

[WiderScreen.fi 1/2007](#)
3.7.2007

[\[takaisin\]](#)

**Kotimaisen mykkäelokuvan
luontorepresentaatiot**

Jaakko Seppälä
MA/ Tutkija
Taiteiden tutkimuksen laitos
Helsingin yliopisto

Tulostettavat versiot
- [htm](#)
- [pdf](#)

Suomalaisen mentaliteetin kasvualue – Kotimaisen mykkäelokuvan luontorepresentaatiot

"Suomalaisen filmin tulevaisuutena on meidän luontomme ja kansanluonteemme kuvaus."

Yllä olevan näkemyksen esitti näyttelijä Adolf Lindfors elokuvalehti *Filmiaitassa* vuonna 1923 (*Filmiaita* 13/1923, s. 169). Ajatus ei ollut uusi. Vastaavat kannanotot olivat nousseet toistuvasti esille 1920-luvun alun Suomessa käydyissä elokuvadebateissa. Vuosikymmenen taite oli kotimaisen elokuvatuotannon uudelleenorganisoinnin aikaa. Kansankuvauksen ja luontokuvaston kautta kotimaista elokuvaa ohjattiin tietoisesti suomalaiskansalliseen suuntaan.

Tässä artikkelissa keskityn suomalaiskansallisen mykkäelokuvan luontokuvaston analysointiin teoksia ympäröineiden keskustelujen valossa. Pyrin osoittamaan, millainen rooli luontokuvastolla oli kansallisen elokuvan rakentumisen prosessissa ja millaisena luonto näissä teoksissa näytetty. Tarkastelun pääpaino on itsenäisyydenajan mykkäelokuvassa, vaikka aikakauden luontokuvasto ja representaatiokonventiot juontavat autonomian vuosista ja moninaisista lähteistä, kuten tulen korostamaan. Väitän, että 1920-luvun kotimaisessa elokuvatuotannossa käsitykset Suomesta ja suomalaisuudesta kiinnittyivät merkittävässä määrin juuri elokuvien luontokuvastoon.

Luonto vuosisadan alun kotimaisessa elokuvassa

Vaikka 1920-luvun taiteen elokuvakeskusteluissa ei juuri huomioitu kotimaisen elokuvatuotannon varhaisvuosia, voidaan luontokuvaston taloudellisen ja kulttuurisen merkityksen suomalaiselle elokuvatuotannolle osoittaa periytyvän useiden vuosien takaa. Valokuvaamo Atelier Apollon johtaja Karl Emil Ståhlberg oli ilmoittanut *Nya Pressen* – lehdelle jo vuoden 1897 tammikuussa, että hänen yhtiönsä "tavoitteena oli ennen pitkää esitellä suomalaisia nähtävyyksiä ja luonnonkauneutta paitsi liikkumattomissa myös elävissä kuvissa, joita – toivon mukaan – voitaisiin myydä ulkomaille asti" (Salmi 2002, s. 26). Ajatus suomalaisesta luonnosta ja kansallismaisemasta tuotantoarvona, jolla houkutella niin kotimaista kuin ulkomaistakin yleisöä ja tehdä eroa muun maailman elokuvatuotantoon, oli läsnä tässä 1800-luvun lopulla esitetyssä ajatuksessa.

Atelier Apollo pääsi aloittamaan kansallishenkisten ajankohtais- ja maisemaelokuviensa tuotannon vasta keväällä 1906. Hannu Salmen luonnehdinnan mukaan Ståhlbergin johtama yhtiö rakensi "eräänlaista kinematografista Maamme kirjaa tuodessaan elävien kuvien muodossa suomalaisia maisemia valkokankaalle" (Salmi 2002, s. 31). Atelier Apollon kuvaajat eivät kuitenkaan olleet liikkeellä yksin. Vuosina 1908–1910 muun muassa Imatran koskien liikkeitä ja pärskeitä kuvasi ainakin neljä muuta kotimaista filmivalmistajaa (Kippola 2007, s. 16). Suomalaisille maisemaelokuville löytyi kysyntää niin kotimaasta kuin rajojen ulkopuoleltakin. Vuonna 1911 Berliinissä maailman teollisuusnäyttelyn yhteydessä esitettiin Atelier Apollon elokuvakooste *Noin kolmekymmentä kotimaista biografikuvaa Suomen kauneimmilta seuduilta* nimellä *Finnlandia* (Kippola 2007, s. 16).

Luonto oli vahvasti läsnä myös ensimmäisessä kotimaisessa näytelmäelokuvassa *Salaviinanpoltajat* (1907). Tammikuussa 1907 Ståhlbergin Maailman Ympäri - elokuvateatteri oli julkistanut kilpailun, jossa ajatuksena oli "tehdä ehdotuksia ja selityksiä sellaisiin kotimaisiin aiheisiin, jotka soveltuisivat elävänä kuvina näytettäväksi" (Uudelleenpainettu teoksessa Salmi 2002, s. 30). Saman kuun lopulla kyseistä ilmoitusta tarkennettiin huomautuksella, että "ehdotus saa käsittää vain sellaisia aiheita, jotka talven aikana voidaan kuvata ulkona luonnossa ja jotka elävissä kuvissa esitettynä tulisivat herättämään mielenkiintoa suurella yleisössä" (Uudelleenpainettu teoksessa Salmi 2002, s. 30). Kotimaisuus ja luonto kietoutuivat yhteen myös tässä kilpailujulistuksessa.

Jossakin määrin luontokuvaus oli pakon sanelemaa, sillä varsinaisia elokuvastudioita ei ollut käytössä, eikä lavasteiden rakentamiseen ollut varoja. Sisätiloissakaan ei saatettu kuvata, sillä tuon ajan filmi ei ollut riittävän valoherkkää (Salmi 2002, s. 34). Tällaiset teknologiset ja taloudelliset rajoitteet vaikuttivat osaltaan siihen, että elokuvantekijät suuntasivat kameroineen ulos luontoon. Toisaalta Suomen luonto saneli kuvaajille omat ehtonsa, kuten voidaan päätellä *Elokuvassa* vuonna 1927 julkaistusta Teuvo Puron muistelmakirjoituksesta, jossa hän toteaa, että syitä kotimaisen "tuotannon niukkuuteen onkin etsittävä toisaalta, nimittäin maamme lyhyestä kesästä, jossa siinäkin elokuvaukselle välttämättömiä poutapäiviä on enimmäkseen vähän" (*Elokuvan* näyttenumero 1/1927, s. 4). *Salaviinanpoltajissa* nähdyt talviset maisemat jäivät kotimaisessa mykkäelokuvatuotannossa suhteellisen harvinaisiksi, juhtuen talven valon vähydestä.

Ståhlbergin julkistaman kilpailun voitti nimimerkki J. V.-:n laatima käsikirjoitus *Salapolttimo*, jonka pohjalta *Salaviinanpoltajat* syntyi. Näin jälleenkään on vaikea arvioida,



Atelier Apollon maisemaelokuva.
Lähde: Finlandia (1922), vhs.



Atelier Apollon maisemaelokuva.
Lähde: Finlandia (1922), vhs.

millainen osuus luonnolla *Salaviinanpolttajissa* lopulta oli, sillä teoksen negatiivin ja kopioiden uskotaan tuhoutuneen. Itse asiassa yhdenkään autonomian ajan näytelmäelokuvan ei tiedetä säilyneen kokonaisena meidän päiviimme saakka.

Salaviinanpolttajien luontokuvastosta voidaan luoda käsitys ensi-illan tienoilla *Helsingin Sanomissa* julkaistun sisältökuvauksen perusteella: "Kaksi viinan polttajaa ovat korpeen rakentaneet salapolttimon, jossa salaa polttaa kituuttavat viinaa kaikessa rauhassa ja sovinnossa, ovatpa vielä sikanassuksakin sinne kulettaneet rankkia syömään. Saatuaan keittoksensa valmiiksi ja maisteltuaan iloliemensä hyvyttä tulee heidän luokseen kaikkien keittäjiltä muutamia naukkuja kaupantekijäisiksi, ryhtyvät ystävykset kortinlyöntiin, joka kuitenkin päättyi ilmitappeluun Junkkarin tekemän pelipetoksen vuoksi. Tappelin parhaillaan riehussa huomaa Junkkari kutsumattomia vieraita, nimismiehen ja poliisin saapuvan paikalle ja lähtee kypälämäkeen, jättäen mestarit viinoineen ruununmiesten kourtiin tekemään tiliä luvattomista toimistaan" (Uudelleenpainettu teoksessa Salmi 2002, s. 36).

Helsingin *Sanomissa* julkaistun selonteon perusteella *Salaviinanpolttajien* luontokuvaus poikkesi suuresti Atelier Apollon topeliaanisesta maisemakuvastosta. Kansallishengen nostattamisen ja ylevöittämissä sijaan suomalainen korpi oli valittu salaisten ja laittomien toimien, tappelunjakoiden ja pidätysten näyttämöksi. Tematiikaltaan teos vaikuttaa muistuttaneen aikakauden kansainvälistä elokuvatuotantoa, sillä niin amerikkalaisissa, ranskalaisissa kuin myös englantilaisissa elokuvissa olivat uhkapelit, petokset, takaa-ajot ja pidätykset varsin arkipäiväisiä. Vaikka *Salaviinanpolttajien* luontokuvausta ei ehkä kansallishenkiseksi voi luonnehtia, oli teos tunnistettavan suomalainen. Kotimaisen korven ikonisen aseman juuret juontavat muun muassa maalaustaiteen ja kirjallisuutemme historiaan.

Kaupungin katoilta maaseudun rauhaan ja korven kätköihin

Salaviinanpolttajien luontotematiikka ei ainoastaan poikennut Atelier Apollon varhaisemmasta tuotannosta vaan ennakoiki samassa 1910-luvun kotimaisen elokuvatuotannon kansainvälisiä aihepiirejä. Vaikka suomalaista elokuvaa on usein pidetty korostuneen maalaisena, on Hannu Salmi esittänyt, että 1910-luvulla valmistuneet elokuvat sijoittuivat useimmiten kaupunkiympäristöön ja monissa liikuttii kaupungin ja maaseudun välillä (Salmi 1999, s. 91–92). Salmen mukaan jälkimmäisissä kaupunkia ei aina kuvattu paheiden pesäksi vaan joskus jopa sivistyksen kehdoiksi, jossa ihmiset saattoivat välttyä maaseudulla roihuavilta tunteilta, kuten Kaarle Halmeen ohjaamassa elokuvassa *Verettömät* (1913).

Salmen tulkinnan mukaan monet 1910-luvun kotimaiset kaupunkielokuvat olivat pikemminkin paikallisia kuin kansallisia, vaikka niiden mainonnassa painotettiin teosten kotimaisuutta (Salmi 2002, s. 331). Monissa vuosikymmenen näytelmäelokuviissa näkyivät myös ilmeisinä monet kansainväliset vaikutteet. Nämä puskevat esille jo joidenkin teosten ja niiden henkilöahmojen nimistä sekä kuvauspaikalla otetuista valokuvista. Ensiksi mainituista ehkäpä ilmeisin esimerkki on vuonna 1916 valmistunut Bror Bergerin ohjaama teos *Katoavia timantteja eli Herrasmies-varas Morel vastustajanaan etsivä Frank*. Vauhdikkaita ja toiminnallisia valokuvia taas on säilynyt Hjalmar V. Pohjanheimon elokuvan *Salainen perintömääräys* (1914) kuvauksista. Nämä esittävät niin ampumakohtauksia kuin päättähuimaavia takaa-ajoja kaupungin kattojen yllä (Katso Salmi s. 235–243). Tällaista teosten ilmeisiä esikuvia olivat ranskalaiset ja yhdysvaltalaiset rikossarjaelokuvat, jotka olivat suosittuja 1910-luvun Suomessa.

Suomalaisessa 1920-luvun elokuvatuotannossa kaupunkimaiseen sijoittuvat elokuvat olivat vähemmistöasemassa. Hannu Salmen luonnehdinnan mukaan "*paradoksaalista on, että 20-luvulla, kaupungistumisen kiihtyessä ja modernin raivatessa tietään Suomeen, elokuvat siirtyivät kaupungista maaseudulle*" (1999, s. 93). Suuria linjoja ajatellen Salmen väite pitää paikkansa, mutta maaseutuelokuvien määrää ei tule liioitella eikä joukkoa nähdä liian homogeenisenä. Vuosikymmenen alkupuolella valmistui sellaisia kaupunkikomedioita kuin Erkki Karun ohjaama *Kun isällä on hammassärky* (1923) ja herra Lindroosin ohjaama *Polyteekkarifilmi* (1924). Vuosikymmenen loppupuolella taas valmistui Carl von Haartmanin ohjaamana Helsinkiin sijoitettu vakooilutarina *Korkein voitto* (1929). Kaupunki-maaseutuelokuvien ei ole kaikenkattava – monissa vuosikymmenen elokuvista liikutaan näiden välimaastossa.

Historioitsijoiden mukaan kaksikymmentäluvun Suomessa kaupunkielämä nähtiin usein kansainvälisenä tai ainakin ei-kansallisena. Kari Immonen, Katriina Mäkinen ja Tapio Onnela ovat väittäneet, että 1920-luvun Suomessa "*enemmistölle maaseudun arvot olivat [...] kansallisesti oikeita. Pellonpiennar ja metsänlaita koettiin luonnollisemmaksi kasvualustaksi suomalaiselle mentaliteetille [...]. Tässä ajattelussa kaupunki – ja erityisesti suurkaupunki – edusti kaikkea vierasta, ulkoa tuotua ja vaarallista, epäaitoa ja moraalisesti uhkaavaa*" (Immonen, Mäkinen & Onnela 1992, s. 13–14). Läpi vuosikymmenen kotimaisten kaupunkielokuvien yleisömenestys oli jokseenkin huono.

Suomalaisen elokuvayleisön ei kuitenkaan voida väittää syntyneen ainoastaan maaseutufilmeille, sillä lukemattomat amerikkalaiset kaupunkielokuvat keräsivät elokuvateattereihin väkeä ilta toisensa jälkeen. Vuonna 1923 *Filmiäitassa* mainostettiin, että *Chaplinin poika* (The Kid, 1921) "*on Suomessakin saavuttanut suurimman yleisöennätyksen. Yksin Helsingissä kävi toukokuun 1 ja 21 päivän välisenä aikana sitä katsomassa yli 65.000 henkeä*" (Filmiäitaa 8/1923, takakansi, Suomen Biografi Osakeyhtiön vuokraustoimiston mainos). Suomalaisen elokuvayleisön mausta ei tulekaan luoda turhan yksioikoista kuvaa, vaikka

kotimaiset maaseudulle ja luontoon sijoittuneet teokset menestyivätkin *Suomen kansallisfilmografin* arvion mukaan kaupunkielokuvia paremmin. Vaikuttaa siltä, että niin kriitikot kuin katsojatkin halusivat suomalaisen elokuvan löytävän oman kansallisen linjansa ja erottuvan näin ulkomaisesta tuotannosta. Kansainvälisen tematiikan imitointia ei pidetty sopivana tai tuloksia järin mielekkäinä.

Läpi mykkäkauden Suomen valkokankailla nähtiin valtavissa määrin kansainvälistä ohjelmistoa, saksalaisia, ruotsalaisia ja ranskalaisia näytelmäelokuvia, mutta 1910-luvun lopulta alkaen erityisesti Hollywood-tuotantoa. 1920-luvun aikana amerikkalaiset näytelmäelokuvat asettuivat elokuvaohjelmistojen määrälliseksi enemmistöksi. Kyseisellä vuosikymmenellä Suomessa nähtiin Hollywood-elokuvia enemmän kuin kaikissa muissa maissa tuotettuja elokuvia yhteensä. Kotimaisia elokuvia nähtiin häviävän vähän. Esimerkiksi vuonna 1927 maahan tuotiin 450 amerikkalaista elokuvaa, jotka kattoivat valtaosan vuoden aikana nähdystä 693 elokuvasta. Samana vuonna ensi-iltansa sai 46 kotimaista elokuvaa, joista useimmat olivat lyhyitä ajankohtaiselokuvia; joukossa oli seitsemän kokoillanelokuvaa (*Elokuva* 2/1928, s. 12 ja *Suomen kansallisfilmografia*). Keskimäärin suomalaisia näytelmäelokuvia valmistui 1920-luvulla viisi tai kuusi kappaletta vuodessa. Menestyäkseen kotimaan markkinoilla suomalaisen elokuvan oli sekä erottauduttava kansainvälisestä tuotannosta että puhuteltava suomalaista katsojakuntaa.

Suomalaiset elokuvatuottajat, joiden ei ollut mahdollista kilpailla amerikkalaisten ja saksalaisten kollegojensa kanssa elokuvatuotantojen kalleudella, ymmärsivät, että suomalainen maisema itsessään saattoi olla yliverlainen tuotantoarvo, jolla erottautua muun maailman elokuvatuotannosta (Alanen 2000, s. 36). Aikalaislehdissäkin kirjoitettiin, että suomalaisella elokuvataiteella "*ei ole miljoardeja käytettävänä, mutta niinpä valitaankin sellaisia aiheita, joista saadaan taideluomia käyttämällä vähemmän varoja, mutta osoittamalla sitä enemmän intoa, harrastusta ja rakkautta työtä kohtaan*" (*Filmiaitta* 12/1926, s. 199). Samansuuntaisesti todettiin vuonna 1922 julkaistussa *Anna-Liisan* elokuva-arvostelussa: "*jättäjäspääomien puute – onneksi – estää ryhtymästä loisteliaisiin näyttämölleasetuksiin kulissihumpuukkeineen ja ihmislaumoineen, mutta sitä ehtymättömämpiä ovat ne rikkaudet, joita näyttämölleasettajalle tarjoavat maamme luonto ja kansatieteelliset erikoisuutemme*" (*Uutalehti* 21.03.1922, leike Suomen elokuva-arkistossa).

Kotimaisten kaupunkielokuvien heikko yleisömenestys 1920-luvun lopulla selittynee ainakin osittain sillä, että ne eivät erottuneet riittävän hyvin maahantuoduista elokuvista. Ari Honka-Hallila on ollut samoilla linjoilla pohtiessaan Suomen Filmikuvaamo Oy:n tuottaman elokuvan, *Ollin oppivuodet* (1920), heikkoa menestystä. Honka-Hallilan mukaan elokuvassa "*ei ollut riittävästi kansallisia aineksia, vaan se sulautui liian huomaamattomasti ulkomaisen elokuvaohjelmiston joukkoon*" (Honka-Hallila 1995a, s. 45). Tässä on hyvä muistaa, että maahantuotujen elokuvien välitekstit käännettiin molemmille kotimaisille kielille. Näin ollen kieli ei ollut sen enempää kotimaisuuden kuin ulkomaisuudenkaan indikaattori. Monissa Suomi-Filmi Oy:ksi nimensä vaihtaneen yhtiön myöhemmissä elokuvissa kansalliset erityispiirteet näkyvätkin vahvoina juuri luontokuvastossa. Käänteisesti sama ilmiö on läsnä *Filmiaitassa* vuonna 1924 julkaistussa Adams'in filmitoimiston mainoksessa, jossa viitattiin ruotsalaisen elokuvan kultakauden hiipumiseen toteamalla, että maan elokuvatuotannon keskiössä oli nyt joukko "*salonkidraamoja, joiden alkuperän saattoi todeta ainoastaan tehtaan nimestä*" (*Filmiaitta* 4/1924, s. 68).

Luontotematiikan kauaskantoinen juuristo

Luontokuvasto ja kansallinen tematiikka yleensäkin nousivat suomalaisen elokuvatuotannon keskiöön maan itsenäistymistä seuranneina vuosina. Tämä osoittautui sekä taloudellisesti että kulttuurisesti kannattavaksi linjaksi. Vaikka suomalaisen elokuvan katsojamäärät eivät 1920-luvulta ole tiedossa, ovat tutkijat päättelleet tuotannon alkaneen olla kannattavaa jo vuosikymmenen ensimmäistä vuosista alkaen (Soila 1998, s. 35; Alanen 1999, s. 78).

Vaikka ajatuksella suomalaiskansallisesta elokuvasta on juuret syvällä autonomian vuosissa, voidaan 1920-luku nähdä näiden ajatusten konkretisoitumisen aikana. Kyseisellä vuosikymmenellä selkiytyivät ja vahvistuivat monet suomalaiskansallisen tuotannon päälinjat. 1920-luvun taitteessa ruotsalainen elokuva kohotettiin suomalaisen tuotannon esikuvaksi. Ruotsalainen elokuva eli tuolloin kultakautaan – teokset olivat suosittuja ja arvostettuja niin kotimaassaan kuin ulkomaillakin. Läntisessä naapurimaassa tuotetut kansalliskirjallisuutemme filmitaisoinnit *Laulu tulipunaisesta kukasta* (Sängen om den eldröda blomman, 1919) ja *Juha* (Johan, 1921) osoittautuivat arvostelu- ja yleisömenestyksiksi myös Suomessa. *Filmiaitan* ensimmäisessä numerossa todettiin: "*Kotimaisen filmiteollisuutemme tulee varttua kirjallisuuden suojassa. Todisteena siitä, että tältä taholta valituista aiheista saadaan vaikuttavia filmejä, on 'Laulu tulipunaisesta kukasta' ja 'Juha'*" (*Filmiaitta* 1/1921, s. 5).

Laulu tulipunaisesta kukasta on myöhemmin nähty suomalaiskansallisen elokuvan kantateoksena. Roland af Hällströmin ensimmäisessä suomalaisessa elokuvan historiassa esittämä väite, "*Suomen elokuvatuotanto syntyi ja monta vuotta kulki tämän elokuvan merkeissä*" (Hällström 1936, s. 152), on sinnikkäästi jatkanut elämänsä myöhemmissä suomalaisen elokuvan historioissa. Sama väitettä oli toisteltu jo aiemmin, joskin hieman maltillisemmin, kuten "Mr Jeremiaan" alun perin *Aamulehdessä* julkaistusta artikkelissa: "*Ehkä tuntuu liioitellulta väittää, että juuri 'Laulu tulipunaisesta kukasta' synnytti kotimaisen filmituotantomme, mutta joka tapauksessa sen esittäminen täällä oli suurimerkityksellinen tässäkkin suhteessa*" (Uudelleenjulkaistu *Filmiaitta* 23–24/1927, s. 18).

Elokuvan merkitys suomalaiselle elokuvatuotannolle oli huomattava, mutta ei niin suuri, että suomalaisen elokuvan historiaan tulisi ryhtyä kirjoittamaan katkosta 1920-luvun taitteeseen. Monet kyseisellä vuosikymmenellä keskiöön nousseet teemat olivat läsnä sekä autonomian vuosien elokuvatuotannossa että kansallisissa taiteissa, joista tekijät ammensivat. Luontoteemat olivat läsnä jo Johannes Linnankosken romaanissa, johon *Laulu tulipunaisesta kukasta* perustui. Tämän lisäksi luonnolla on ollut merkittävä sija myös muussa kotimaisessa kirjallisuudessa, maalaustaiteessa ja seuranäytelmissä. Ei tule myöskään unohtaa luontokuvauksen merkitystä Atelier Apollon maisemaelokuvatuotannossa tai sitä, että 1910-luvulla valmistui kaupunkielokuvien ohella myös luontoon sijoittuneita näytelmäelokuvia. Minna Canthin *Anna-Liisakin*, jonka vuoden 1922 sovitus on yksi kansallisen elokuvamme klassikko, filmattiin ensimmäisen kerran vuonna 1911, joskin kuvattu materiaali meni piloille ennen kuin se saatiin valkokankaalle.

Vaikka 1910-luvun ja 1920-luvun kotimaisen elokuvatuotannon päälinjat poikkeavat toisistaan, ei vuosikymmeniä tule nähdä toisilleen vastakkaisina. 1920-luvulla kotimaisen elokuvatuotannon keskiöön nousseet aiheet eivät olleet uusia. Elokuvan *Laulu tulipunaisesta kukasta* menestys ei synnyttänyt suomalaiskansallista elokuvatuotantoa, vaan pikemminkin vahvisti tuottajien uskoa tuttuihin kansallisiin teemoihin. Vuosikymmenen taitteessa kotimaisen elokuvatuotannon keskiöön nostettiin aiheet, teemat ja kuvastot, joita 1910-luvun tuotannossa oli sivuttu.

1920-luvun merkittävien kotimainen elokuvasykli

Systemaattisen luonto- ja kansankuvaston representoimisen myötä kotimaisista elokuvista alkoi niitä ympäröivien elokuvakeskustelujen valossa rakentua nimenomaisesti suomalaiskansallisia. Toisin sanottuna elokuvakulttuurissa alkoi syntyä vahvoja käsitteitä siitä, mitä suomalaiskansallisen elokuvan tuli olla. Tunnistettavaan kuvastoon ja kansallisiin, usein kirjallisuudesta lainattuihin aiheisiin keskittyminen oli ratkaisu, jolla luotiin tietoinen eroa muun maailman elokuvatuotantoon ja jolla niin suomalaisen elokuvan arvostusta kuin katsojamäärääkin saatettiin kohottaa. Tämän kuvaston puhuttelevuudesta kertoo *Viikko-Sanomissa* vuonna 1923 nimimerkillä "Hunni" julkaistu elokuva-arvostelu: "*Suomen suuri ja kaunis luonto on lisäksi painanut filmiin kaikille suomalaisille rakkaan leiman ja sellaisena 'Koskenlaskijan morsian' tulee saavuttamaan paljon kiitollisia katsojia*" (Viikko-Sanomien 6.1.1923, leike Suomen elokuva-arkistossa).

Monet 1920-luvun suosituimmat kotimaiset elokuvat kuvaavat aikalaisvaatimusten mukaisesti Suomen luontoa ja kansaa. Suomi-Filmi Oy jäljitteli tuotannossaan tuottoisimpien elokuviensa myyvimpiä ominaisuuksia pannen alulle elokuvasyklin, josta kehittyi studioon yhdistetty, menestyvä ja käyttökelpoinen malli (elokuvasykleistä katso Altman 2002, s. 80). Myös Tytti Soila on tunnistanut yhtäläisyyksiä monien 1920-luvun kotimaisten elokuvien välillä. Hän on viitannut näihin teoksiin maaseutumelodraaman kattokäsitteellä korostaen, että monet aiheista olivat valmiiksi tuttuja teatteriversioina (Soila 1998, s. 36–38). Vaikka 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun näyttämöitä ajattelisinkin väljästi melodraamateatterina, on melodraaman käsite tässä yhteydessä hieman ontuva, sillä monet syklin elokuvista eivät ole melodraamoiksi luettavia. Muun muassa Teuvo Puron ohjaama *Kihlaus* (1922) on komedia kun taas Jalmary Lahdensuon ohjaama *Pohjalaisia* (1925) on lähempänä tragediaa. Tässä on tosin syytä huomauttaa, että Soila ei ole luetellut yksittäisiä maaseutumelodraamoiksi laskemiaan elokuvia, mutta mainitsee niitä valmistuneen 11 kappaletta 10 ensimmäisenä maan itsenäistymistä seuranneena vuonna (Soila 1998, s. 37).

Nähdäkseni melodraaman käsite osana kattokäsitettä on harhaanjohtava yritettäessä hahmottaa näitä teoksia yhdistäviä tekijöitä. Sen sijaan maaseudun käsite kestää tarkastelun, kunhan se ymmärretään laajasti, kuten Soila ehdottaa (Soila 1998, s. 37). Käsitteen alaan tulee laskea sekä perinteisiä maanviljelysyhteisöjä että saaristolaiselämää kuvaavat elokuvat. Miljöön erityispiirteistä riippumatta syklin teoksissa kuvataan kansan elämää agraarielinkeinojen varassa tunnistettavasti suomalaisen luonnon helmassa, oli kyse sitten Pohjanmaan lakeuksista tai saaristojen kalliorannoista.

Maaseutuelokuva ja maalaiselokuva – riippuen siitä halutaanko painottaa miljöön vai kansan kuvausta – ovat osuvia kattokäsitteitä tälle elokuvasyklille. Tämän artikkelin yhteydessä tulen käyttämään näistä ensimmäistä. Maaseutuelokuvan käsitteestä johtaen syklin yksittäisiä teoksia voidaan kutsua spesifimmin niin maaseutukomedioiksi, maaseutumelodraamoiksi kuin maaseututragedioiksi. Tällainen käsitteiden käyttö korostaa elokuvasyklille ominaisten piirteiden yhdistymistä jo olemassa olleisiin lajityyppihin.

Maaseutuelokuvasyklin keskeisiä teoksia ovat:

Kihlaus (Suomi-Filmi Oy, 1922)
Anna-Liisa (Suomi-Filmi Oy, 1922)
Koskenlaskijan morsian (Suomi-Filmi Oy, 1923)
Nummisuutarit (Suomi-Filmi Oy, 1923)
Suursalon häät (Suomi-Filmi Oy, 1924)
Pohjalaisia (Suomi-Filmi Oy, 1925)
Murtovarkaus (Suomi-Filmi Oy, 1926)
Meren kasvojen edessä (Suomi-Filmi Oy, 1926)
Muurmannin pakolaiset (Suomi-Filmi Oy, 1927)
Noidan kirot (Suomi-Filmi Oy, 1927)
Ei auta itku markkinoilla (Aquila-Suomi, 1927)

Nuori luotsi (Suomi-Filmi Oy, 1928)

Tukkijoella (Suomi-Filmi Oy, 1929)

Maaseutuelokuvat olivat sekä kulttuurisesti että taloudellisesti tärkeä tuotantokykli, jolla oli huomattava vaikutus kansallisen elokuvan myöhempään kehitykseen. Lukuun ottamatta Aquila-Suomen ilmeisen vahvasti klassiseen Hollywood-kerrontaan tukeutunutta elokuvaa *Ei auta itku markkinoilla* (Katso ohjaaja Uno Eskolan haastattelu *Filmiaitassa* 23–24/1927, s. 4) nämä teokset olivat kriitikoiden arvostamia ja vetivät teattereihin huomattavissa määrin yleisöä. *Aamulehdestä* saikin lukea vuonna 1923, että ”*Koskenlaskijan morsian*’ vetää puoleensa kuin magneetti tai paratiisin omena. Kinopalatsin edustalla seisoo aina ihmisiä katsomassa tauluihin kiinnitettyjä valokuvia, joista varsinkin se paljonpuhuttu koskenlaskukuva herättää vilkasta mielipiteen vaihtoa” (*Aamulehti* 12/1, 1923, leike Suomen elokuva-arkistossa).

Maaseutuelokuvat kykenivät kilpailemaan menestyksekkäästi katsojista maahantuotujen Hollywood-elokuvien kanssa Suomen elokuvamarkkinoilla. Oletettavasti niiden katsojamäärät ylittivät moninkertaisesti useimpien yksittäisten tuontielokuvien vastaavat. Vaikka monet amerikkalaiset elokuvat olivat yleisömenestyksiä, kilpaili Hollywood-elokuva Suomen elokuvamarkkinoilla ennen kaikkea nimikkeiden määrällä. Kimmo Laineen mukaan vuonna 1934 kotimaisten elokuvien keskimääräinen tuotto oli noin 4,5-kertainen ulkomaisiin verrattuna ja vuonna 1939 jo seitsenkertainen (Laine 1999, s. 71). Tämä 1930-luvulla huipentunut kotimaisen elokuvan menestystarina alkoi 1920-luvulla maaseutuelokuvilla, joista monista tuotettiin myöhemmin äänielokuvaversiot.

Aikalaiskeskusteluissa kotimaisia maaseutuelokuvia vertailtiin toistuvasti maahantuotuihin teoksiin. Tavanomaisesti sävy oli kotimaista tuotantoa suosiva ja vierasta ylenkatsova, vaikka päinvastaisiakin näkemyksiä esiintyi. *Filmiaitassa* kirjoitettiin vuonna 1926: ”*Murtovarkaudessa on kaikki aitoa, huoliteltua, taiteilijan silmän valvoma. Tällainen filmi on mahdollisimman kaukana amerikkalaisesta tehdastuotannosta*” (*Filmiaitassa* 12/1926, s. 199). Tuskin ulkomaisten elokuvien katsojamäärät kuitenkaan putosivat tällaisen vähättelyn tai kotimaisten elokuvien suosion seurauksena, sillä pienistä tuotantomääristä johtuen suomalaiskansallisia ensi-iltoja oli vain muutama vuodessa. Kotimaisten ja ulkomaisten elokuvien suosiosta kertoo *Hämeenmaassa* julkaistu elokuva-arvostelu: ”*harva ulkolainen taidefilmii on kerta kerralla saanut täydet huoneet siinä määrin kuin Murtovarkaus*” (*Hämeenmaa* 30.09.1926, leike Suomen elokuva-arkistossa).

Koska kotimaiset kaupunki- ja seurapiirielokuvat eivät 1920-luvulla sen suuremmin innostaneet kriitikoita kuin katsojiakaan, voidaan menestyksekkäissä maaseutuelokuvissa väittää olevan esteettisiä piirteitä, jotka vetosivat aikalaisiin. Näissä elokuvissa ei kiehtonut itseisarvoisesti niiden suomalainen alkuperä, sillä tällöin kaikkien kotimaisten elokuvien olisi tullut menestyä yhtä lailla. Teosten lähiluku paljastaa, että syklin elokuvat jakavat useita tyylipiirteitä, erityisesti luontokuvastonsa suhteen, ja ehkä joihain rakenteellisia ominaisuuksiakin, joihin voisi lukeutua kyläyhteisön kohtaama uhka, joka horjuttaa sen yhteisöllisyyden peruspilareita. Myös elokuvien perustana toimineet kirjalliset teokset ovat eittämättä vaikuttaneet niiden yleisömenestykseen. Elokuvien kansansuosio ei kuitenkaan perustunut yksin näille tunnustetuille kansateksteille, sillä esimerkiksi Teuvo Puron alkuperäiskäsikirjoituksen perustuva *Meren kasvojen edessä* oli vuoden 1926 suosituin kotimainen elokuva (*Suomen kansallisfilmografia*).

Suomen ja suomalaisuuden indeksi

Suomalaiskansallisessa mykkäelokuvassa luonto on erityisesti Suomen ja suomalaisuuden indeksi. Luonto ei näissä elokuvissa edusta suurta ja tuntematonta sivilisaation vastakohtaa vaan suomalaisten kyläyhteisöjen arkista jokapäiväistä elinympäristöä, vaikka Teuvo Puron ohjaamista elokuvista *Noidan kirot* ja *Meren kasvojen edessä* onkin löydettävissä synkkiä ja maagisia sävyjä. Kerta toisensa jälkeen luonnon ja kansan osoitetaan kuuluvan erottamattomasti yhteen. Tällaiset luontorepresentaatiot olivat osa suomalaiskansallisen elokuvan projektia välttää polttavia ja arkoja aiheita. Teokset pyrkivät vetoamaan mahdollisimman suureen katsojakuntaan vuoden 1918 tapahtumien tulehduttamassa ja jakamassa yhteiskunnassa sekä lujittamaan kansallistunnetta.

Säilyneitä maaseutumelodraamoja analysoimalla voidaan löytää ainakin kolme keskeistä luonnon esittämisen tapaa tai representaationormia. Nämä ovat maisemakuvaus, luonto tunnelman ja henkilöpsykologian kuvastajana sekä luonto aktiivisena toimijana. Maisemakuvaus esiintyy elokuvissa kaikkein useimmin ja luonto aktiivisena toimijana kaikkein harvimminkin. Yksikään maaseutumelodraamoista ei kuitenkaan ole kiinni vain yhdessä näistä, vaan luonnon representoimisen tavat esiintyvät teoksissa vuorotellen, paikoitellen päällekkäin ja aika-ajoin toisiaan täydentäen ja kommentoiten.

Maisemakuvaus – kansallista ja tunnistettavaa

Luonnon ja maaseudun esittämisellä kertomuksen tapahtumapaikkana on huomattava sija jokaisessa 1920-luvun kotimaisessa maaseutuelokuvassa. Atelier Apollon maisemaelokuvien tavoin katsojille esitellään tuttu ja tunnistettava kansallinen ympäristö. Jo ensisilmäyksellä elokuvan tunnistaa sijoittuvan Suomeen. Elokuvien lehdistövastaanotossa tällaiseen maisemakuvaukseen kiinnitettiin erityistä huomiota. *Turun Sanomissa* vuonna 1922

julkaistussa *Anna-Liisan* elokuva-arvostelussa todettiin: "*ulkokuvat ja maisemat tähän on filmattu viime kesän aikana Rusutjärvellä Tuusulassa ja ovat ne herkällä taiteellisella maulla valitut ja erittäin hyvin onnistuneet*" (*Turun Sanomat* 2/IV, leike Suomen elokuva-arkistossa).

Maisemakuvausta esiintyy myös joidenkin maaseutuelokuvien väliteksteissä. Esimerkiksi Jalmari Lahdensuon ohjaama *Pohjalaisia* (1925) alkaa sanoilla: "*Pohjanmaalla eletään lähempänä Jumalaa ja multaa kuin muualla, sillä täällä eroittaa vain kapea viiva taivaan maasta. Siellä joet virtaavat pieninä ojina, mutta voivat tulla laajoiksi kuin meri. Siellä ihmiset ovat suuria hyvässä, mutta myös voimakkaita pahassa, ja tyynen kuoren alla palaa tuhoava tuli.*" Välitekstien kanssa vuorottelevat otokset sekä maisemista että ihmisten elämästä niin työssä kuin huvissakin. Kuvauksen tavoin välitekstit ihannoivat sekä Suomen luontoa että maaseutua ja sijoittavat tarinamaailman tapahtumat tunnistettavaan kansalliseen ympäristöön.

Lainamalla aiheita erityisesti teatterin puolelta, elokuva sai osansa tämän kanonisoidun taidemuodon nauttimasta prestiisistä. Samanaikaisesti elokuva kykeni muun muassa juuri luontokuvauksen kautta esittäytymään omalakisena taidemuotona. Vuonna 1925 *Filmiaitassa* todisteltiin elokuvan omalakisuuutta ja ulkokuvausten merkitystä elokuvaa *Pohjalaisia* käsittelevässä kirjoituksessa: "*Filmin taidekeinot ovat erilaiset kuin näytelmän tai oopperan. Näytelmässä on sana pääasia, oopperassa musiikki ja filmissä kuva. Tämän johdosta onkin 'Pohjalaisia' filminä sanoisinko laajempi ja vielä enemmän kansankuvaus kuin näytelmänä tai oopperana. Sitäpaitsi kun ulkokuvat on otettu Pohjanmaalla, saaneet ikäänkuin juurensa maahan kiinni, ja henkiihän lisäksi kuvatuista paikoista, pihosta, rakennuksista ja maisemista eletyn rumollisuus aivan toisella tavalla kuin näyttämöllä*" (*Filmiaita* 18/1925, s. 317).

Elokuvapiireissä elokuvan myös katsottiin tekevän oikeutta Suomen luonnon kauneudelle muita taidemuotoja paremmin. Esimerkiksi *Suomen Sosiaalidemokraatista* sai lukea vuonna 1926, että *Murtovarkaudessa* nähdään "*ihania Suomen kesäisiä maisemia, jotka huolellisen valokuvauksen ja kauniiden valovaihteiden avulla nyt ensi kerran esiintyvät täysissä oikeuksissaan*" (SSD 28.09.1926, leike Suomen elokuva-arkistossa).

Maaseutuelokuvien maisemakuvauksessa voisi ensisilmäyksellä väittää pyrityn mimeettiseen realismiin. Elokuvissa elämää maaseudulla luonnon helmassa kuvataan kuitenkin idealisoidussa valossa. Tämä kuva ei täysin vastaa ihmisten tuolloista elämää tai maan ja kansakunnan tilaa. Niissäkin elokuvissa, jotka sijoittuivat katsojien omaan aikaan, kaupungit tapaavat loistaa poissaolollaan. Useissa maaseutumelodraamoissa ei edes viitata kaupunkien olemassaoloon. 1920-luvun Suomi kuten sen lähimenneisyysskin on näissä teoksissa korvattu idealisoidulla, alkujaan fennomanian alullepanemalla suomikäsityksellä.

Kaupunkiviitteiden poissaolo on yksi merkittävä ero kirjallisuusfilmatisointien ja niiden pohjana toimineiden teosten välillä. Väinö Katajan romaaniin *Koskenlaskijan morsian* sisältyy kohta: "*Mitäpä siitä, puheli nuori tukkilainen, jonka lautta alkoi olla lähtövalmiina. Mitäpä siitä, yksi koski vie niin monta, toinen näin monta... Monta on vielä kovaa kuohua edessä... Kenpä tietää, kuka meistä niihin jää... vaikka ei yhtään tästä joukosta kaupungin viinoille joutuisi. Niin miehiä menee, ja toisia astuu sijaan... niin virtaa elämä eteenpäin, eikä meitä kauan missään kaivata. Työnnetään vesille, miehet!*" (Kataja 2000, s. 171–172) Tämä sama kohta, jossa tukkijätkät tekevät lähtöä, on sisällytetty Erkki Karun ohjaamaan samannimiseen elokuvaan. Replikki on kuitenkin lyhennetty muotoon: "*Mitäpä näistä! Yksi koski vie niin monta, toinen näin monta. Ken tietää kuka meistä niihin jää, eikä meitä missään kauan kaivata Lähdetään vesille miehet!*"

Merkittävä tekstimuutos koskee kaupunkiviittauksen poistamista. Aikalaiskatsojille on ollut varmasti selvää, että tukkijätkät uittivat pohjoisessa kaadettuja puunrunkoja etelään kaupunkien sahoille, mutta jostakin syystä tätä seikkaa ei haluttu tuoda eksplisiittisesti esille. Muutos ei selity yksin tarpeella lyhentää repliikkiä elokuvaan paremmin sopivaksi, sillä vastaava ilmiö löytyy myös Harry Roeck Hansenin ohjaaman *Murtovarkauden* elokuvasuovitukseen ja Minna Canthin näytelmän väliltä, joskin vielä silmiinpistävämpänä.

Minna Canthin näytelmän *Murtovarkaus* päähenkilö Helena on ollut pulavuosina töissä kaupungissa. Tämä tulee ilmi kahta näytelmän kohtausta toisiinsa suhteuttamalla. Näistä ensimmäisessä Heleneen rakastunut Niilo viittaa katovuosiin seuraavilla sanoilla, "*Et usko, kuinka ikävältä tuntui, kun sinun täytyi lähteä palvelusta hakemaan tuona kauheana nälkävuonna, kuusi ajastaikaa sitten. Käiketi olet sinä saanut paljon kovaa kokea palveluksessa ollessasi?*" (Canth 1920, s. 20). Myöhemmin näytelmässä Heleneä ja Niiloa pilkkaava Loviisa lausuu nämä sanat: "*Rukkaset sait, Niilo. Valitan suruasi! Varmaankin hän pitää kaupungin sällit sinua parempana*" (Canth 1920, s. 25). Heleneen voidaan tulkita tuntevan kaupungin nuorukaisia, joihin hän on tutustunut palvelustyötä tehdessään. Tätä tulkintaa tukevat myös historialliset faktat – palkkatyön etsiminen kaupungista oli melko tavanomaista. Näytelmän elokuvasuovituksessa näin ei kuitenkaan ole. Elokuvassa Heleneen (nimi on muutettu Heleenaksi suomenkielissä väliteksteissä) sekä kerrotaan että näytetään menevän töihin naapuripitäjään, jossa hän ei koe kovia, vaan työskentelee iloisena ja ututterana oman yhteisönsä hyvinvoinnin eteen. Mistä moinen muutos on sitten johtunut?

Yksi konkreettinen syy tälle muutokselle löydetään kiinnittämällä huomiota tarkasteltavan vuosikymmenen kaunokirjallisuuteen. Kerttu Saarenheimo on tutkinut suomalaisen proosan miljöökuvauksista 1920- ja 1930-luvuilla. Hänen mukaansa näissä teoksissa nuoren naisen matka kaupunkiin seuraa tavanomaista kaavaa. Maaseudun kotikylässä kärsitään puutetta, jonka seurauksena tytön on lähettävä etsimään töitä kaupungista. Asiat saattavat sujua hyvin, mutta tavanomaisesti nuori neito joko jää kaupungin kaduille tai palaa kotiin kantaen isätöntä lasta. Positiivisimmissakin tapauksissa nainen muuttuu niin, ettei häntä tunnista entisekseen



Anna-Liisa: Kyläyhteisö luonnon helmassa.

Lähde: Suomi-Filmi Oy, vhs.



Pohjalaisia: Pohjanmaan maisemia.

Lähde: Suomi-Filmi Oy, vhs.

(Saarenheimo 1984, s. 140). Nämä ovat seikkoja, joihin *Murtovarkauden* Heleenan ei haluttu liittää tai 1920-luvun maaseutuelokuvissa käsitellä.

Monille suomalaisille kaupungit edustivat 1920-luvulla vieraita ja usein negatiivisiksi katsottuja arvoja, jonka seurauksena ne poispyyhittiin näistä elokuvista. Kenties näin on myös haluttu hävittää jyrkkää vastakkainasettelua hyvän maaseudun ja pahan kaupungin välillä. Ainoastaan yhdessä Suomi-Filmi Oy:n tuottamassa maaseutuelokuvassa, Erkki Karun ohjaamassa *Nuoressa luotsissa* (1928), kuvataan nykyaikaista kaupunkia, mutta erittäin negatiivisessa sävyssä. *Nuoressa luotsissa* taiteilija Viklund on saapunut ylioppilaskaverinsa kanssa kaupungista viettämään kesää saaristoon meren äärelle. Mies ihastuu paikalliseen neitoon, joka on puolestaan rakastunut luotsin virkaa toimittavaan Eeroon. Viklund kuvataan alusta alkaen vastenmielisenä henkilöhahmona, jonka kansallismaisemaa ei ole saariston rauha vaan kaupungin meteli ja jyske, jonne hän haluaisi saaristolaisneidonkin viedä. Elokuvassa Viklundin unikohtauksessa asetuvat vastakkain kaunis rauhallinen saaristomaisema sekä kaupungin ahdas ja savuinen tanssiali. Kohtauksessa on käytetty päällekkäiskuvia tavalla, joka saa tanssit näyttäytymään päätä särkevänä vilskeenä ja kakofoniana.

Koska viittaukset kaupunkeihin ovat useimmista elokuvista poissa, vaikuttavat kyläyhteisöt sijaitsevan idealisoidussa ja ajattomassa suomalaisessa kansallismaisemassa. 1920-luvun poliittisen tilanteen huomioon ottaen tällaisten representaatioiden on täytyntä vaikuttaa utoopisilta.

Luonto tunnelman ja henkilöpsykologian kuvastajana

Suomalaisessa 1920-luvun elokuvatuotannossa luontokuvastolla oli huomattava merkitys niin tunteiden kuin laajemminkin henkilöpsykologian kuvastajana. Tähän kiinnittivät huomiota myös aikakauden elokuvakriitikot. *Satakunnan kansan* elokuva-arvostelija ylisti vuonna 1926 *Murtovarkauden* luontokuvastoa: *"Helenan paluu yli kukkaisniittyjen omenapuiden varjostamalle harmaalle kotimökille ja tapaaminen kasvatusäidin kanssa: se kuva merkitsee paljon enemmän ja sanoo paljon enemmän kuin tuhannet kirjoitetut sanat kotikaipuusta ja äidinrakkaudesta"* (*Satakunnan kansa* 28.09.1926, leike Suomen elokuva-arkistossa). Nimimerkki "Kino Boy" kirjoitti samansuuntaisesti *Kodin Lehdessä*: *"ihana maisemat ja muut kauniit luonnonkuvat antavat kertomukselle viehätystä ja suloa, jotka hakevat vertaansa, ja miellyttävää on, ettei niitä suorastaan tuputeta ihailtavaksi, vaan tarjoutuvat ne itsestään, juonen kehittelyn todella vaatimina"* (*Kodin lehti* 02.10.1926, leike Suomen elokuva-arkistossa). Tällaisen kirjoittelun voi olettaa ohjanneen katsojia kiinnittämään erityistä huomiota elokuvien luontorepresentaatioiden tarkoitukselliseen käyttöön.

Luontorepresentaatioiden systemaattinen käyttö tunnetilojen heijastajana palautuu vain osittain keskeisenä esikuvana pidetyn ruotsalaisen elokuvatuotannon vaikutukseen, sillä luontokuvastoa on hyödynnetty vastaavilla tavoilla myös muissa taiteissa. Kotimaista mykkäelokuvaa tutkineen Ari Honka-Hallilan mukaan *"Luontokuvien käyttö henkilöiden tunteiden heijastajana on tuttu romanttisen kirjallisuuden ja kuvataiteen keino, jonka ruotsalaisohjaajat Victor Sjöström ja Mauritz Stiller ottivat elokuvakerronnan käyttöön 1910-luvulla"* (Honka-Hallila 1995, s. 174). Ruotsalaisen elokuvatuotannon vaikutuksia arvioitaessa on hyvä muistaa, etteivät autonomian ajan näytelmäelokuvat ole säilyneet meidän päiviimme, ja että niissä on saattanut esiintyä vastaavia representaatiostrategioita, niitä kun on löydetävissä myös suomalaisesta kuvataiteesta ja kirjallisuudesta.

Honka-Hallilan mukaan *Nummisuutareissa* korostetaan henkilöihahmojen onnea kauniilla maisemilla, kauas horisonttiin ulottuvalla tilalla, jonka vastapainona käytetään näköalaa rajoittavaa hongikkoa (Honka-Hallila 1995, s. 174). Luonto toimii kerronnan emotionaalisenä tukena; avarat kauniit maisemat kuvastavat henkilöihahmojen onnea ja tukkoiset tai ahtaat tilat heidän suruaan, ahdistusta ja vaikeuksia. Sakari Toivianen mukaan *Anna-Liisassa* *"luonto on rakennettu tapahtumien osanottajaksi, milloin tunnelman heijastajana kuten alun viettelykohtauksessa [...], milloin mielentilan aktiivisena tulkkina kuten jaksossa, jossa sisäisen kamppailun uuvuttama Anna-Liisa tuupertuu maahan tuulisessa metsässä puiden näyttäessä putoavan raskaina hänen päälleen"* (Toiviainen 1992, s. 65). *Iltalehdessäkin* kirjoitettiin vuonna 1922, että *Anna-Liisan* *"maisemakuvat ovat paikoitellen hurmaavia ja onpa päästy siihen, että ympäröivän luonnon tunnelma vaikuttavasti säestää sielullista kuvausta"* (*Iltalehti* 21.03.1922, leike Suomen elokuva-arkistossa).

Luontokuvaston systemaattista käyttöä tunnelman ja henkilöpsykologian kuvastajana voidaan havainnollistaa *Murtovarkauden* Juhannusyö-kohtauksen lähiluvulla. Kyseisessä kohtauksessa rakastavaiset Niilo ja Heleena juoksevat aurinkoiselle kumpareelle virtaavan veden äärelle, jossa Niilo ojentaa Heleenalle lahjakääreen. Syvätkarsassa otoksessa veden solina ja lehtien hävina korostuvat. Heleena avaa lahjakääreen parikuvassa, jossa virtaava vesi on edelleen nähtävillä hahmojen takana. Kaunis kesäinen maisema ja virtaava vesi luovat keveän tunnelman ja korostavat henkilöihahmojen onnea. Seuraava otos on puolikuva Heleenasta, jossa hänen ilmeensä vaihtuu ilosta ahdistuneisuuteen hänen ymmärtäessään ylittämättömän sosiaalisen kuilun erottavan häntä Niilosta. Tämän otoksen taustalla nähdään metsänlaitaa kuten myös sitä seuraavan Niiloa esittävän puolikuvan taustalla. Näyttelijäntyö ja väliteksti kertovat Niilon kysyvän Heleenalta rakastaako tämä häntä. Heleena vastaa Niilon olevan rikkaan talon poika ja itsensä vain köyhä torpantyttö. Sosiaalisten realiteettien ääneen lausuminen särkee henkilöihahmojen onnenhetken, jonka jälkeen heidät nähdään kauempaa kuvattuna seisomassa kumpareella tiheän pusikon vierellä, jota kohden Niilon tulevaisuus puoliksi valittu Loviisa astelee. Loviisan pilkatessa Niiloa ja halveksissa Heleenaa



Nuori Luotsi: Viklund uneksii elämästä saaristolaisneidon kanssa.

Lähde: Suomi-Filmi Oy, vhs.



Nuori Luotsi: Viklundin uni päättyy savuisiin tanssiaisiin.

Lähde: Suomi-Filmi Oy, vhs.

henkilöhahmot seisovat kokokuvassa tiheän pensaikon edessä, eikä virtavaa vettä tai avaraa maisemaa nähdä. Pensaikon ja lyhyen kuva-alan yhdistelmää käytetään henkilöhahmojen sosiaalisen ahdingon kuvastajana.

Luontokuvaston käyttäminen henkilöpsykologian heijastajana oli käytännöllinen ratkaisu, jolla henkilöhahmot ja luonto saatiin erottamattomasti yhteen – maisemat peilaavat kansan identiteettiä. Ajatus on sopusoinnussa aikalaisnäkemyksen kanssa: *"kunkin maan ihmisten luonteenlaatu heijastuu osaltaan myöskin filmissä"* (Filmiäitä 13/1924, s. 285).

Suomalaisuuden moraalinvartija – luonto aktiivisena toimijana

Ruotsalaiselta elokuvalta suomalaiskansallinen elokuva sai vaikutteita myös luonnon kuvaamisessa eräänlaisena henkilöhahmona tai ainakin aktiivisena toimijana. Esimerkiksi hyvän kriitikkovastaanoton saaneessa Mauritz Stillerin elokuvassa *Aarne herran rahat* (Herr Arnes pengar, 1919), jäänyt meri estää murhamiehiä kuljettavaa laivaa purjehtimasta Skotlantiin kunnes sen kannen alla majailevat rikolliset saadaan vastuuseen teoistaan. Luonto toimii oikeamielisten ihmisten puolella. Myös joissakin kotimaisissa 1920-luvun maaseutuelokuvissa luonto voidaan nähdä moraalisisena voimana, joka palkitsee hyvän ja tuomitsee pahan. Hyvän ja pahan määreet taas periytyvät fennomanialta – ahkerasti maan ja yhteisöllisyyden eteen työskentelevät palkitaan kun taas juoppoja ja laiskureita rangaistaan. Ääritapauksissa luonto tuhoaa kyläyhteisön pettäneet jäsenet. Tätäkään representaatiostrategiaa ei tule palauttaa yksin ruotsalaiseen elokuvaan, sillä käsityksillä luonnosta moraalisisena voimana on oma pidempi kulttuurihistoriansa.

Elokuvassa *Koskenlaskijan morsian* Heikki, Paloniemen isäntä, on aiheuttanut Iisakin, Nuottaniemen isännän ainoan pojan kuoleman, voidakseen näittää oman poikansa hänen tyttärelleen ja siirtääkseen näin Nuottaniemen arvokkaat metsät oman sukunsa haltuun. Elokuvan sisältyy kohtaus, jossa Heikin poika on muiden nuorten miesten kanssa jäänyt saarroksiin pienelle kallionlohkareelle keskelle kuohuvaa koskea. Heikki toimii pelastusyrityksessä lautan perämiehenä, mutta koski pirstoo lautan ja hukuttaa pahantahtoisen Heikin. Sen lisäksi, että koski imee syvyksiinsä vastoin kyläyhteisön normeja toimineen Heikin, sen pärskeet ja aallot ajavat pitkään pelastustaan odottaneen Heikin pojan hulluksi. Aivan elokuvan lopulla tämä nuorukainen ei enää kestä alati mieleen palaavia kauhunhetkiä ja päättää elämänsä syöksemällä itsensä kosken pauhuihin.

Kaikkein konkreettisin esimerkki luonnosta aktiivisena toimijana, jonkinlaisena suomalaisuuden moraalinvartijana, löytyy Suomi-Filmi Oy:n tuottamasta Erkki Karu ohjaamasta elokuvasta *Muurmannin pakolaiset*. Tässä teoksessa omaa kansaansa vastaan ja venäläisten edun vuoksi rahan takia toiminut Simpura hukkuu lopulta suohon. Luontorepresentaation logiikkaa korostaen paikalle sattuvat päähenkilöt toteavan maan kostaneen petturilleen. Tässä esimerkissä nousee kaikkein konkreettisimmalla esille seikka, joka on hieman implisiittisemmin läsnä syklin muissa elokuvissa – luonto edustaa nimenomaisesti Suomea ja suomalaisuutta.

Kotimainen elokuvatuotanto kansallisena hankkeena

Maaseutuelokuvissa ei ollut kyse luonnonsuojelusta, eikä ihmisten luonnosta vieraantuneisuudesta vaan ennen kaikkea eron tekemisestä ulkomaiseen elokuvatuotantoon sekä kansallistunteen herättämisestä ja lujittamisesta. *Filmiäitassa* kirjoitettiinkin *Murtovarkauden* esittelyn yhteydessä vuonna 1926: *"kotimaisen filmin valmistaminen on meillä [...] suorastaan isänmaallinen hanke, jonka yhtenä tarkoituksena on tehdä maamme elämää ja kulttuuria tunnetuksi"* (Filmiäitä 12/1926, s. 199). Maaseutuelokuvat olivat erittäin menestyksekkäitä Suomen elokuvamarkkinoilla, joilla ne keräsivät enemmän katsojia kuin useimmat tuontielokuvat.

Varsin pitkään maaseutuelokuvia uskottiin voitavan myydä ulkomaille asti. Vuonna 1927 realiteetit alkoivat kuitenkin olla tiedossa: *"ulkolaiset markkinat eivät huoli tämänlaatuista tavaraa"* (Filmiäitä 34–40/1927, s. 6). Suomesta ei ollut kasvanut 1920-luvun taitteen Ruotsin kaltaista elokuvan suurvaltaa, kuten ehkä oli hiljaa toivottu. Jotkut alkoivat vaatia elokuvatuotannon ohjaamista uusille raiteille ja kansainvälisempien aiheiden pariin.

Kotimaisen elokuvan heikosta menestyksestä ulkomailla syytettiin liiallista takertumista kansallisiin aiheisiin. Myös luontokuvasto joutui tulilinjalle. Alunperin *Aamulehdessä* vuonna 1927 nimimerkillä "Mr Jeremia" julkaistussa artikkelissa eriteltiin elokuvan *Laulu tulipunaisesta kukasta* vikoja, joiden väitettiin löytyvän myös useista suomalaisista elokuvista: *"Syntiluetelosta voisi ehkä vielä mainita kalsean luonnonpalvonnan – kauniita pohjoismaisia, vehmaita niittyjä, jokia, järviä, kaikkea muuta kaunista. Sitä on liiaksikin, ja se mikä on, ei ole taiteilijan silmän ja mielen muuntamaa – se on vain kuvapostikorttia tai valokuvaaja-amatöörin albumista otettu kaunis maisemakuva. Mitään taidetta ei synny siitä, että valokuvataan jokin kaunis paikka – korkeintaan siitä syntyy kaunis valokuva, ja niitä on filmissä viljalti"* (Uudelleenjulkaistu *Filmiäitassa* 23–24/1927, s. 18–19).

Luontoa ja kansaa kuvanneet maaseutuelokuvat olivat kuitenkin tehneet aikalaisiin suuremman ja pysyvämmän vaikutuksen kuin "Mr Jeremia" ja muut uusien tuulien puolesta argumentoineet kuvittelivat. *Elokuvassa* julkaistiin vuonna 1928 valittua tuotantolinjaa puolustava pääkirjoitus nimimerkillä "V. K-n.": *"satuin Kuopiossa Suomi-Filmin 'Tukkijoelle'*



Murtovarkaus.

Lähde: Suomi-Filmi Oy, vhs.

ja ainakin sinä iltana oli suurin osa valtavissa jonoissa maalaisia, jotka olivat tulleet vartavasten filmiä katsomaan. Siinä kuuli varsinaisen kansan suusta rehellisen tunnustuksen: Mitäpä niistä ulkolaisista filmeistä. Nämä kotimaiset ne jotakin ovat. [...] Oli todellakin riemastuttavaa tavata tällaista vakavaa, vanhempaakin väkeä jonossa ja kuulla heidän innokkaasti kannattavan filmitaidetta, kun se vain on kotimaista ja maalaiselämään pohjautuvaa. [...] Suomalaisella filmillä on nyt niin suuret menestymisen mahdollisuudet ainakin kotimaassaan, että sitä on mahdotonta edes kuvitellaakaan. Suomalainen maalaissäestö on nyt herännyt näkemään siinä yrityksen, jota se tulee voimillaan tukemaan" (Elokuva 19/1928, s. 3). Tulevaisuus vaikutti kaikesta huolimatta kuuluvan maaseutuelokuville.

Jaakko Seppälä

WiderScreen.fi 1/2007

Lähteet

Lehtiaineisto

Filmiaitta 1/1921
Filmiaitta 8/1923
Filmiaitta 13/1923
Filmiaitta 4/1924
Filmiaitta 13/1924
Filmiaitta 18/1925
Filmiaitta 12/1926
Filmiaitta 23–24/1927
Filmiaitta 34–40/1927
Elokuva näyttenumero 1/1927
Elokuva 2/1928
Elokuva 19/1928
Iltalehti 21.03.1922
Viikko-Sanomats 6.1.1923
Aamulehti 12/1 1923
Kodin Lehti 02.10.1926
Satakunnan kansa 28.09.1926
Hämeenmaa 30.9.1926
Suomen Sosiaalidemokraatti 28.09.1926
Turun Sanomats 2/IV 1922

Romaanit ja näytelmäkirjallisuus

Aho, Juhani (2000) *Juha*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Canth, Minna (1920) *Murtovarkaus*. Teoksessa *Minna Canth: Kootut teokset III*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otavan kirjapaino, 5–91.

Kataja, Väinö (2000) *Koskenlaskijan morsian*. Hämeenlinna: Karisto.

Linnankoski, Johannes (1991) *Laulu tulipunaisesta kukasta & Taistelu Heikkilän talosta*. Jyväskylä: Gummerus.

Tietokirjallisuus ja artikkelit

Alanen, Antti (1999) Born Under the Sign of the Scarlet Flower: Pantheism in Finnish Silent Cinema. Teoksessa Fullerton, John & Olsson, Jan (ed.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*. Sydney: John Libbey & Company Pty Ltd, 77–85.

Alanen, Antti (2000) Laulu tulipunaisesta kukasta – perinne ja jatkuvuus. *Lähikuva* 3/2000, 34–47.

Altman, Rick (2002) *Elokuva ja genre*. Tampere: Vastapaino.

Honka-Hallila, Ari (1995a) *Elokvakulttuuria luomassa*. Teoksessa Honka-Hallila, Ari & Laine, Kimmo & Pantti, Mervi, *Markan tähden: Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turku: Turun yliopisto – täydennyskoulutuskeskus, 8–68.

Honka-Hallila, Ari (1995b) *Kolme Eskoa: Nummisuutarien ja sen kolmen filmatisoinnin kerronta*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Hällström, Roland af (1936) *Filmi – aikamme kuva*. Jyväskylä: K. J. Gummerus.

Immonen, Kari & Mäkinen Katriina & Onnela Tapio (1992) Kaksikymmenluku – oliko sitä. Teoksessa Onnela, Tapio (ed.), *Vampyyrinainen ja Kenkuuniemen sauna: Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 7–17.

Kippola, Ilkka (2007) Aika, näkökulma ja suomalaisen dokumenttielokuvan yli sadan vuoden liike. *AVEK* 1/07, 15–21.

Laine, Kimmo (1999) "Pääosassa Suomen kansa": *Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Saarenheimo, Kerttu (1984) *Turmeleva kaupunki: Näkökulma suomalaisen proosan*



Koskenlaskijan morsian: Paloniemen Heikki hukkuu.

Lähde: Suomi-Filmi Oy, vhs.



Muurmannin pakolaiset: Maa kosti petturilleen..

Lähde: Suomi-Filmi Oy, vhs.

miljöökuvaukseen 1920- ja 1930-luvulla. Teoksessa Juutila, Ulla-Maija & Saarenheimo, Kerttu & Lappalainen, Päivi, *Hurma ja paatos: Näkökulmia 1920- ja 1930-luvun kirjallisuuteen*. Turku: Turun yliopiston offsetpaino, 131–150.

Salmi, Hannu (1999) *Tanssi yli historian: Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turku: Turun yliopisto – kulttuurihistoria.

Salmi, Hannu (2002) *Kadonnut perintö: Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Soila, Tytti (1998) Finland. Teoksessa Soila, Tytti & Söderbergh Widding, Astrid & Iversen, Gunnar, *Nordic National Cinemas*. London: Routledge, 31–95.

Suomen kansallisfilmografia. Osa 1: vuosien 1907–1935 kotimaiset kokoillan elokuvat (2002). Helsinki: Edita Publishing Oy.

Toiviainen, Sakari (1992) *Suurinta elämässä: Elokuvamelodraaman kulta-aika*. Helsinki: VAPK-Kustannus & Suomen elokuva-arkisto.

© WiderScreen.fi 3.7.2007

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

