa oleva visio jatkuvuudesta. Samalla huolestuneella äänenpainolla kirjoittaa myös Henry Parland vuosikymmenen lopulla *Hufvudstadsbladet*-lehdessä. Otsikolla ”Filmens inverkan på våra dagars litteratur” Parland käsittelee nimenomaisesti ajankohdan ajanvietekirjallisuutta. Parlandin (20.10.1929) mukaan elokuvan vaikutus kirjallisuudessa ei ensinnäkään ole kohottanut sen astetta vaan päin vastoin: kirjallisuus on mennyt taaksepäin. Olssonin tavoin Parland kiinnittää huomiota elokuvan hetkellisyyteen ja sen kiihkeään rytmiiin, jotka poikkeavat kirjallisuudelle ominaisista staattisista hetkistä. Parlandin mukaan monet ajankohdan romaaneista ovat yksinkertaisesti heikolla kirjallisella tyyllillä päällemaalattuja filmiskenaarioita. Hänen mielestään elokuvallisuus on tehnyt kirjallisuudesta mekanistista ja kaikenlainen psykologinen motivointi puuttuu henkilöhahmojen rakentelusta. Tämä asenne ajanvietekirjallisuuden pinnallisia henkilökuvia kohtaan näkyy myös Vilho Suomen kirjoittamassa arvostelussa Roudan *Filmikesän seikkailut* -teoksesta. Suomi (27.9.1931) kirjoittaa: ”Ja niin seikkailuromaanin kuin teos onkin, piirtyy siitä mieleen myös pari kolme varsin eheätä ja kokonaisesti käsiteltyä henkilökuva.”

Hagar Olsson ja Henry Parland ovat erittäin kriittisiä elokuvan vaikutuksista kirjallisuuteen.<sup>3</sup> Toisenlaista mielipidettä edustaa Tulenkantajat-ryhmän vaikuttaja Olavi Paavolainen, joka ihailee elokuvan vauhtia. *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessaan Paavolainen kirjoittaa uusista moderneista romaaneista hehkuttaen niiden vauhtia esittämällä rinnastuksia erityisesti elokuvaan ja sen vaikutus- ja muotokeinoihin. Hän kirjoittaa (1929, 141):

Sanonta on lyhyen ytimekästä kuin sähkösanomissa, kuvaus ja vertausten käyttö on räikeätä, tyyliä ja vain olennaisimman esilletuovaa kuten reklaamien tekstit, tapahtumat ja ympäristöt vaihtuvat kiihkeässä ja hermostuneessa tempossa kuten elokuvissa, keskustelut ovat lyhyitä ja nasevakänteisiä kuten puhelimesta, jonka käyttämisvuoroa kymmenen ihmistä seisoo odottamassa. Ne ovat uuden aikakauden tulkkeja.

Kivijärven *Painomuste ja punaviini* -romaanista julkaistiin vain yksi arvostelu kirjoittajanaan toinen Tulenkantajat-vaikuttaja Lauri Viljanen. Tässä arvostelussaan Viljanen kiinnittää erityistä huomiota teoksen vauhtiin. Viljanen (16.11.1920) kirjoittaa: ”(...) seuratkamme Erkki Kivijärven kinematografisen romaanin juonta, joka todellisella filmi-vauhdilla pyörittää näkyviimme joukon jännittäviä sosietee-poliittisia (ei sosiaalipoliittisia) tapahtumia erään pääkaupunkiällymystön elämästä”. Viljasen positiivisessa arvostelussa vauhti ja tapahtumapaikkojen nopea vaihtuminen eli elokuvallisuus näyttäytyy positiivisena nykyajan ilmiönä. Romaani on Viljasen sanoin ”hyvin nokkela ro-

<sup>3</sup> Olsson ja Parland ovat ruotsinkielisen modernismin edustajia ja Paavolainen sekä Viljanen suomenkielisen Tulenkantajat-modernismin keulakuvia. Tässä artikkelissa ei ole mahdollista pohtia suhtautumista elokuvaan modernismin kontekstia ajatellen – varmasti aiheesta saisi paljonkin irti.

maanifilmi”, toisin sanoin juuri sellainen taitavasti kirjoitettu ja hetkeä painottava teos, josta Olsson ja Parland kirjoittavat huolestuneesti.

### *Pääosassa nainen*

Vaikka elokuvaan liitettiin nykyajan hehkua lehtien palstoilla niin elokuvamainosten kuin artikkelien kautta, käytiin 1920-luvulla myös huolestunutta keskustelua elokuvasta ja sen asemasta. Ensinnäkin lehdissä käytyä keskustelua leimasi huoli kotimaisen elokuvan asemasta ulkomaisten, erityisesti amerikkalaisten, valta-aseman saaneiden elokuvien rinnalla. Kirjoituksissa tehtiin elokuva-poliitiikkaa pyrkimyksenä saada valtio tukemaan kotimaista elokuvatuotantoa. (Pantti 2000, 104–157.) Kohdeteoksissani linjanveto kotimaisuuden ja ulkomaaisuuden välillä ei kuitenkaan ole eksplisiittisesti esillä, tosin Inkerin romaanissa järjestetty kirjoituskilpailu hakee nimenomaisesti suomalaisaiheista käsikirjoitusta – tämän voi liittää reaali maailmassa ilmenneeseen tarpeeseen tuottaa suomalaisia näytelmäelokuvia. Elokuvaromaani-nimityksestä voi vetää kuitenkin suoran linjan toiseen keskeiseen 20-luvun elokuvaa koskevaan aiheeseen, nimittäin kysymykseen, onko elokuva taidetta vai sirkushuvia.

*Nykyaikaa etsimässä* -teoksessaan Olavi Paavolainen (1928, 51) esittää suuria varauksia suomalaisen filmin suhteen. Hän kirjoittaa: ”Suomalaista filmitaidetta ei ole olemassakaan; on vain n.s. kotimaisia filmejä, jotka muistuttavat peräkkäin liimattuja amatöörielokuvia.” Paavolaiselle ainakaan suomalainen elokuva ei ole taiteeksi laskettavissa. Samankaltainen asenne näkyy jo vuosikymmenen alussa tosin yleisemmin kaikenmaalaista elokuvaa koskevassa: Hagar Olsson (1920) epäilee *Nya Argus* -lehdessä elokuvan sijoittumista taiteitten joukkoon. Hän kutsuu elokuvaa ”nopeimmaksi tieksi kohti aivojen diletantismia” ja samalla kulttuurisesti niin merkittäväksi tekijäksi, että harrastelijamaisuudesta on tullut kulttuuritekijä. Olssonin (1920, 175) mukaan elokuva on mekanistisuudessaan lyönyt rikki sekä keinotekoisesti uusintanut ja tässä uusintamisessaan banalisoinut kaiken sen, mikä on ennen kuulunut taiteeseen ja taiteelle. Elokuvatuhoa syvemmän ajattelun. Seuraavassa lehden numerossa Venny Soldan-Brofeldt vastaa Olssonille. Soldan-Brofeldtin (1921, 10–11) mukaan elokuvaa, kuten muutakin taidetta, on hyvää ja huonoa. Soldan-Brofeldt ottaa kirjoituksessaan esiin myös elokuvan taiteilijoita työllistävän vaikutuksen: niin näyttelijät kuin kirjailijat saavat uudenlaisia työtilaisuuksia elokuvan kautta. Hän kuitenkin painottaa, että vasta sitten, kun elokuvien käsikirjoittajat hallitsevat kirjoittamisen nimenomaan valkokankaan ilmaisumuotoja ajatellen, voidaan puhua elokuvasta taiteena.

Kuten Olssonin ja Soldan-Brofeldtin vuosikymmenen alussa ja Paavolaisen vuosikymmenen lopussa esittämät mietteet kertovat, kysymys elokuvan sijoittumisesta taiteiden joukkoon herätti monenlaisia ajatuksia. Suomalaista

itsenäisyyden ajan elokuvapolitiikkaa tutkineen Mervi Pantin (2000, 127–144) mukaan 1920-luvun loppuun mennessä käsitykset elokuvan luokittelusta ns. sirkusviihteeksi loppuivat. Vaikka ei puhuttu varsinaisesta elokuvataiteesta, niin kuitenkin vuosikymmenen lopulla elokuva miellettiin ”hyväksi ajanvietteeksi” erotuksena esimerkiksi sirkuksesta. Mielestäni kohdeteoksieni lajimäärittely viittaa kyseessä olevien teosten kuuluvan ajanvietekirjallisuuteen, mutta nimenomaisesti ns. hyvään ajanvietteeseen, kuten elokuvakin suopeasti suhtautuvien kannalta kuului. Jo kansilehdellä näkyvä elokuvaan viittaava lajimäärittely kertoo ensi katsomalta kyseessä olevan ajanvietekirjan eikä taidekirjallisuudeksi luokiteltavan teoksen. Tämä ajanvietteeseen viittaava ominaisuus luonnollisesti vaatii ja ohjaa lukemaan teoksia omalla tavallaan.

Miten tätä ns. hyvää ajanvietettä voisi määritellä? Risto Turunen (1995, 21–22) on hahmotellut vastakohtaparien korkea/matala ja vakava/kevyt pohjalta neljä eri luokkaa, joita on käytetty kulttuurituotteiden institutionaalisessa määrittelyssä. Turusen luokittelun mukaisesti Inkerin, Kivijärven ja Roudan teokset voidaan luokitella korkea–kevyt -luokkaan kuuluviksi. Tälle luokalle on tunnusomaista ammattimaisuus, huumori ja eliitin hyväksyntä. Se on ns. hyvää ajanvietettä, jolla on kosketuspintansa vakaviin perustaviin kysymyksiin. 1920-luvun (nais)viihdekirjailijoita tutkinut Kristina Malmio (1999, 289–290) sanoo ajanvietekirja-lajimäärittelyn olleen häilyvä ja ristiriitainen, joten hyvin erilaisia kirjoja luokiteltiin ajanvietteeksi. Yleisesti ajanvietekirjallisuudeksi luokiteltiin teokset, jotka olivat kevyitä ja joiden tehtävä oli hauskuuttaa lukijoita. Malmion mukaan ajanvietettä olivat siis seikkailu- ja jännitysromaanit sekä osa rakkausromaneista, joita kutsuttiin naisten romaaneiksi.

Käsitellessään 1920-luvulla ilmestyneiden naiskirjailijoiden kirjoittamien ajanvieteteoksien saamaa kritiikkiä Kristina Malmio (1996, 123) sanoo, että ajanvietekirjallisuutta ei koettu erityisen uhkaavana. Kohdeteoksieni päivänlehtikritiikeissä teokset nimetään yksiselitteisesti ajanvietteeksi, ja esimerkiksi Jussi Roudan romaania kutsutaan ”tydyttäväksi lisäksi kotimaiseen ajanvietekirjallisuuteen” (H-m. 23.11.1931). L. J. Inkerin romaanin yhdessä arvostelussa käytetään kuitenkin suoranaisia uhkakuviin liittyviä äänenpainoja. Niimimerkki A.K-o. kirjoittaa *Suomen Sosialidemokratissa* (8.11.1928):

Kustantamot työntävät vallan hirmuisesti tätä arvoltaan arveluttavan köykäistä hengenravintoa. Menisinpä uskomaan, että kaikki sellaiset käsikirjoitustuotteet (...) pääsevät sensuroimatta painomusteen ahmaistaviksi. Ja vielä enemmän, tällaiset kirjalliset pikkunikkarit saavat usein runsaat palkkiot puuhastelustaan, niin ruhtinaallisen suuret, että varsinaiset taidekirjallisuuden tuottajat jäävät pitkän matkaa jälkeen heistä rahansaanneissa. Voi aikaa, voi tapoja! (...) Ja onko edes yleisön kannalta suotavaa, että kirjallisuuden annetaan painua tällaiseen alkeelliseen holtittomuuteen. (...) Arvioija ei voi estyä ajattelemaasta tähän tapaan silloin, kun arvosteltavaksi saapuvien lähetyksen mukana seuraa tähän itkettävän köyhään kirjalaatuun

kuuluva tuote, eikä synniksi liene katsottava, jos joskus ilmoittaa muillekin sen, jota sisällänsä kätkee.

Tässä nimimerkin kirjoittamassa arvostelussa toistuu jo Hagar Olssonin esittämä ajatus diletantismista, harrastelijamaisuudesta, kutsuttaessa ajanvietteromaanien tekijöitä ”kirjallisiksi pikkunikkareiksi”. Huomattavaa on se, että kyseinen arvostelu alkaa ivallisella huomautuksella: ”Meidän päivinämmen näyttää elävän nk. ”naisten romaani” oikeata loistoaikaansa.” A.K-o. siis liittää diletantismin nimenomaisesti naisten romaanien kirjoittajiin. Myöhemmin arvostelussaan hän sanoo, ettei Inkerin teos ansaitse mitään vakavampaa mielenkiintoa ja että ”[s]amat avut ja samat heikkoudet, joihin olemme jo satoja kertaa saaneet tutustua aikaisemmissa naisromaaneissa (...) liittyvät läheisesti tähän esiteltävänä olevaan elokuvaromaaniin”. A.K-o:lle Inkerin teos on siis tusinatuote, ja nimenomaisesti tusinatuote naisille.

Samankaltaista asennetta edustaa myös *Aamulehteen* teoksen arvostellut O. A. K. eli O. A. Kallio. Hän kirjoittaa (27.10.1928): ”Tämä romaani kuuluu siis nykyisten naisromaanien loputtomaan tulvaan eikä liioin ole sen parempi tai huonompi kuin sen lukemattomat ’kanssasisaretkaan’.” Kallio löytää romaanista samankaltaista teennäisyyttä, sanapaisuttelua ja lausetoiistelua kuin Elsa Soinin naisromaaneista, tosin vähemmässä määrin. Toiseen ajankohdan suosittuun ajanvietekirjailijaan Hilja Valtoseen viittaa nimimerkki E.S-nen eli Elias Siippainen, joka arvostelee Inkerin *Hopeasalmen valtiattaren Suomen Sosialidemokraattiin*. Arvostelunsa alussa Siippainen (7.11.1930) sanoo, ettei Jääskeläinen ole ”(...) poikkeuksellinen meidän arveluttavan lukuisassa naiskirjailijan joukossa”. Sen jälkeen hän lähtee kirjoittamaan Hilja Valtosen asemasta seuraavasti: ”Hilja Valtosen näyttää muodostuneen naisillemme jonkinlaiseksi kirjallisen soihdun kantajaksi, jonka lumouksesta on vaikea vapautua. Yleensä miltei kaikki nuoremman polven naiskirjailijat ovat saaneet häneltä jonkinlaisia sytykkeitä.” Hilja Valtosen edustaa Siippaiselle ”(...) kevyen pakinan pitäjää, jonka taiteelliset ansiot ovat kovin köykäiset”. Pilkillinen asenne sekä naiskirjailijoita, kevyttä ei-vakavaa-taidetta ja Hilja Valtosta kohtaan saa Siippaisen arvostelussa jopa misogynistisia piirteitä. Mielestäni Siippainen kokee naiskirjailijat ja naiskirjallisuuden uhkana miehille taiteelle ja taidekäsitykselle. Siippainen nimittäin pilkkaa:

Meille on kasvanut kymmenen vuoden ajalla kokonainen legio harvinaisen oppineita naisia, naiskirjailijaimme romaaneista päätellen. Naisista on tullut oikeita neropatteja, jotka kykenevät ratkaisemaan vaikeimmatkin pulmat ilman miesten apua. Mistä tämä ylenpalttinen viisaus on yhtäkkiä naisten päähän tulvinut, on vaikea ymmärtää. Tavallisista kauppakoulun käyneistä konttorineitosista on käden käänteessä tullut ihmeteltävän nerokkaita naisia.

Siippainen pilkkaa naisia, jotka itse ajatellen – ilman miehiä – ratkaisevat pulmia. Siippainen jatkaa naispilkkuaan ryhtyessään kirjoittamaan naisten

ajattelusta seuraavasti: ”Mutta heidän älyilynsä ja arvostelunsa ovat kovin pinnallisia, vaikkeivat he itse sitä sokeassa itserakkautensa tajua. He ovat nousukkaita sanan täydellisimmässä merkityksessä. (...) Todellista älyilyä saa tästä romaanista lyhdyn kanssa etsiä, muttei sitä löydy sittenkään.” Naiskirjoittajat ja myös naisromaanihenkilöt ovat Siippaiselle itserakkaita ja pinnallisia, kirjallisia nousukkaita vailla syvempää ajattelua ja merkitysten tajua. Ja mikä pahinta, naiset eivät itse tajua pinnallisuuttaan. Kristina Malmio (1999, 294) on todennut, että 1920-luvulla miesarvostelijat kokivat naiskirjallisuuden valtaavan kirjallisen kentän ja kenties taustalla vaikutti pelko kulttuurisen auktoriteetin menettämisestä. Tätä pelkoa voi lukea esiin myös Siippaisen ja nimimerkki A. K-o:n arvosteluista.

Arvostellessaan Jussi Roudan teosta E. S.-nen eli sama Elias Siippainen on paljon myötämielisempi vaikka ei tunnista kirjoittajaa. Hän arvelee (19.9.1931), että ”(...) nimen taakse piiloutuisi näppäräkynäinen nykyaikainen hepsankeikka, tuollainen poikamainen vallaton naistyyppi, joka aikamme kirjallisuudessa on kiivennyt vuosi vuodelta yhä enemmän pinnalle”. Roudan romaanin yhteydessä vallattomuus ja keveys saavat positiivisia latauksia – lieneekö Siippaisen myötämielisyyteen vaikuttanut kirjailijanimen miespuolisuus, jää arvoitukseksi. Toisaalta Siippaisen samalla esittämä epäily tekijän naispuolisuudesta osoittaa, ettei arvostelija itsekään tiedä, miten lopulta suhtautua teokseen ja sen tekijään.

Kohdeteoksieni kritiikit ovat kuitenkin pääsääntöisesti myötämielisiä ja siten ne saavat kirjallisen eliitin hyväksynnän. Aikalaisille ne edustavat hyvää ajanvietettä eli korkeaa-kevyyttä -kirjallisuutta. Ainoastaan Inkerin kirjoittama jatko-osa *Hopeasalmen valtiatar ja muutakin väkeä* kirjoitti arvostelijat edellä mainittujen kaltaisiin kitkeriin lausuntoihin. Nimimerkillä O. P. julkaistussa arvostelussa Olavi Paavolainen (6.12.1930) jopa kutsuu teosta ”(...) esimerkiksi kirjallisesta edesvastuuttomuudesta” ja pitää kirjailijaa joko ajattelemtomana tai häikäilemättömänä teoksen julkaisemisen vuoksi. Paavolainen kirjoittaa:

Ajanvieteromaanien ja ”naistenromaanien” kirjoittaminen leipätyönä ei suinkaan ole mikään kuolemansynti. Mutta niiden taso on nykyisin meillä siksi korkealla – on tuotettu sekä älykästä sukkeluutta että reipasta realismia esim. konttoristien ja virastonaisten maailman puitteissa – että tällekin kirjallisuuden lajille on tottunut asettamaan vaatimuksia. Mutta ”Hopeasalmen valtiattaressa” on pantu liikkeelle koko tuo kammottava sentimentaalis-eroottis-uskonnollinen aparaatti (...).

Paavolainen sallii siis hyvän ajanvietekirjallisuuden, mutta Inkerin teos ei siihen joukkoon kuulu. Paavolainen antaa armon esimerkiksi Elsa Soinin useille teoksille *Suursivous* -teoksessa esitettyssä murskakritiikissä ajankohdan proosakirjallisuutta kohtaan (ks. Paavolainen 1932/1961, passim). Ajanvietettä Paavolainen ei kyllä useimmiten arvosta. *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessaan

hän (1929, 133) esittää suuren varauksen naiskirjallisuutta kohtaan puhuesaan ajankohdan suomalaisesta kirjallisuudesta ja nimenomaan siitä puuttuvasta nykyajan hehkusta. Jos nykyaikaa löytyy teoksista, ovat ne ”(...) lähteneet naisten käsistä ja lähestyvät suurimmalta osaltaan epäilyttävästi ajanvietekirjallisuutta”.

Paavolaisen arvostelussaan esittämä viittaus ajanvietekirjallisuuden kirjoittamiseen rahan hankkimiseksi on sinällään mielenkiintoinen, sillä samasta asiasta puhuu Lempi Jääskeläinen muistelmateoksessaan *Kevät vanhassa kaupungissa* (1958). Jääskeläinen (1958, 39) sanoo kirjoittaneensa *Hopeasalmen valtiattaren* kolmessa viikossa ja sen julkaisun myötä ”(...) sain raha-asiani kuntoon”. Muistelmateoksessaan Jääskeläinen ei ylipäättänsä arvosta kirjoittamiaan ajanvietekirjoja, eli puheena olevia Inkerin teoksia, toisin kuin historiallisia romaanejaan. 2000-luvun näkökulmasta Jääskeläisen kirjoittamat ja suositut Weckroothin perheen historiaa kuvaavat teokset ovat ajanvietekirjallisuutta, mutta tämän ajanvietekirjallisuuden leiman ne saivat vasta 1960-luvulla. Sitä ennen historiallisten romaanien kirjoittajia arvostettiin taidekirjailijoina ja Jääskeläinenkin sai valtion kirjallisuuspalkinnon vuonna 1935 nimenomaisesti Weckrooth-romaaninsa ansiosta. (Ks. Manninen 1989, 462.)

Kohdeteoksieni elokuvaromaani-määrittely onkin eräänlainen synonyymi naisten romaanille nimenomaisesti siten, että romaanit on kirjoitettu naislukijalle. Naislukijuuteen liittyy myös se, että kaikissa teoksissa keskushenkilö on nainen. Tätä *nainen sankarittarena* -ilmiötä kuvaa Olavi Paavolainen *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessaan (1929, 244–245) ivallisesti kertoessaan ulkomaisten ”kosmopoliittisten romaanien” sankarittarista, jotka ajavat autoa ja valmistelevat vallankumousta tai heittelevät pommeja ja tekevät vaikka mitä. Nainen keskushenkilönä naisten romaanissa ei tietenkään ole poikkeuksellista, mutta elokuvakytkennän kautta ilmiö saa lisämerkityksiä.

1920-luvun elokuvajournalismin esittämää kuvaa naisista elokuvien katsojina käsitellyt Anu Koivunen (1992, 169–191) kirjoittaa, että naisista tehtiin laajentuvan elokuvakulttuurin symboli. Elokuvaa käsittelevät artikkelit suunnattiin naislukijoille käsittelemällä esimerkiksi naispääosan esittäjiä laajasti. Tuolloin ajateltiin elokuvan ja tähtien vastaavan nimenomaisesti naisten tarpeisiin eli ne antoivat tilan ja puitteet naisten erilaisille fantasioille. Naisista rakennettiin sekä elokuvan että ajanvietekirjallisuuden kuluttajan stereotyyppiä. Tältä kannalta eli aiottua lukijakuntaa ajatellen kohdeteoksieni lajimäärittely on sujuva tiivistys: elokuvaromaani liittyy sekä elokuvaan että ajanvietekirjallisuuteen, ja siten se on otollinen signaali stereotyyppisille ostajalle, naiskuluttajalle.

Kohdeteoksieni arvosteluissa pidetään milteipä itsestään selvytenä, että näitä teoksia lukevat nimenomaisesti naiset. Esimerkiksi Inkerin elokuvaromaanin arvostelussa nimimerkki P. N. (17.10.1928) ennustaa, että teos ”(...) ainakin muutamissa naispiireissä saa hyvinkin innostuneen vastaanoton (...)”.

Nimimerkki tosin moittii teosta liian puhdashenkiseksi: ”Teos on todella niin ”puhdas”, että yksin päähenkilön koskemattomuutta täytyy tuon tuostakin yhä uudelleen tähdentää lukijalle. (...) Kouluikäisille tytöille kirjaa voinee suositella. Eivät he siitä ainakaan mitään pahaa opi.” Teoksen puhdashenkisyyden tuo esille myös O. A. Kallio (27.10.1928), jonka mukaan ”(...) teos on perin puhdasta ja ihanteellista laatua, n.s. kiltti kirja, joka löytäneesi suosiollisimmat lukijansa juuri siinä naismaailmassa, jonka yhtä jäsentä suruineen ja iloineen, tappioineen ja voittoineen se somasti kuvailee (...)”. Jussi Roudan teoksen arvosteluissa naiset saavat rinnalleen toisen lukijaryhmän: nuorison. Nuoret ja naiset, mutta eivät koskaan miehet, ovat siis elokuvaromaanien yleisöä.

### *Ristiriitainen uusi nainen*

Kohdeteoksieni elokuvaromaani-lajimäärittelyn keskeisiä ja kaikille yhteisiä piirteitä ovat siis lyhyesti ilmaistuna tapahtumien nopea eteneminen, nykyaikaisuus, ajanvietekirjallisuus ja erityisesti naisille tarkoitettu ajanviete sekä keskushenkilön naispuolisuus. Kivijärven lukuelokuvassa pyritään kahdesta muusta teoksesta poikkeavasti käyttämään elokuvallisia keinoja myös kerrottavissa ratkaisuihin. Kohdeteokset kuitenkin suhtautuvat sekä silloiseen nykyaikaan että ns. uuteen naiseen toisistaan poikkeavasti ja nykyaika sekä uusi nainen tematisoituvat niissä eri tavoin. Käsite uusi nainen ilmaantui eurooppalaiseen keskusteluun 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa ja sillä viitattiin uudenlaiseen moderniin naisidentiteettiin, johon kuului mm. emotionaalinen ja seksuaalinen itsenäisyys (Holm 1993, 25–26). Uusi nainen saa monenlaisia representaatioita viime vuosisadan alkuvuosikymmeninä ja 20-luvulle ominaisia uusi nainen -hahmoja olivat mm. flapper eli poikamiestyttö, jazz-tyttö ja garçonne, joilla kaikilla oli omat erityispiirteensä. 20-luvun uusiin naisiin liitettiin ajatuksia mm. näkyvyydestä (julkisuus), kuluttamisesta, naimattomuudesta ja ns. ei-naisellisuudesta. (Hapuli, Koivunen, Lappalainen, Rojola 1992, 106–108; Hapuli 1995, 153–168.) Seuraavassa tarkastelen kohdeteoksiani yksityiskohtaisemmin kiinnittäen huomiota niissä ilmeneviin poikkeaviin käsityksiin nykyajasta ja uudesta naisesta.

L. J. Inkerin *Tyttö, jonka sydän oli lasista* -elokuvaromaania (= TL) voi nimittää yhdeksi versioksi *Tuhkimo*-sadusta. Romaanin yhteys satuun sekä sadunkaltaisuuteen ja myös satumaisuuteen tapahtuu monella tavalla: Ensimmäkin teoksen päähenkilö Iris Lehtisen kautta. Teos alkaa seuraavasti: ”Iris raukka.” (TL 5.) Jo ensi sanoillaan romaani viittaa Anni Swanin tyttökirjaan *Iris rukka* (1916), jota myöskin voi pitää versiona *Tuhkimon* tarinasta. Swanin ja Inkerin päähenkilöiden yhtäläisyydet eivät jää pelkästään nimeen. Molemmilla on viulua soittava isä. Iris Lehtisen isä tosin on jo kuollut ja Iriksen

muistoissa isä on väkivaltaisuuteen taipuvainen varsinkin juodessaan. Inkerin Iris on täysorpo, ja hän ja hänen sisarensa Juno asuvat Asta-tädin luona. Swanin Iris on käytännössä orpo isän Henrik Klewen kiertäessä maailmaa konsertoimassa ja siksikin Iris lopulta sijoitetaan ilkeiden kaupunkilaisten sukulaisten luo. Inkerin romaanissa ilkeät ihmiset löytyvät työpaikalta, pankin konttorista. Sekä Swanin tarinassa että Inkerin romaanissa ilkeille ihmisille lopulta näytetään ja molemmat Iriksot saavat prinssinsä: Swanin kertomuksessa isä ottaa prinssin paikan ja Inkerin romaanissa sen ottaa kartanonomistaja Heikki Salmen-Heikkilä, jonka kanssa Iris avioituu.

Inkerin romaanin rinnastus satumaailmaan tapahtuu myös toista kautta. Iriksellä on heikko sydän, ja eräällä lääkärikäynnillä tohtori kertoo Irikselle sadun prinsessasta, jolla oli hyvä mutta lasinen sydän. Sadun prinsessan sydämeen tulee säröjä aina kun jotakin pahaa tapahtuu. Vihdoin isä-kuningas kutsuu kaikkia valtakunnan lasimestareita korjaamaan prinsessan sydämen. Palkkioksi tarjotaan sekä lasisydäminen prinsessa että puoli valtakuntaa. (TL 26.) Tämä lääkärin kertoma satu on *mise-en-âbyme* -rakenne, joka kerrotaan Iriksen omassa tarinassa. Lääkäri ei kerro sadun loppua Irikselle, jolloin lukijakin jää odottamaan Iriksen oman sadun onnellista loppua.

Tähän lääkärin kertomaan satuun kohdentuu yksi niistä ristiriidoista, joita Iris teoksessa kokee. Iristä kuvataan teoksessa järkipäiseksi nykyajan ihmiseksi, jonka mielestä elämässä ei ole tilaa saduille, sillä "[e]llämän taistelu olemassaolosta on niin ankara" (TL 26). Iris joutuu huolehtimaan sairastuneesta sisarestaan ja tädistään tekemällä pankkityön lisäksi muita töitä ja työpaikallakin on hankaluuksia ikävien ihmisten kanssa. Iristä vaivaa siis ristiriita ankean todellisuuden ja onnellisen satumaisuuden välillä. Iriksen mukaan näitä kahta ei voi yhdistää, ei voi olla olemassa sadunkaltaista nykyhetken todellisuutta. Teos antaa kuitenkin ymmärtää, että Iriksen kyyninen asenne ei edusta hänen syvintä itseään, hänessä olevaa satututtöä.

Koko teosta voikin lukea pyrkimyksenä kumota Iriksen ankara näkemys. Samalla teos esittää kritiikkiä sellaista 20-luvun maailmankuvaa kohtaan, joka painottaa järkeä ja tehokkuutta. Tämä tapahtuu erilaisten oppositioparien rakentamisen kautta. Ensinnäkin romaanissa rakennetaan oppositiota menneen, saduille alttiin ja herkän aikakauden, ja nykyhetken rationaalisen, järkeä ja mekanistisuutta painottavan ajan välille. Tämä tapahtuu mm. Iriksen työpaikan kuvaamisen kautta. Heti teoksen alussa pankin kuvataan täyttyvän ihmispaljoudesta, joka tunteeksi vihaisena, hermostuneena ja ärsytyneenä konttorissa (TL 5). Iris tekee "(...) työtään aivan koneellisesti" ja kirjoittaa numeroita kuitteihin ja lappuihin (TL 11). Iriksestä tulee töissä "(...) virastonainen, jonka täytyy kynsin hampain taistella olemassaolosta miehen kanssa, miehen, joka kumminkin teettää hänellä kaikki raskaammat työt" (TL 17). Vastakohta tälle pankkityön mekaanisuudelle ja konemaisuudelle luodaan Iriksen pois hakeutuvan katseen kautta. Iris näkee ikkunastaan "(...) puita, jotka ovat täyn-

nä kimaltelevia pakkasen kutomia lankoja (...)” (TL 15) ja hänessä herää halu pois, pois koneellisesta maailmasta luonnon kauneuden luo. Iris ”(...) tuntee hiukaisevaa ikävää jonnekin – pois näiden seinien sisältä” (TL 16–17).

Pakotie pois pankista eli rahan, järjen, pakon, ruumiin ja koneen maailmasta tunteiden, vapauden, hengen ja rakkauden maailmaan käy luovuuden eli taiteen kautta. Vaikka Iriksen ruumista sitoo järjen maailma pankkityöskentelyn kautta, hänen henkensä on vapaa. Esimerkkinä tästä voi mainita Iriksen tavan kehittää päässään erilaisia tarinoita automaatoista kaiken konttorityöskentelyn kiireen keskellä: ”Se [henki] teki mahdolliseksi käväistä missä maassa tahansa ja missä ajassa tahansa, sillä sille ei ole historiaa olemassa” (TL 50). Tämä henki tekee Iriksen vahvaksi ja rohkeaksi vaikka hänen ruumiinsa heikon sydämen vuoksi ei jaksaisi. Näillä mielikuvitusautomaatoillaan Iris myös alistaa koneen oman henkensä vallan alaiseksi ikään kuin kommenttina koneromantikkoja kohtaan: heillehän kone itsessään on ihailun kohde, Iris puolestaan alistaa autokoneen ihmisen luovuuden käyttötärpeeksi.

Iris antaa hengelleen ja luovuudelleen täyden vallan kirjoittaessaan romaaninsa lasisydämisestä työstä ja voittaessaan sillä filmiromaanikirjoituskilvan. Samalla romaanissa voittaa nostalginen mennyt maailma eli tunteet ja rakkaus kumoavat nykyhetken järjen. Irikselle tapahtuu sadunkaltainen onnellinen loppu. Hänen lasimestarinsa saapuu Heikki Salmen-Heikkilän hahmossa ja Iriksestä tulee ihailtu kirjailija ja kartanonomistajan rakastama vaimo. Salmen-Heikkilälle Iris on ”[h]änen satutyttönsä – hänen mielikuvituksensa valkea neito (...) ei pelkkä haave (...)” (TL 114). Elokuvaromaanin loppupäätelmänä toimiikin näkemys, että nykyajan sadut ovat – ja niiden täytyy olla – mahdollisia.

Inkerin romaani kuuluu ajankohdan ajanvietekirjallisuuden tunteelliseen ja perinteiseen puoleen (vrt. Malmio 1990); romaani on myös hyvin sovinnainen asenteissaan. Siinä kuitenkin tulee ilmi ristiriitainen asenne Paavolaisen kaltaista iloisen 20-luvun rationaalisuuden ja koneihmisen hehkuttelua kohtaan. Inkerin romaani haikailee menneen perään aivan toisin kuin Erkki Kivijärven *Painomuste ja punaviini* (= PP). Kivijärven romaanin sankaritar on hallitsevan sanomalehden päätoimittajan tytär Serp Martens, jonka etunimeä voi pitää viittauksena reaali maailmassa useita filmikäsikirjoituksia tehneeseen ja toimittajana toimineeseen Seere Maria Salmiseen alias Serpiin.

Inkerin romaanissa 20-luvulle ominaista uuden naisen hahmon tiivistymää eli jazz-tyttöä kohtaan esitettiin varauksia. Inkerin romaanin sovinnaisuudelle ominaisesti mieshahmo eli Salmen-Heikkilä tuo varauksen esiin sanomalla seuraavaa: ”Minun kotini on liian vanhanaikainen nykyaikaiselle jazz-tytölle. (...) he saattavat olla suorastaan säkenöivän sukkelia, iloisia ja vapaita, kun pysytään heidän ajatuspiirissään, johon kuuluvat hakkailu, jazz ja makeiset. (...) He ovat kaikki suurimmalta osaltaan samaan kaavaan valettuja. He muodostavat tyyppin.” (TL 103.) Kivijärven romaanissa Serp on moderni toiminnallinen sankaritar ilman näitä Inkerin romaanin negatiivisia asenteita.

Inkerin romaanissa kyseenalaistetaan siis modernin ajan pinnallisuutta ja seikkailunhalua edustava naishahmo. Kivijärven romaanin Serp saa olla aktiivinen toimija. Serp ryhtyy teoksessa toimittajaksi isänsä lehteen ja oman rohkeutensa ja aloitekykynsä ansiosta hän kipuaa lopulta lehden päätoimittajan asemaan. Juttu toisensa jälkeen Serp saa aikaan paljastuksia, jotka vaikuttavat jopa valtakunnan politiikkaan. Serp edustaakin modernia julkisuudessa toimivaa naista, jonka ansiot, rohkeus ja järki vievät lopulta myös parlamenttiin: Serpistä tulee kansanedustaja ja vastaava päätoimittaja.

Serp kuvataan teoksessa poikamiestytyksi, joka valitsee elämälleen suunnan ilman miestä. Romaanissa Serpillä toki olisi mahdollisuuksia romantiin seikkailuihin erityisesti italialaisen upseerin Luigin kanssa. Mutta Serpille mieheissä on aina jotakin ongelmallista. Serp kuvataan naiselliseksi ja kauniiksi ja alttiiksi Luigin suuteleihin. Serp kuitenkin ajattelee yhtenä aamuna, että "(...) en ole ajatellut häntä [Luigia] koko aamuna, ja hänen tähtensä kai minä sittenkin..." (PP 228.) Serpin ajatuksissa työ, uutisjutut ja poliittinen maailma alkavat vallata tilaa enemmän kuin Luigi ja rakkaus: "Ei, Luigi Busoito on ollut hänelle vain journalistinen aihe, ja sellaisena tietysti kiinnittänyt hänen mieltään." (PP 241.) Romanttisiin hetkiin kuuluva punaviini vaihtuu painomusteeksi, yhteiskunnallisen vaikuttamisen edustajaksi.

Vaikka Serp saa paljon aikaan työssään ja tuntee tyydytystä, vaivaa häntä kuitenkin ristiriita julkisessa elämässä toimimisen ja kodin sekä sitä kautta avioliiton välillä. Miehillä sallitaan molemmat, mutta "(...) naista hallitsee säälimättömän ankara 'joko – tahi' (PP 280)." Serp valitsee julkisen elämän ja luopuu rakkaudesta ja avioliitosta. Häntä surettaa kuitenkin se, että samalla hän luopuu äitiydestä. Kivijärven romaanissa Serpin modernista toimivasta sankaritar-habituksesta huolimatta ei lapsettomuutta naiselle sallita. Serp nimittäin esitetään lopussa yhteiskunnallisen äitiyden edustajana: romaani päättyy siihen, että Serp valmistautuu eduskunnassa käytävään keskusteluun äitiysvaikutus-lakiehdotuksesta.

Kivijärven romaanissa nykyaikaan liitetyt suurkaupunkielämän elementit hyväksytään annettuina. Erilaisia ajankohdan moderniuden tunnusmerkkejä kuten hienostoautoja ja hämyisiä klubeja alastomine tanssijattarineen kuvataan suoraviivaisesti. Romaanin pyrkimys kosmopoliittiseen suurkaupunkielämän kuvaukseen korostuu henkilöhahmojen nimissä. Ne kaikki ovat kansainvälisiä, yhtään perisuomalaista nimeä teoksessa ei esiinny. Henkilöhahmojen joukossa on niin Mark kuin Monica, rouva Petrelli ja herra Mercurius, eduskunnassa vaikuttaa professori Bärenhatz ja toimituksessa tohtori Glanz. Myöskään kaupunkia ei nimetä – tosin romaanissa kuvattu "nuoriksi" kutsuttujen taiteilijoiden ja poliittisten vaikuttajien piiri muistuttaa hyvin paljon Tulenkantajat-ryhmää ja heidän kahvilakokoontumisiaan. Tätä kansainvälisyyttä voi pitää elokuvallisena keinona siinä, että elokuvissakaan ei mainita suoraan tapahtumapaikkojen nimiä, ne selviävät, jos ovat selvitäkseen, epä-

suorasti. Kohtaukset vaihtuvat nopeasti, kuten ajankohdan keskusteluissa sa-  
nottiin filmienkin tekevän.

Muotokatkaisuisaan Kivijärvi pyrkii elokuvallisiin keinoihin muutoinkin. Henkilöhahmojen sisäistä maailmaa ei kuvata – ainoastaan Serpin sisään on lukijoilla pääsy. Erityisesti romaanin alku on elokuvallinen. Teos alkaa ulko-  
puolisen kertojan sanoilla: ”Mies – viisissäkymmenissä – istuu kirjoituspöy-  
dän ääressä ja puhuu mikrofoniin. Ilmeisesti keskustelua jo on kestänyt kot-  
van, koskapa hän aloittaa ensimmäisen tietoomme tulevan vuorosanan toteaa-  
malla: (...) Viimeinen lause paljastaa puhujan, joka nyt jää kuuntelemaan: hän  
on sanomalehtimies. Ja ympäristö, jossa hän istuu, ilmaisee meille hänen ase-  
mansa lehdessä.” (PP 7) Tämän jälkeen siirrytään kuvaamaan kirjoituspöytää  
ja muita kalusteita ja samalla sanomalehtimiehen repliikit tuodaan esiin. Ro-  
maani siis alkaa kuin lukija olisi asetettu elokuvateatteriin seuraamaan filmiä  
eli romaania, joka etenee samaa tahtia kuin kamerakulmat vaihtuvat. Lukija/  
katsojalle näytetään/kerrotaan se, mitä kamerakin voisi kertoa. Kertojasta teh-  
dään kamera eikä esimerkiksi kaikkialle yltävä autoritaarinen kertoja. Erityi-  
sesti tilallinen hahmottaminen, tapahtumapaikkojen luominen, tapahtuu teok-  
sessa kuin kameran kautta välitettynä. Samoin ajoittain dialogi saa erityisen  
painon. Elokuvalle ja draamalle ominainen dialogimaisuus korostuu romaa-  
nissa kohtauksessa, jossa pääministeri ja lehden päätoimittaja keskustelevat  
(PP 16–20). Tämä keskustelu esitetään kuin draamojen vuoropuhelut, draa-  
mallisesti merkittynä dialogina. Tekstinä on ”Pääministeri:”, jonka jälkeen  
seuraa pelkkä repliikki. Sitten ”Päätoimittaja:”, ja hänen repliikkinsä. Tämä  
esittämismuoto korostaa kohtauksen elokuvallisuutta, jossa henkilöahmoja  
rakennetaan toiminnan ja puheen, eikä niinkään luonteenluonnehdintojen kaut-  
ta. Tämänkaltaiset elokuvalliset kerronnalliset keinot kuitenkin karisevat ro-  
maanin mittaan. Tapahtumien ulkoinen kuvaus tosin on pysyvä piirre koko  
romaanin ajan.

Kivijärven romaanissa toiminnallisuus vie lopulta voiton sentimentaali-  
sesta tunteilusta. Jussi Roudan *Filmikesän seikkailut* -teos (= FS) käy päin-  
vastaisen kiertokulun. Romaani lähtee liikkeelle otteella päähenkilö Irma  
Katajakiven, 17-vuotiaan nuoren naisen päiväkirjasta. Tässä otteessa Irma  
kertoo, miten hänet sananmukaisesti löydettiin Helsingin kadulta filmin pää-  
rooliin, primadonnaksi. Irman koko elinikäinen haave toteutuu heti teoksen  
alkusivuilla. Päiväkirjaotteita esiintyy teoksessa muulloinkin ja nimenomai-  
sesti silloin, kun Irma haluaa paljastaa jotakin tunteistaan ja mahdollisista rak-  
kaushaaveistaan. Muutoin kertojan kautta välittyvä tarina on hyvin reipas ja  
toiminnallinen ilman paljastuksia henkilöahmojen sielunelämästä. Tällainen  
paljastus kuitenkin tapahtuu romaanissa kuvattavan filmin toisen päätähden,  
13-vuotiaan Olavin äidilleen lähettämän, ikävöintiä tulvillaan olevan kirjeen  
kautta. Keskeisiä henkilöitä teoksessa ovat myös filmiporukan tekninen taitu-  
ri, insinööriopiskelija Ilmari ja jokapaikan apulainen, 18-vuotias Yrjö.

Keskeiset hahmot ovat teoksessa siis suhteellisen nuoria ja kun romaani vielä sisältää kommelluksia ja seikkailuja, ymmärtää päivänkritiikin suosittelleen teosta nuorisolle. Mutta mielestäni teoksen sisäiseksi lukijaksi on ajateltu modernia nuorta naista, joka (kenties) haaveilee filmitähden urasta. Irman tunteita ja rakkausasioita uhkuvat päivänkirjanotteet ja Olavin ikävöivä kirje ovat kuin suoraan tarkoitettu nuorta naislukijaa liikuttamaan.

Teoksessa vastaperustettu Filmlux-yhtiö filmaa melodramaattista elokuvaa nimeltä ”Salakuljettajien vankina”. Siinä Irma ja hänen serkkuaan esittävä Olavi joutuvat meriretkellä haaksirikkoon ja pakenevat rajumyrskyä luolaan. Siellä he törmäävät viinan salakuljettajiin, jotka vangitsevat nuoret. Neuvokkuutensa ansiosta nuoret kuitenkin vapautuvat ja saavat lopulta salakuljettajat poliisin vangitsemiksi. Kaiken tämän keskellä Irman esittämä hahmo löytää rakkauden. Elokuvaa ohjaa kirjailija Luotola, jonka mukaan Irma ja Olavi ”(...) ovat synnynnäisiä näyttelijöitä” (FS 66). Romaanin konnana on kuvattavassa filmissä sankaria esittävä kornetti G. A. Fr. von Cederspjuth, joka paljastuu spriin salakuljettajaksi Kalle Seitariksi. Hänen koiruutensa vuoksi koko kesän filmit sananmukaisesti palavat, ja ryhmä joutuu tekemään aivan uuden filmin seuraavana vuonna.

Irma on kuin uuden naisen tiivistymän poikatytön prototyyppi (vrt. Hapuli 1995, 162–163). Vaikka filmiseurueen nuoret miehet yrittävät viritellä romanttista tunnelmaa, Irma pysyy tiukkana. Irma haluaa, että he kaikki kolme ovat vain tovereita, ja kättä lyöden he sopivat toveruuden pitämisestä puhtaana, viattomana ja ei-seksuaalisena. Irman poikamaisuus näkyy myös siinä, miten hän laskee koskea – ohjaaja Luotolan sanojen mukaan ”(...) koskenlaskukohtauksiset ovat välttämättömät suomalaisessa filmissä (...)” (FS 113) – yhtä hyvin kuin pojat. Irmassa ei myöskään seksuaalisuus ole herännyt: kornetin kanssa vaaditut suutelemiskohtaukset iljettävät häntä. Poikatytöstä kirjoittanut Ritva Hapuli (1995, 163) on todennut, että poikatyttö-hahmossa vilahtaa lupaus, että kylliksi seikkailtuaan hän asettuu aloilleen vaimoksi ja äidiksi. Näin käy myös Irman kohdalla. *Filmikesän seikkailuissa* tämä aloilleen asettuminen tapahtuu aika nopeasti. Vaikka Irma on vannonut toveruuden ja vain toveruuden valan, hän huomaa rakastavansa insinööri-Ilmaria. Tämäkin – valasta huolimatta – vastaa rakkauteen. Rehteinä he eivät kuitenkaan antaudu rakkautensa valtaan ennen kuin kesä ja filmaus ovat ohjassa ja Yrjöltä on saatu lupa. Sen saatuaan nuoret menevät kihloihin.

Roudan *Filmikesän seikkailut* edustaa samankaltaisia sovinnaisia asetelmia kuin Inkerin *Tyttö, jonka sydän oli lasista* ainakin suhteessa rakkauteen ja sitä kautta avioliittoon. Naispäähenkilön ristiriitaisuus on kuitenkin lähempänä Kivijärven Serpiä kuin Inkerin Iristä: sekä Serp että Irma kokevat ristiriitoja uran ja rakkauden välillä, vaikka valitsevatkin lopulta erilaisen tien. Seikkailuhenkisenä teoksena Roudan elokuvatarina puolestaan lähenee Kivijärven lukuelokuvaa.

Tarkasteluni perusteella olen löytänyt elokuvaromaaniksi nimittämälleni lajille tiettyjä ominaisuuksia, jotka ovat yhteisiä kaikille lajin edustajille. Kaikki teokset ovat ajantasaista ajanvietekirjallisuutta naislukijoita varten. Keskeisenä henkilönä teoksissa toimii nainen ja tapahtumat etenevät romaaneissa aikalaiskirjoituksissa elokuvalliseksi keinoksi nimetyllä vaudilla eteen päin. Nämä ominaisuudet löytyvät myös teosten päivälehtikritiikeistä. Kaikki teokset ovat niin ikään kommentteja ajankohtansa moderniksi koettuun maailmaan ja sen ilmiöihin. Tämä ajankohtaisuus korostuu intermediaalisen kytkentänsä kautta: olihan elokuva sekä hyvässä että pahassa 1920-luvun lopun nykyai-kaisuuden selvä edustaja.

Teoksia lähemmin tarkastellessa joutuu kuitenkin nimeämään pikemmin eroavaisuuksia kuin yhtäläisyyksiä tai sellaisia yhtäläisyyksiä, jotka pätevät vain kahteen kolmesta teoksesta. Esimerkiksi kerronnan tasolla ainoastaan Kivijärven teos pyrkii elokuvallisten muotokeinojen monipuoliseen toistamiseen kirjallisuuden kielen kautta. Näyttääkin siltä, että mitä lähemmäksi yksityiskohtia tarkastelussani etenen, sitä kauemmaksi teokset ajautuvat toisistaan: lajia voi määritellä ainoastaan yleistyksiin nojaten, ja kukin yksittäinen teos muokkaa lajia omanlaiseensa suuntaan. Elokuvaromaanin geneeristä horisonttia luodessani jouduin myös kohtaamaan sen, että kirjallisuuden lajia määriteltessä täytyy ottaa huomioon laajojakin kytkentöjä, jotka leviävät itse taidemuodon tai lajin ulkopuolelle. Oman kiinnostuksen kohteeni eli elokuvaromaanin myötä olisi ollut mahdollista antautua siihen erittäin monipolvi- seen merkitysverkostoon, joka liittyy niin käsityksiin modernista, naisviihteestä kuin elokuvasta ja uudesta naisesta. Toisaalta kohderomaaneistani löytyy paljon yhtäläisyyksiä melodraamaan, mikä olisi jälleen uusi kytkentä myös elokuvaan. Tässä lyhyessä tarkastelussa näiden seikkojen tarkastelu ei ollut mahdollista.

Lopuksi voin vielä arvuutella, miksi kirjailijat eivät nimittäneet teoksiaan naisten romaaneiksi. Naisten romaanien kanssahan teoksilla on niin paljon yhtäläisyyksiä, selvimpinä rakkausaihe, keskushenkilön naispuolisuus ja sisäislukijan naispuolisuus. Elokuvaan liittyvä lajimäärittely antaa kenties teoksille lisäarvoa, ikään kuin erityistä hohdetta ja nykyajan hehkua – toteutuu se sitten teoksissa tai ei ja uskotaan hehkuun tai ei. Naisten romaani on määrittelynä tavallisempi ja myös sisällöltään yleisempi. Mielenkiintoista on elokuvaromaani- ja naisten romaani -nimitysten välisessä suhteessa se, että päivänkritiikki kiinnitti huomiota enemmän jälkimmäiseen määrittelyyn. Toisissa kritiikeissä naisten romaani -nimitystä käytettiin pejoratiivisesti. Myötmielisissä arvosteluissa teoksia kohdeltiin hyvänä ajanvietekirjallisuutena käytettiinpä naisten romaani -nimitystä tai ei. Suhtautuminen naisten romaani -käsitteeseen näyttääkin aineistoni perusteella olleen ristiriitaista 20- ja 30-lukujen lopulla. Joillekin se tuntui edustavan matalaa ja kevyttä, joillekin korkeaa ja kevyttä. Kustantaja Otavalle luokittelu naisten romaaniksi sopi hyvin

mainostarkoituksiin ja siten tuotteen myymiseen. Nimike oli kuin signaali tietynlaisesta kirjallisuudesta tietyille lukijajoukolla suoraan kohdennettuna – olipa tekijä mies tai ei.

## LÄHTEET

### Tutkimuskohteet

FS = ROUTA, JUSSI 1931: *Filmikesän seikkailut. Elokuvararina*. Helsinki: Gummerus.  
 PP = KIVIJÄRVI, ERKKI 1930: *Painomuste ja punaviini. Lukuelokuva*. Helsinki: Otava.  
 TL = INKERI, L. J. 1928: *Tyttö, jonka sydän oli lasista. Elokuvaromaani*. Helsinki: Otava.

### Muut lähteet

- A.K-o. 8.11.1928: L. J. Inkeri: *Tyttö, jonka sydän oli lasia. Suomen Sosialidemokraatti*.
- DERRIDA, JACQUES 1980: *La Loi du genre/The Law of Genre. Glyph 7*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- E.[LIAS] S.[IIPAINEN]-nen. 7.11.1930: L. J. Inkeri: *Hopeasalmen valtiatar ja muutakin väkeä. Suomen Sosialidemokraatti*.
- F.[ANNY] D.[AVIDSSON] 26.10.1928: Suomalainen elokuvaromaani. *Tampereen Sanomat*.
- FISKE, JOHN 1987: *Television Culture*. London and New York: Methuen.
- FOWLER, ALASTAIR 1982: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genre and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- GERHART, MARY 1992: *Genre Choices, Gender Questions*. Norman and London: University of Oklahoma Press.
- HAANPÄÄ, PENTTI 1956: *Noitaympyrä. Romaani Pohjoisesta. Pentti Haanpään jälkeenjääneet teokset II*. Helsinki: Otava.
- HAPULI, RITVA & KOIVUNEN, ANU & LAPPALAINEN, PÄIVI & ROJOLA, LEA 1992: Uutta naista etsimässä. *Vampyyrinainen ja Kenkuunniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Toim. TAPIO ONNELA. Helsinki: SKS.
- HAPULI, RITVA 1995: *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika*. Helsinki: SKS.
- H-M. 23.11.1931: Jussi Roudan *Filmikesän seikkailut. Elokuvararina. Aamulehti*.
- HOLM, BIRGITTA 1993: Edith Södergran and the sexual discourse of the fin-de-siècle. *Nora. Nordic Journal of Women's Studies*. 1993: number 1, Volume 1.
- JÄÄSKELÄINEN, LEMPI 1958: *Kevät vanhassa kaupungissa. Kertomus ajasta, joka oli*. Helsinki: Otava.
- KOIVUNEN, ANU 1992: Näkyvä nainen ja ”suloinen pyöritys”. Naiset tähtinä ja tähtien kuluttajina 1920-luvun suomalaisessa elokuvajournalismissa. *Vampyyrinainen ja Kenkuunniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Toim. TAPIO ONNELA. Helsinki: SKS.
- LAINEN, KIMMO 1999: ”Pääosassa Suomen kansa.” *Suomi-filmi ja Suomen Filmitoiminta kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*. Helsinki: SKS.
- LEHTONEN, MAIJA 1983: Genre kirjallisuustieteen käsitteenä. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 35*. Toim. AULI VIKARI. Helsinki: SKS.
- LEHTONEN, MIKKO 2001: *Post Scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella*. Tampere: Vastapaino.
- MALMIO, KRISTINA 1996: Kotitekoista samppanjaa kirjallisessa erämaassa. Naiskirjailijoita ja kriittikin kielikuvia 1920-luvun Suomessa. *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduilla*. Toim. TERO NORKOLA ja EILA RIKKINEN. Helsinki: SKS.
- 1999: Älykästä sukkeluutta ja reipasta realismia – 1920-luvun ajanvietekirjallisuus. *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Toim. LEA ROJOLA. Helsinki: SKS.
- MANNINEN, KIRSTI 1989: Viipurilaisia naiskohtaloita. ”Sain roolin johon en mahdu”. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. MARIA-LIISA NEVALA. Helsinki: Otava.

- O. A. K[ALLIO] 27.10.1928: L. J. Inkeri: *Tyttö, jonka sydän oli lasista. Aamulehti.*
- O.[LAVI] P.[AAVOLAINEN] 6. 12. 1930: L. J. Inkeri: *Hopeasalmen valtiatar ja muutakin väkeä. Helsingin Sanomat.*
- OLSSON, HAGAR 1920: I filmens tecken. *Nya Argus* 22/1920.
- PAAVOLAINEN, OLAVI 1929: *Nykyaikaa etsimässä. Esseitä ja pakinoita.* Helsinki: Otava.
- 1931/1961: *Suursiivous eli kirjallisessa lastenkamarissa. Valitut teokset I.* 3. painos. Helsinki: Otava.
- PANTTI, MERVI 2000: "Kansallinen elokuva pelastettava." *Elokuvaliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla.* Helsinki: SKS.
- PARLAND, HENRY 20.10.1929: Filmens inverkan på våra dagars litteratur. *Hufvudstaadsbladet.* P. N. 17.10.1928: L. J. Inkeri: *Tyttö, jonka sydän oli lasista. Helsingin Sanomat.*
- SAARILUOMA, LIISA 1989: *Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan.* Hämeenlinna: Karisto.
- SOLDAN-BROFELDT, VENNY 1921: I filmens tecken. Från en annan synpunkt. *Nya Argus* 1/1921.
- SUOMI, VILHO 27.9.1931: Jussi Routa: *Filmikesän seikkailut. Uusi Suomi.*
- TURUNEN, RISTO – SEVÄNEN, ERKKI 1990: Suomalainen elokuva kirjallisuuden välityskanavana. *Kirjallisuuden tutkimuksen ja opetuksen funktiot.* Toim. LIISA SAARILUOMA. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 44. Helsinki: SKS.
- TURUNEN, RISTO 1995: Musta lammas ja hyvät paimenet. Populaari- ja massakulttuurin institutionaalista asemasta. *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista.* Toim. TERO KOISTINEN, ERKKI SEVÄNEN ja RISTO TURUNEN. Joensuun yliopisto, humanistinen tiedekunta: Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia – Studies in Literature and Culture, n:o 8. Joensuu: Joensuu University Press.
- VILJANEN, LAURI 16.11.1930: Älymystön elämää. *Helsingin Sanomat.*

KAISA KURIKKA: *Adventures and Fairytales for Women in the Film Novels of the 1920s*

At the turn of the 1920s and 1930s Finnish publishers published novels with different references to motion pictures. My concern is to explore these novels, which I have named as belonging to the genre of film novel. The works under consideration are L. J. Inkeri's (aka Lempi Jääskeläinen) *The Girl With a Heart of Glass. A Film Novel (Tyttö jonka sydän oli lasista. Elokuvaromaani. 1928)*, Erkki Kivijärvi's *Ink and Red Wine. A Written Movie (Painomuste ja punaviini. Lukuelokuva. 1930)* and Jussi Routa's (aka Erkki Pakkala) *Film-Summer Adventures. A Film Story (Filmikesän seikkailut. Elokuvatarina, 1931)*. I ask why the genre of these novels was connected to films and what functions can be given to this definition linking novels with film. My discussion of the novels produces a generic horizon of the film novel through reading the works themselves as well as linking them with contemporary texts on film and literature and also with recent studies on the period of 1920s.

I begin my discussion by reading the novels as representing intermediality by referring to the debates of the 1920s on motion pictures and on the relationship between cinema and literature. My conclusion is that the definition of film novel signifies to the contemporaneity of the novels, the modernity of 1920s. The definition also places the novels under the category of popular fiction instead of high art. The genre of film novel is associated with female readers. During the 1920s woman became the symbol of cinema culture and this is reflected in placing womens as protagonists of the novels under consideration. A just synonym for the film novel is women's novel.

Although the novels considered in this paper have many similarities with each other, i.e. modernity, a female heroine, popularity, there are also differences among them. The novel by Erkki Kivijärvi is the only one to experiment with cinematic means of expression in its narrative form and structures.

The last part of my paper focuses on the differences between the novels. I concentrate on the thematizations of modernity and on representations of the so-called New Woman, which vary greatly from novel to novel. In Inkeri's novel the attitude towards a rational and mechanistic modernity appears as ambivalent and even rejective. It is compensated with a nostalgia for emotions and creativity of a fairyland. In place of the modern new woman a more traditional image is represented. In the novel by Kivijärvi its heroine Serp for her part is depicted as a modern active woman, who proceeds on her public career all the way up to an influential member of political circles. Nevertheless Serp has to yield her love and also the possibility of maternity on account of her career. Biological maternity is substituted with social maternity as Serp becomes a member of the parliament. In Routa's novel its young heroine Irma can be named as a tomboy-figure. Irma is just as lively and adventurous as boys, but a clear promise of her turning into a wife and mother can be read in her doings. In the end of the novel this promise is finally fulfilled.