

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 27

JUKKA AMMONDT

TEATTERISTA VALKOKANKAALLE

HELLA WUOLIJON NÄYTELMIEN JA  
ELOKUVASOVITUSTEN VERTAILUA



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO, JYVÄSKYLÄ 1986

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 27

JUKKA AMMONDT

**TEATTERISTA VALKOKANKAALLE**

HELLA WUOLIJON NÄYTELMIEN JA  
ELOKUVASOVITUSTEN VERTAILUA

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO, JYVÄSKYLÄ 1986

**HELLA WUOLIJON SYNTYMÄN  
100-VUOTISMUISTOLLE**

URN:ISBN:978-951-39-7875-4  
ISBN 978-951-39-7875-4 (PDF)  
ISSN 0075-4633

ISBN 951-679-550-1  
ISSN 0075-4633

COPYRIGHT (C) 1986 by  
University of Jyväskylä

## **ABSTRACT**

Ammond, Jukka, From the Stage into the Screen. Study of Plays by Hella Wuolijoki and their Screen Adaptations/ Jukka Ammond. - Jyväskylä: University of Jyväskylä, 1986. - 198 p. - (Jyväskylä Studies in the Arts, ISSN 0075-4633;27 ). ISBN 951-679-550-1

Hella Wuolijoki (1886-1954) is one of the best known Finnish playwrights. Estonian by birth, she started her literary career in her native language, and it was not until 1936 that she made a definite decision to write only in Finnish. Hella Wuolijoki is a central figure also in the history of Finnish film making, as all the nine plays which she wrote using the pen name Juhani Tervapää and which all enjoyed great popularity in Finland have been made into films.

In the present study a comparison is made between five Hella Wuolijoki plays and their screen adaptations. The plays date from her most productive years 1936 - 1940, and the person most often responsible for the film versions was Valentin Vaala (1904-1976), one of the most famous Finnish film directors.

The object of this study is to examine how the text of each stage play relates to its corresponding film version. The adaptation work was greatly facilitated by the fact that Hella Wuolijoki's dramatic texts are naturalistic and full of illusions and imagery and that her plays portray strong heroines. The present study is thus much focused on how the dramatic characters of the heroines are treated in the screen versions. Key points of departure are furnished by certain passages in the plays where the dramatist most clearly expresses the strong will-power aspect and ambitions in the characters of her heroines. The stage play dialogue is analyzed using the method of Roman Ingarden, and

special attention is drawn to passages where the expressive function (Ausdruck) is particularly dominant. These passages proved to be central dramatic climaxes, in which the stage dialogue as a form of dramatic gesture, as a 'nucleus of expression' emphasized the heroine's strong-willed and active character. The study showed that these dramatic climaxes had been problematic to the film makers, but that the adaptations had been successful if the director had fully exploited the propositional nature of the image in each dramatic situation.

If the film director is to avoid, in the dramatically central passages, the pitfalls of 'filmed theatre', he needs to have the courage to divert from the original dramatic text. In the passages of Hella Wuolijoki film adaptations where this had been done successfully the result was an 'intersecting', using Dudley Andrew's terminology. A particularly fruitful way of breaking the structure of a play was a bold adaptation of the evocative stage language (Ingarden: *Darstellung*) into film language, whereby the film directors were able to create new, sometimes quite long passages in which the expressive climaxes of the original stage plays were rendered in a suitable cinematographic language. However, a very popular play often proved to be sacrosanct to its producers, who then closely followed the original text at the expense of more cinematographic solutions, which led to barren cinematic art.

Drama and film/ Adaptation: drama to film/ Hella Wuolijoki / Valentin Vaala

## **ALKUSANAT**

Tämän tutkimuksen syntyhistorian dramatiikassa on kosolti elokuvallisia aineksia. Kaikki alkoi Helsingistä tulleesta puhelinsoitosta jo vuosia sitten. Tarkempikin ajankohta on mahdollista määrittellä: television esittämän Valentin Vaalan elokuvan "Juurakon Hulda" jälkeen. Minuun yhteyden ottanut toimitussihteeri Kalevi Koukkunen tahtoi elokuvatutkijana keskustella kanssani elokuvan ja alkuperäisnäytelmän välisistä suhteista. Huomattuaan, että aiheen lähempi pohdinta oli minulle uutta hän esitti monelta kannalta syitä näytelmän ja elokuvan suhteen tarkemmaksi tutkimiseksi. Myös tämän jälkeen lähettämissään kirjeissä Kalevi Koukkunen perusteli kehotustaan niin vakuuttavasti ja innostavasti, että päätin lähestyä laajaa aluetta, josta monessakin mielessä puuttuu vielä jopa tutkimuksellinen peruskartoitus. Ryhdyin uudesta näkökulmasta tarkastelemaan minulle jo ennestään tuttuja Hella Wuolijoen näytelmiä. Tutkimuksen edettyä valkokankaalle huomasin, miten kiehtovia ja monipuolisia näköaloja näytelmään ja elokuvaan kohdistuva vertailu voi antaa kummastakin taidelajista. Tosin omaa kohdettani varten saatoin vain hyvin rajallisesti nauttia tutkimuksellisesti houkuttelevista mahdollisuuksista. Saattaessani nyt tämän työni päätökseen voin vain toivoa, että rajoittuneistakin lähtökohdistaan käsin saavuttamani tulokset voisivat antaa pontta uusien tutkimusten syntymiseen.

Olen siis suuren kiitoksen velkaa toimitussihteeri Kalevi Koukkuselle uusien tutkimuksellisten maisemien avaajana. Hän seurasi kiinnostuneena työni edistymistä ja perehdytti minua suomalaisen elokuvan historiaan ja tuotantoon. Myös suomalaisen elokuvatutkimuksen uranuurtajaa Kari Uusitaloa minun on ilo kiittää lukuisista keskusteluista ja siitä, että hänkin monin tavoin kannusti minua kirjallisuuden tutkijana perehtymään elokuvaan.

Esitän lämpimät kiitokseni professori Irmeli Niemelle, joka

myös elokuvan tutkijan ominaisuudessa perehtyi alustavaan käsikirjoitukseeni ja lukuisine neuvoineen auttoi minua työn lopulliseen muotoon saattamisessa. Tutkimukseni oli myös esillä Jyväskylän yliopiston Kirjallisuuden laitoksen tutkijaseminaarissa. Kiitos rakentavista keskusteluisista professori Tarmo Kunnakselle. Tässä yhteydessä tahdon kiittää entistä opettajaani apulaisprofessori Onni Rantalaa sekä vaimoani Raijaa siitä väsymättömästä henkisestä tuesta, jota he ovat minulle osoittaneet myös tämän tutkimuksen kirjoittamisen aikana.

Kiitän Suomen Elokuva-arkiston tutkijoita ja arkistoapulaisia heidän minulle järjestämistään elokuvien katselumahdollisuuksista. Lopuksi kiitos Jyväskylän yliopiston julkaisutoimikunnalle ja Jyväskylä Studies in the Arts -sarjan toimittajalle professori Kalevi Pöykölle myönteisestä suhtautumisesta tutkimukseeni.

Lievestuoreen Tervapäässä Vapun päivänä 1986

Jukka Ammond

- S I S Ä L L Y S L U E T T E L O -

<b>I VERTAILUN TAUSTASTA JA SUORITTAMISESTA</b> .....	<b>11</b>
1. Draaman ja elokuvan tilanteesta .....	11
2. Ongelma ja analyysi .....	15
3. Elokuvasovitus .....	20
4. Näytelmien ja elokuvien valinta .....	25
<b>II. VIHREÄ KULTA</b> .....	<b>30</b>
1. Raha vastaan luonto .....	31
2. Sankarittaren yhteiskunnallinen tietoisuus .....	34
3. Erämaa ja sivilisaatio vastakkain .....	36
4. Vapautuminen kultaisesta häkistä .....	41
5. Näytelmä - elokuva .....	43
6. Hella Wuolijoen suunnitelmat elokuvaversioksi .....	51
7. Romantiikka hämääjänä .....	57
8. Toteamuksia ja johtopäätöksiä .....	61
<b>III. JUURAKON HULDA</b> .....	<b>64</b>
1. Sankarittaren yhteiskunnallinen tietoisuus .....	65
2. Hulda yhteiskunnallisena herättäjänä .....	68
3. Seurapiirinaiset ristiriitojen kärjistäjinä .....	71
4. Näytelmä - elokuva .....	73
a. Näytelmän kuvauksellinen puhe ja elokuva .....	73
b. Näytelmän ilmaisullinen puhe ja elokuva .....	78
5. Hella Wuolijoen suunnitelmat elokuvaversioksi .....	81
6. Farmarin tytär Hollywoodissa .....	84
7. Toteamuksia ja johtopäätöksiä .....	88
<b>IV. NISKAVUOREN NUORI EMÄNTÄ</b> .....	<b>90</b>
1. Loviisan viattomuus rahan mahdin maailmassa .....	91
2. Loviisan totuus ja kovuus .....	94
3. Niskavuoren kahdet kasvot .....	97
4. Näytelmä - elokuva .....	100



a. Näytelmän kuvauksellinen puhe ja elokuva .....	100
b. Näytelmän ilmaisullinen puhe ja elokuva .....	104
5. Toteamuksia ja johtopäätöksiä .....	109
<b>V. NISKAVUOREN NAISET .....</b>	<b>111</b>
1. Prologi .....	112
2. Vanha ja nuori sankaritar vastakkain .....	115
3. Näyttämöllinen kuva .....	119
4. Aarne kahden naisen välissä .....	121
5. Näytelmä - elokuva .....	126
a. Näytelmän kuvauksellinen puhe ja elokuva .....	126
b. Näytelmän ilmaisullinen puhe ja elokuva .....	129
6. Hella Wuolijoen hahmotelma elokuvaversioksi .....	135
7. Toteamuksia ja johtopäätöksiä .....	139
<b>VI. JUSTIINA (ETEENPÄIN - ELÄMÄÄN) .....</b>	<b>141</b>
1. Wuolijokimainen henkilöasetelma .....	142
2. Justiinan draamallisuus .....	144
3. Laamanni kahden naisen välissä .....	147
4. Kahden maailman riitasointu .....	149
5. Näytelmä - elokuva .....	152
a. Näytelmän kuvauksellinen puhe ja elokuva .....	152
b. Näytelmän ilmaisullinen puhe ja elokuva .....	159
6. Hella Wuolijoen suunnitelmat elokuvaversioksi .....	165
7. Toteamuksia ja johtopäätöksiä .....	168
<b>VII. TULOKSIA VERTAILUSTA: NÄYTELMÄN SIIRTYMINEN VALKOKANKAALLE .....</b>	<b>170</b>
1. Ilmaisullisen näyttämöpuheen merkitys .....	170
2. Kuvauksellisen näyttämöpuheen merkitys .....	174
3. Elokuvasovitus .....	176
4. Hella Wuolijoen omat elokuvasommitelmat .....	178
<b>LÄHDEVIITTEET ... ..</b>	<b>181</b>
<b>LÄHDE- JA KIRJALLISUUSLUETTELO, HENKILÖHAKEMISTO</b>	

## I VERTAILUN TAUSTASTA JA SUORITTAMISESTA

### 1. Draaman ja elokuvan tilanteesta

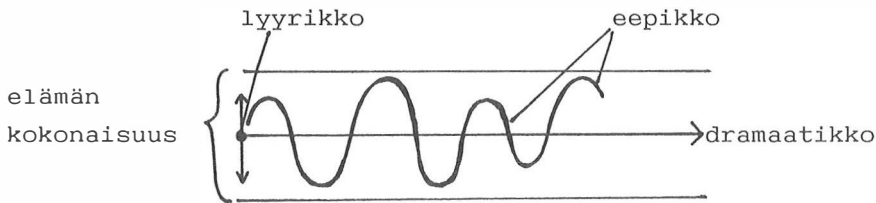
Kirjallisuuden ja elokuvan suhde on yleisesti ja myös Suomessa kiinnostanut läheisten tieteenalojen tutkijoita elokuvan varhaisista vuosista lähtien. Kalevalan esittämisestä elokuvana keskustettiin jo 1920-luvulla, jolloin johtavat kansanrunoudentutkijat, kuten E.N. Setälä saattoivat innostua pohtimaan elävien kuvien tarjoamaa omintakeista dramatiikkaa.<sup>1</sup>

Tutkimuksessaan *Draaman esteetikka* (1946) Eino Krohn tarjoaa esimerkin draamallisesta tilanteesta ja erottaa sen eeppeisyydestä - ja samalla elokuvasta. Kun eepoksessa *Tristan ja Isolde* sankaritar joutuu tarttumaan tuliseen rautaan todistaakseen syyttömyytensä, näytelmä ei toimisi omalla alueellaan, mikäli se korostaisi itse ulkoisen tapahtuman kuvaamista. Sitävastoin Isolden henkilöihahmon kohottaminen häneen eri tavoin suhtautuvien kanssänäyttelijöiden välityksellä olisi draamallinen kohde. Väittelemällä Isolden viattomuudesta he tulevat ilmaisseeksi itsensä ja samalla rakentavat Isolden tilanteen draamallisuutta kohtauksen huipentuessa hetkeen, jolloin sankaritar voittaa epäilyksensä, tarttuu rautaan ja jää vahingoittumattomaksi. Tapahtumien jännittävyys, dramaattisuus ei vielä sinänsä voi rakentaa draamallista aihetta.<sup>2</sup>

Kun väittely Isolden viattomuudesta nostaa sankarittaren draamallista hahmoa, tilanne ei tarjoa olennaisia aineksia elokuvalliseen esittämismuotoon, jonka funktioon kuuluu korostaa tapahtumien dramaattisuutta. Tähdentäessään elokuvan dramaattista - ei draamallista - toimintaa ja juonta kirjallisuudentutkija Eino Krohn oli ensimmäisiä, jotka tarkastelivat ja kommentoivat Suomessa ulkomaalasta elokuvatutkimusta.<sup>3</sup> Kuvaavaa kyllä, Helge Mieltusen elokuvan estetiikasta vuonna 1949 ilmestynyt väitöskirja perustuu Ra-

fael Koskimiehen analyysiin romaanin olemuksesta.<sup>4</sup>

Näytelmäkirjailijan käytettävissä olevan draamallisen kielen rajat ovat tiukat verrattuna epiikan kieleen. Draamatikon käytössä on vain yksi ulottuvuus, dialogitaso, jolla henkilöhahmot voidaan liittää näyttämötilanteeseen ja siten rakentaa sankarin tai sankarittaren draamallisuutta. Suhde elämäkokonaisuuteen avautuu näytelmän kielen osalta vain yhdellä tasolla, minkä saksalaisen draamatutkijan Rolf Rohmerin kaavakuva<sup>5</sup> havainnollistaa:



Rohmerin mukaisesti sekä epiikan että näytelmäkirjallisuuden kieli rakentaa elämäkokemusta ajallisessa suunnassa. Kun näytelmäkirjailija voi toteuttaa tekstissään vain yhtä linjaa, eepikko kykenee risteilemään henkilöiden puheen ulkopuolellakin. Eepikko täyttää oman kertomaprosessinsa myötä elämäkokonaisuutta. Lyyrikko sitä vastoin pysäyttää ajan ja ilmaisee itseään tuon tilanteen valossa. Elokuvan erottaa tässä suhteessa näytelmästä - ja lähentää eepikkaan - ennen muuta kamera erikoisena kuvakertojana.

Draamallinen toiminta puheineen ja eleineen on se draamallisen kuvaamisen kohde, jolla tahtova ja kamppaileva ihminen hahmotetaan näytelmässä. Hänen toimintansa vastavoimien kentässä luo hänen hahmolleen merkityksen preesenssiä, läsnäoloa. Fyysinen läsnäolo on näyttämön olennaisin elementti eli kuten saksalainen näytelmätutkimuksen klassikko Willi Flemming teoksessaan *E p i k u n d D r a m a t i k* (1955) toteaa: "Dem Sprachlieb des dramatischen Kunstwerks sind Schauspieler immanent".<sup>6</sup> Saksalaisilla tutkijoilla onkin käytössään sana "Schauspieler", jolla korostetaan nimenomaan näyttämötaiteilijaa erotuksena elokuvanäyttelijästä, saksalaisittain "Darsteller".<sup>7</sup>

Teatterinäyttelijän toiminnan tuloksena on omalaatuinen 'Spiel', jossa hän esittää aistimellisesti omia henkis-sielullisia

mieliteitään. Yksityisen näyttelijäsuorituksen välittymisessä tarvitaan itse asiassa koko näyttelijäkunnan vaikutus. Draaman näyttelijä voi välittää tuntemuksensa ja ajattelunsa katsojalle kansan näyttelijöittensä kautta, joiden on oltava hänelle eräänlaisia herkkätunteisia antennija: he virittävät häntä emotionaalisesti ja tyylillisesti.<sup>8</sup>

Kun draaman näyttelijä elää erikoisella tavalla subjektina ja objektina, elokuvan näyttelijän toiminta on rajoitetumpaa. Niinpä seuraava Fritz Kempen toteamus ei kirjoitusajankohdastaan (1958) huolimatta ollut uusi eikä edes poleeminen, sillä vastaavia ajatuksia voidaan elokuvatutkimuksen alueella tavata jo vuosikymmeniä aikaisemmin: filmi tuntee vain kuvattavan esineen silloinkin, kun on kyseessä ihmiskuvaus.<sup>9</sup> Dokumentoidessaan näyttelijän suorituksen kamera voi tarjota vain tallennetun kuvan eikä persoonallista presenssiä. Tällöin myös näyttelijältä puuttuu yhteys luovaan yleisöön eivätkä kansan näyttelijät enää muodosta teatterinomaista ensamblea. Elokuva teknisen aikakauden taidetuotteena hävittää draamallisen tässä ja nyt -tilanteen 'auran', kuten Walter Benjamin vuonna 1936 kirjoittaa. Toisin sanoen, filmaushetkellä puuttuu elävä yleisö ja esityshetkellä taas yleisöllä ei ole edessään elävää ihmistä, jonka näyttelämiseen se voisi produktiivisesti osallistua.<sup>10</sup> Kamera, montaasi ja viime kädessä ohjaaja 'tekevät' elokuvan näyttelijän, sillä hänen repliikkinsa tehoa voidaan muuttaa mm. pitämällä kameraa ylhäällä, alhaalla tai sivulla.<sup>11</sup>

Lukiessaan näytelmätekstiä vastaanottaja on yhteydessä sanataiteeseen, runouteen, jonka tekee ainutkertaiseksi vasta teatterisovituksen pohjalta syntyvä esitys. Lukija saa kontaktin tekstin välityksellä kahdesta teatteritaiteilijasta vain toiseen eli runoilijaan ja luo mielikuvituksessaan näyttelijän hahmon. Koska runous toisaalla ja näyttämön aistimellis-konkreettinen toiminta toisaalla ovat kaksi erilaista taidemuotoa, ne elävät kumpikin omilla tasoillaan. Vasta varsinaisessa teatteriesityksessä ne yhtyvät omalaatuiseksi kokonaisuudeksi. Lukija - kuten sanottu - on yhteydessä vain näytelmän sanataiteelliseen tasoon.

Elokuvassa sanat ja kieli eivät ole samalla tavoin yhteydessä toisiinsa kuin näytelmässä. Käsitettä 'lukuelokuva' ei suomenkieli

tunne, vaikka esimerkiksi Keski-Euroopassa tuotetaan elokuvakäsikirjoituksia painetussa muodossa. Ajatus elokuvasta lukukokemukse-  
na on huomattavan harhaanjohtava, erityisesti käytännön elokuva-  
työssä toimivien taiteilijoiden näkökulmasta. Esimerkiksi ranska-  
lainen elokuvaohjaaja René Clair (1898 - 1981) korostaa yksiselit-  
teisesti, ettei elokuva voi olla missään muodossa sanataideteos,  
vaan erikoinen kuvataideteos.<sup>12</sup> Filmin varsinaiseksi taiteilijaksi  
nousee ohjaaja, jonka palvelijana suorastaan toimii skenaristi,  
käsikirjoituksen tekijä. Unkarilainen elokuvatutkimuksen klassikko  
Béla Bálažs (1884 - 1949) alleviivaa eräiden muidenkin elokuvateo-  
reetikkojen esittämää ja ilmeisen vankkaa kokemusperäistä tosia-  
siasa: vain silloin elokuva voi tulla hyväksi, jos ohjaaja itse tee-  
kee käsikirjoituksen ja työstää sen.<sup>13</sup> Rolf Fischer puolestaan to-  
distaa väitöskirjassaan (1967) useisiin tutkimuksiin viitaten, et-  
tä vaikka ohjaaja ei ollenkaan osallistuisi käsikirjoituksen teke-  
miseen, puheeseen pohjautuvalla idealla ei sittenkään ole ratkai-  
sevaa annettavaa elokuvalla optisena taiteena. Lopullinen teos on  
saattanut edetä kauaksi alkuperäisestä ideasta.<sup>14</sup>

Edellä esitetyn perusteella voidaan ymmärtää elokuvaohjaajalla  
olevan monenlaisia mahdollisuuksia, mikäli rakentaa elokuva näy-  
telmän pohjalta. Tilannetta saatetaan tarkastella yleisesti sovi-  
tuksen näkökulmasta: elokuvalla on oma merkkikielensä, jolla yri-  
tetään lähestyä toiseen taidemuotoon kuuluvaa teosta. Uudella elo-  
kuvalla on aina jokin suhde tällaiseen teokseen; se on yhteydessä  
todellisuuteen vain aikaisemman teoksen kautta, sillä se edustaa  
aina, tosin vaihtelevasti varhempaa teosta. Sanaan 'edustaminen'  
liittyy jo sinänsä käsitys siitä, että on olemassa jokin malli,  
jota elokuva esittää. Sovitus on aikaisemman tekstin merkityksen  
soveltamista.<sup>15</sup>

Aina on luonnollisesti tarjolla vaara, että filmi jäljittelee  
liian mekaanisesti kohteena olevaa teosta. Äärimmäisenä lopputu-  
loksena olisi elokuva, joka vain kopioisi alkuperäistä teosta. Mi-  
käli kyse on näytelmän pohjalta tehdystä elokuvasta, lopputulokse-  
na nähdään pelkkää filmattua teatteria. Jotta näin ei kävisi, elo-  
kuvaohjaajan on sovellettava kohteeseensa elokuvataiteen ilmaisua-  
luetta. Tällainen työ ei elokuvaohjaajalle ole harvinaista. Filmin

tekeminen aikaisemman tekstin perusteella on yhtä vanhaa kuin elokuva itsekin. On arvioitu, että vähintään puolet kaikista elokuvista perustuu erilaisina sovitusmuotoina aikaisemmin julkaistuihin kirjallisuusteksteihin.<sup>16</sup>

## 2. Ongelma ja analyysi

Hella Wuolijoen näytelmät ovat kuuluja voimaikkaista sankaritaristaan, jotka käyvät taistelua heidän tielleen asetettujen vaikeuksien voittamiseksi. Näytelmät on helppo nähdä sankarittarista kertovina henkilötarinoina. Herääkin kysymys, miten Wuolijoki rakentaa niitä draamallisia jännitteitä, joiden keskellä sankarittaret joutuvat toimimaan. Kysymys voidaan kiteyttää muotoon: miten sankarittaren draamallisuus eli heidän tahtoperäinen luonteensa paljastetaan näytelmän kuluessa. Sama kysymys voidaan asettaa myös Hella Wuolijoen näytelmistä tehdyille elokuville. Näin tarjoutuu näkökulma näytelmien ja elokuvien vertailemiseksi ja sen myötä saadaan ilmeisesti esiin keskeisiä piirteitä ongelmasta, miten näytelmästä voidaan tehdä elokuva.

Tutkimusongelma kuuluu siis tässä tapauksessa: miten Hella Wuolijoen painettu näytelmäteksti ja näytelmän pohjalta tehty elokuva suhteutuvat toisiinsa. Edellytyksenä näytelmien ja elokuva-versioiden vertailemiselle on luonnollisesti sen kysymyksen selvittäminen, miten sankarittarien draamallisuuden keskeisiä ominaispiirteitä voidaan näytelmätekstistä konkreettisesti osoittaa.

Elokuvan suhteutumista näytelmän sankarittaren draamallisuuden saatetaan aluksi lähestyä selvittelemällä elokuvan mahdollisuuksia tarttua omalla kronologisuudellaan näytelmän aikaan sidottuun rakenteeseen. Ranskalainen semiootikko Christian Metz jakaa kuuluisassa syntagmatiikassaan (1968) elokuvan kahdeksaan itsenäiseen segmenttiin, joista enin osa lukeutuu juuri kronologisiin syntagmoihin. Näissä ryhmissä otosten väliset suhteet ovat aina

jollakin tavoin ajallisesti määriteltyjä. Tässä esitettävän tutkimuksen kannalta mielenkiintoa herättää erityisesti lineaariseen kertovaan ryhmään kuuluva syntagma, kohta. Käsite on peräisin juuri näytelmästä, jossa näytökset koostuvat kohtauksista. Kuten elokuvatutkija Tarmo Malmberg toteaa, elokuvan syntyvaiheessa etsittiin yhtymäkohtia muista taiteista ja elokuvatkin hahmotettiin kohtauksina. Kohtauksesta tulikin elokuvakerronnan tavanomaisin syntagma ja se sai perustansa ajallisesti jatkuvasta jaksottaisuudesta.<sup>17</sup>

Näytelmää ja elokuvaa voidaan näin verrata toisiinsa tarinan eli teoksen sisältöaineksen pohjalta. Samalla on otettava huomioon kysymys diskurssista eli siitä, miten tapahtumat on organisoitu teoksessa. Kerronnallisessa elokuvassa osien rakenteellinen peräkkäisyys voidaan nähdä analogisena kirjallisuuden ja teatterin kanssa. Rakenteellinen peräkkäisyys luo kirjallisuudessa, teatterissa ja elokuvassa perustan kerronnalle, jolloin tapahtumat seuraavat toisiaan valinnan ja yhdistämisen tuloksena.<sup>18</sup>

Toiminnan pohjana olevan juonen kehittäminen ei näytelmäkirjailijalle vielä merkitse ratkaisevaa askelta, kuten Martin Esslin huomauttaa. Näytelmän onnistuminen tai epäonnistuminen perustuu siihen, miten osuvasti kirjailija osaa yhdistää juonen herättämän kiinnostuksen henkilöhahmojen kiinnostavuuteen.<sup>19</sup> Siksi näytelmän dialogin on jatkuvasti ylitettava informaatiotaso ja saavutettava tilannetta luova ulottuvuus, jolloin avautuu assosiaatiotila. Näin eivät synny ainoastaan draaman dialogille tunnusomaiset 'aukot', vaan näytelmäkirjailijan on luotava samalla 'aukkojen' järjestys, jolla hän voi herättää yleisön mielenkiinnon ja ylläpitää kiinnostusta. Syntyy jännitystä ja odotuksia, jotka ovat draaman rakenteen välttämätön puoli.<sup>20</sup>

Elokuvaohjaaja voi monella tavalla täyttää näytelmän 'aukkoja' ja toteuttaa elokuvallista juonikertomusta. Hänellä on elokuvan kielialueella käytettävissään samanlaiset mahdollisuudet kuin epikolla risteillä henkilöiden puheen ulkopuolella. Sanottu ei koske ainoastaan elokuvaohjaajan mahdollisuuksia tarttua draaman kokonaisrakenteeseen, vaan myös hänen suhdettaan yksityisiin repliikkeihin ja niiden 'aukkoihin': tältä pohjalta elokuvaohjaajalla

on aina mahdollisuus tuottaa uutta juonellista ainesta. Elokuvakamera - kuvakertojana - voi helposti siirtyä näkökulmasta toiseen. Niinpä myös Hella Wuolijoen näytelmien elokuvasovittajilla on käytettävissään mitä moninaisimmat mahdollisuudet näytelmän tapahtumien uuteen yhteenliittämiseen ja samalla tilaisuus kajota siihen, miten Wuolijoki hahmottaa sankarittariensa tahtoperäisen luonteen, heidän draamallisuutensa.

Erilaisista näytelmän rakenteen klassisista analyyseista Harold Westonin näkökulma ansaitsee mielenkiintoa sikäli, että sen perustana on draaman keskushenkilön tahtoperäinen päämäärä. Weston kuvaa (1934) yhteyttä vaakasuoralla viivalla. Intention toteutumista tai sen epäonnistumista taas havainnollistetaan sankarin toiminnan mukaisesti kulkevalla murtoviivalla. Näytelmän suuri kriisikohta ja sen mukana tapahtuva käänne tulevat näkyviin paikassa, jossa intentiolinjaa lähenevä toiminnan linja 'pysähtyy' muuttaen suuntaansa loitontuvaksi.<sup>21</sup>

Hella Wuolijoen näytelmissä sankarittarien intentioita ja niiden toteutumista on toki mahdollista tutkia. Esimerkiksi *J u u r a k o n H u l d a s s a* nimihenkilön halu sivistykseen ja pyrkimys voittaa köyhälistöläinen kohtalonsa motivoituu selvästi jo näytelmän alussa. *N i s k a v u o r e n n u o r e n e m ä n n ä n* Loviisa taas tahtoo kaikista ristiriidoista huolimatta pysyä sillä paikallaan, mihin hänet on määrätty. Kohtalon voittaminen on myös *J u s t i i n a* -näytelmän sankarittaren päämäärä.

Ratkaisevana puutteena päähenkilön intention ja draaman toiminnan linjojen tarkassakin analyysissä on se, ettei itse päähenkilön draamallisuuden paljastavia nousukohtia näin saada ollenkaan esiin. Sitä vastoin painottuvat yleensä ulkoiset ja draamallisesti toisarvoiset tapahtumat. Valaisevan esimerkin tarjoaa Shakespearen *H a m l e t*, jossa sankarin joutuminen merirosvojen käsiin - kullissien takainen tapahtuma, joka käy ilmi kirjeestä - saa erityistä painoa. Tapahtuma merkitsee katastrofin kumoutumista eli sankari pääsee kyseisen tapahtuman vuoksi palaamaan hoviinsa, jossa hän lopulta toteuttaa tarkoituksensa ja kostaa isänsä murhan.<sup>22</sup>

Shakespearen Hamlet-sankarin draamallisen kohoamisen vaikuttaviin kohtiin kuuluu kohtaus Ofelian haudalla, jossa Hamlet lausuu



sanansa kaiken katoavuudesta. Sanat voidaan liittää sankarin intentioon, isän kuoleman kostamiseen. Katsojan luovassa mielikuvituksessa sankarin näyttämöpuheen tämä kohta yhdistyy helposti hänen aikaisempaan monologiinsa "Ollako vai eikö olla". Ofelian haudalla lausutuissa vaikuttavissa repliikeissä Shakespeare kohottaa sankarinsa draamallisuutta, mutta nousua ei voida paikallistaa mihinkään intentiolinjan kohtaan. Sitä vastoin Shakespearen rakentamasta tilanteesta kokonaisuudessaan voidaan käyttää Timo Tiusasen tapaan nimitystä "näyttämöllinen kuva". Se on hetki, jossa näyttämökeinojen vaikutukset yhdistyvät: dialogi kohtaa lavastuksen, jossa näytelmän keskeinen tematiikka kiteytyy ja huipentuu.<sup>23</sup> Luonnollisesti vasta ohjaaja voi toteuttaa näyttämöllisen kuvan, johon näytelmän teksti saattaa hänet johtaa.

Jos Hamlet -näytelmää ryhdyttäisiin Gustav Freytagin (1816 - 1895) kaavan mukaisesti<sup>24</sup> suhteuttamaan klassiseen, jo Aristoteleen määrittelemään näytelmän rakennetyyppiin, Shakespearen draamakin olisi nähtävä koostuvan yhdestä suuresta noususta ja laskusta. Peripetian eli suuren muutoksen tai käännekohdan löytäminen ja tutkiminen ei kuitenkaan voi kuvata näytelmän juoneen sidottua päähenkilön draamallisuuden kohoamista, sankarin tahtoperäisen luonteen paljastamista. Kuva Hamletista Ofelian haudalla jäisi vain yhdeksi täsmentämättömäksi osaksi draamallista laskevaa toimintaa. Täysin erilaiseen rakennekaavaan päädytään, mikäli tutkitaan draaman keskushenkilön luonnetta: näytelmän kuluessa se nousee yhä korkeammalle asteelle, kuten Eino Krohnin "salamakaava" osoittaa.<sup>25</sup>

Näytelmässä - myös luettaessa pelkkää painettua näytelmätekstiä - ikäänkuin kohoavat muun näyttämöpuheen joukosta sellaiset päähenkilön repliikit, joissa hänen tahtoperäinen luonteensa käy esiin. Näin tarjoutuu tutkimusongelman ratkaisun kannalta välttämätön konkreettinen näkökulma Hella Wuolijoen näytelmiin: erityisesti päähenkilön luonteen kannalta keskeiseen näyttämölliseen puheeseen tullaan kiinnittämään huomiota. Tutkimuksen kohteeksi tulevien näytelmien analyysin yhteydessä pyritään saamaan esiin näytelmätekstin ne kohdat, joissa kirjailija mahdollisimman selvästi ilmentää sankarittarensa tahtoperäistä luonnetta ja hänen päämää-

riään. Näin johdutaan korostamaan yhtä näytelmän puheelle ominaista tekijää, ilmaisullista funktiota. Ilmaisufunktion hallitsemista repliikeistä käytetään tässä tutkimuksessa myös nimitystä ilmaisullinen näyttämöpuhe.

Ilmaisun (Ausdruck) lisäksi muut näytelmän puheen funktiot ovat Roman Ingardenin nelijaon mukaisesti kuvaaminen (Darstellung), kommunikaatio (Kommunikation) ja vaikuttaminen (Beeinflussung).<sup>26</sup> Irmeli Niemi on käyttänyt Ingardenin nelijakoa analysoidessaan vuonna 1977 ilmestyneessä tutkimuksessaan Heinrich von Kleistin näytelmän R i k o t t u r u u k k u. Tässä näytelmässä nimenomaan ilmaisufunktion hallitsevat jaksot paljastuivat draamallisiksi nousukohtiksi, joissa näytelmän keskeiseen henkilökolmioon kuuluvat hahmot (Adam, Eve ja Ruprecht) tuovat avoimesti esiin tunteensa. Juuri näiden kolmen henkilön välillä tapahtuu näytelmän peruskonflikti.<sup>27</sup>

Muilla näytelmän puheen funktioilla on vastaavasti oma tehtävänsä. Kommunikaatio antaa juonta edistävää tietoa, kun taas vaikutusfunktiolla on toimintaa edistävä tehtävänsä. Kuvausta on sellainen näytelmän puhe, jossa ylitetään näyttämöllinen aika ja paikka, esimerkiksi kertomuksen muodossa.<sup>28</sup>

Voidaan olettaa, että Hella Wuolijoen näytelmien ilmaisullinen näyttämöpuhe paljastaisi sarjan draamallisesti vaikuttavia kuvia, selviä näyttämöllisiä nousukohtia. Tällä tavoin näytelmien teksteistä olisi kenties osoitettavissa eräänlaisia 'ydinilmaisuja', jolloin erityisesti näytelmän päähenkilön puhe draamallisena eleenä kirkastaisi hänen hahmoaan tahtovana ja toimivana. Juuri tällaisia Hella Wuolijoen näyttämöpuheen kohtia on tarkoitus verrata näytelmistä tehtyihin elokuviin. Näin saadaan selville, missä määrin elokuva seuraa niitä näytelmätekstin kohtia, joissa Hella Wuolijoki on näyttämöpuheen ilmaisullista funktiota hyväksikäyttäen pyrkinyt rakentamaan sankarittarensa tahtoperäistä luonnetta ilmaisevia draamallisia nousuja.

### 3. Elokuvasovitus

Kirjallisuuden ja elokuvan erilaisista merkkikielistä huolimatta niiden yhteisenä piirteenä ovat ajallisessa peräkkäisyydessä toisiaan seuraavat visuaaliset merkit. Vastaanotossa ovat yhteistä lukijan tai katsojan konnotaatiot ja niistä syntyvät kuvat. Kirjoitettua merkkiä eli tekstiä vastaanotettaessa rakentuu sanomia, mikä auttaa vastaanottajaa luomaan teoksen välityksellä ulkoisen maailman. Sitä vastoin elokuvassa liike on päinvastainen: siinä siirrytään havainnoista merkitykseen, ulkoisista faktoista sisäiseen motivaatioon ja seurauksiin.<sup>29</sup>

Elokuvallisen informaation erityisluonne ei perustu ainoastaan elokuvan valokuvaluonteeseen, vaan myös sen kuvasarjaluonteeseen. Juuri viimeksi mainittu antaa elokuvalla sen erikoisen eepin luonteen. Varsinkin venäläisten elokuvateoreetikkojen ja -ohjaajien mm. Sergei Eisensteinin (1898 - 1948) työ montaasin parissa korostaa elokuvan eepisyyttä: otokset ovat ikään kuin sanoja, joita leikkauksen avulla yhdistetään elokuvallisiksi lauseiksi.<sup>30</sup> Havainnollisen esimerkin tarjoaa Eisenstein artikkelissaan, jossa hän todistaa, miten amerikkalaisen elokuvaestetiikan kukoistus sai alkunsa Englannin viktoriaanisesta romaanista: amerikkalaisen elokuvan varhaisiin klasikkoihin kuuluvan David Wark Griffithin (1875 - 1948) johdattelijana mestarilliseen montaasitekniikkaan toimi - Charles Dickens (1812 -1870).<sup>31</sup>

Dickens käytti jännitteiden aikaansaamiseksi kerronnallista montaasia rikkomalla monella tavalla kuvauksen johdonmukaisuutta ja näin hän antoi virikkeitä Griffithille. Esimerkiksi romaanissa *O l i v e r T w i s t* (1838) on näkyvillä sellainen kertomuksen ja juonen johtamistapa, joka toimi Griffithille esikuvana hänen rakentaessaan toisiinsa liitettyjen kohtausten montaasia: toisen aiheelman olemassaolo lisää emotionaalisesti toisen aiheelman jännitystä, draamallisuutta. Dickensin kerronta on näin jo tavallaan elokuvallista kerrontaa.<sup>32</sup>

Esimerkin kirjallisuuden tekstin suurisuuntaisesta muokkauk-

sesta sopivaan elokuvalliseen muotoon tarjoaa Maria Jotunin neljäntoista novellin pohjalta vuonna 1954 valmistunut elokuva *K u n o n t u n t e e t*. Elokuva on saanut nimensä yhdestä Jotunin novellista, jonka lemmentarina on hajotettu koko elokuvan pituudelle. Keskeisestä kertomuksesta ikään kuin kasvavat elokuvaan erilaiset teemamuunnelmat eli muiden novellien ihmiskohtalot. Ne ovat ikään kuin säikeitä miehen ja naisen välisen rakkauden lihallisia puolia peittelemättömässä elokuvallisessa runollisuudessa, kuten Jotunin elokuvia tutkiva Sakari Toiviainen toteaa.<sup>33</sup> Elokuvasovituksessa on tavallaan kyse erilaisia ihmiskohtaloita kuvavien tuokioiden montaasista, taidosta liittää ne toisiinsa. Ne kaikki sijoitetaan ajalliseen jatkumoon, rakentamaan yhden piha-piirin elämää varhaisesta aamusta myöhäiseen iltaan.

Toisen suuren ongelman muodostavat erityisesti näytelmän elokuvatasovituksen kohdalla repliikit. Esimerkin tarjoaa jälleen Hella Wuolijoen aikalaisen Maria Jotunin tuotanto. Jotunin arkirealistinen kuvaus naisen asemasta tavaramaailman osana ja näin syntyvät rakkauden ja kuoleman teemat paljastuvat osuvasti dialogin välityksellä. Jotunin henkilöasetelman ja vuoropuheen siirtäminen elokuvaan ei vielä takaa valkokankaalla draaman henkilöahmojen syvempien ulottuvuuksien syntymistä, josta Sakari Toivaiainen tapaan voidaan käyttää ilmaisua "elokuvallinen hengittäminen".<sup>34</sup> Toiviainen viittaa tässä kriittisesti Orvo Saarikiven ja Hugo Hytösen ohjaamaan elokuvaan *M i e h e n k y l k i l u u* ja Ritva Arvelon *K u l t a i s e e n v a s i k k a a n*. Tosin sama vaikeus koituu myös Jotunin novellien elokuvatasovituksen osalle, sillä niiden dialogi- ja monologimuoto lähentävät novelleja draamaan.<sup>35</sup> Jotunin novelleista elokuvakäsikirjoituksen tehnyt Mirjami Kuosmanen toteaaakin:

Jotunin ihmiset paljastavat itsensä sanoin, ei teoin, heistä ei voi kertoa, he itse kertovat, tulevat lähelle, irtautuvat ympäristöstään kuin suuriin lähikuviin. Jotunin maailma on suuria puhuvia, ja toisten puhetta kuuntelevia lähikasvoja.<sup>36</sup>

Näin Mirjami Kuosmanen antaa elokuvatasovitukselle suuntaviivat. Ku-

van välityksellä sana kohoaa kirjallisuuden ulkokohtaisen kuvittamisen yli "toisenasteiseen olemassaoloon", jolloin ikään kuin "kirja kerrotaan elokuvalla".<sup>37</sup> Elokuvasta *K u n o n t u n t e e t* onkin sanottu, että siinä puhe musiikin kaltaisena ja kuvaan liittyneenä panee liikkeelle yhteiskunnalliseen todellisuuteen ulottuvia mielikuvia.<sup>38</sup>

Mirjami Kuosmanen ei vaadi mitä tahansa lähikuvia. Hänen saansansa on helppo nähdä korostavan pyrkimystä nimenomaan tyyppillisiin jotunilaisiin lähikuviin. Tuloksena on ohjaaja Erik Blombergin kuvallinen toteutus, jossa sovituksen onnistuminen perustuu viime kädessä kysymykseen jotunilaisen 'ilmapiirin' välittymisestä, eli kuten Sergei Eisenstein huomauttaa: "atmosfääri" on elokuvalla tunnusomainen keino paljastaa henkilöiden sisäinen maailma ja moraalinen olemus.<sup>39</sup>

Maria Jotunin novellien elokuvaksi sovittamistapaa voidaan luonnehtia "risteämiseksi" (intersecting). Termiä käyttää amerikkalainen elokuvantutkija Dudley Andrew teoksessaan *C o n c e p t s i n F i l m T h e o r y* (1984). Avainfilmiksi tämäntyyppisestä elokuvanteosta hän mainitsee Robert Bressonin (s.1907) *J o u n a l d ' u n C u r e C a m p a g n e*, joka perustuu Georges Bernanosen (1888 - 1948) samannimiseen romaaniin.<sup>40</sup> Tunnetuimpiin elokuvatutkijoihin kuuluva ranskalainen André Bazin (1918 - 1958) kiittää Bressonin elokuvaa siksi, että siinä ohjaaja näki alkuperäisen teoksen uudessa valossa: filmistä tuli elokuvan silmin nähty romaani.<sup>41</sup>

Ajatuksensa tueksi Bazin vertaa alkuperäistä sanataideteosta kristallivalaisimeen, jonka muodollinen kauneus perustuu kristallipalojen kauniiseen järjestykseen. Elokuva taas on valonheitin, joka valaisee kristalleja yhdestä suunnasta. Termi "intersecting" tarkoittaa näin valonheitinvalon ja kristallilampun risteyskohtaa. Kristalleihin osuvan valon risteämisessä saadaan kokemus teoksesta, jota valaisee elokuvan säde.<sup>42</sup> Bazinin vertausta voidaan soveltaa Kuosmanen - Blombergin elokuvaan, jossa tekstin alkuperäisyys on pyritty säilyttämään: Jotunin novellit nähdään elokuvan valossa eli ne ovat kristallinpalasia, jotka elokuvan säde ryhmittelee uudeksi kokonaisuudeksi valikoiden samalla mukaan elokuvan

kannalta olennaiset osat. Dudley Andrew korostaa, että nykyaikainen elokuva toteuttaa sovitusta yhä suuremmassa määrin juuri risteämisen keinoin.<sup>43</sup>

Risteämisessä on aina kyse kahden teoksen yhteensointuvuudesta. Elokuvan ei pidä seurata vanhaa filmiestetiiikkaa sovittaessaan sanataideteosta, vaan filmisovitus voi olla hyvinkin moderni.<sup>44</sup> Ero kahteen muuhun Andrewin määrittelemään sovitustapaan, lainaamiseen (burrowing) ja välittämiseen eli elokuvaksi muuntamisen tarkkuuteen (transforming sources) on näin ollen selkeä.

Lainauksessa kyse on aina alkuperäistekstin ulottamisesta kuvauksen kohteena oleville uusille alueille. Taiteilija ikään kuin ammentaa voiman aikaisemmasta teoksesta. Tämän kaltainen adaptaatio voi toteutua vain, mikäli uusi teos ei jää toistamaan alkuperäistä aihetta tai myyttiä. Taiteilijan luomalla kuvalla on oltava omaa esteettistä arvoa sinänsä, vaikka uusi teos saattaa antaa vastaanottajille paljonkin konnotaatioita kohteena olevista teoksista, esimerkiksi Shakespearen draamasta tai Cervantesin Don Quijotesta. Lainauksia tutkimalla on kohteena itse asiassa koko kulttuurin laaja, monenkirjavista 'istukkaista' koostuva puutarha. Ainoastaan yhtenä osana siinä ovat sellaiset lainausadaptaatiot, jotka perustuvat siirtymiin taiteesta toiseen, esimerkiksi kirjallisuudesta oopperaan tai elokuvaan.<sup>45</sup>

Siirtyminen lainauksesta risteämiseen on askel tekstin alkuperäisyyden säilyttämiseen. Liikkeen ääripäänä olisi tällöin vaatimus alkuperätekstien noudattamisesta. Tämä perustuisi näkemykseen sovituksen tehtävästä nimenomaan tuottaa uudestaan elokuvan muodossa alkuperäinen teos. Adaptaatiokriteerinä on tällöin muuntamisen tarkkuus. Pyrkimys tulkita mahdollisimman kirjaimellisesti ja samalla enemmän tai vähemmän mekaanisesti alkutekstiä sisältyy myös elokuvan mahdollisuuksien piiriin. André Bazin arvosteli jyrkästikin tällaisia sovituksia, sillä lopputulokseksi tulee helposti alkuperätekstin mekaaninen siirtäminen elokuvakäsikirjoitukseksi, jolloin elokuvastakin voi tulla luuranko.<sup>46</sup>

Elokuvan perusta taidemuotona on kuvassa tai täsmällisemmin sen propositioluonteessa: kuva on sanomisen, lausumisen tai ajatteleminen väline sillä kameralla on aina oma näkemystapansa, ker-

tomistapansa.<sup>47</sup> Kuva on määritelty elokuvalliseksi hetken havainnoiksi, jossa sen jokainen osa rakentaa katsojalle osoitettua sanomaa. Syntyy kokonainen, yhtenäinen todellisuus, esteettinen objekti. Teknisessä mielessä sitä rakentavat otos tai kuvaruutujoukko, mutta se voi olla myös kokonainen jakso, jopa yksittäinen kuvaruutu.<sup>48</sup>

Ohjaajan päätettävissä on, mitä otoksia hän valitsee ja miten hän niitä yhdistelee kokonaisuuksiksi. Samalla katsojien asema havainnoitsijoina määräytyy: kuva on ikään kuin tarjous abstraktiseen kannanottoon. Näin käytännön tasolla saa ilmaisun ja merkityksen välisenä suhteena määrittämisensä käsite koodi. Koodit ovat merkkikieltä, joita katsoja luovana havainnoitsijana vastaanottaa ja joiden kautta kulkee tie elokuvantekijän alkuperäisiin intentioihin. Jukka Sihvonen on kehittänyt termin avainkuva ja määrittänyt sen tiivistetyksi propositioiden kasautumaksi. Avainkuva on nimensä mukaisesti avain elokuvan kokonaisuuteen ymmärtämiseen. Tällaisessa kuvassa elokuvaohjaajan kannanotto kohteena olevaan todellisuuteen on näkyvillä erityisen intensiivisenä ja tiivinä.<sup>49</sup>

Avainkuviin liittyviä määrittämiä voidaan soveltaa tämän tutkimuksen kohteeseen. Olettamukseen, että Hella Wuolijoen draamojen ilmaisullinen näyttämöpuhe paljastaa 'ydinreplikkeinä' sarjan vaikuttavia näyttämöllisiä nousukohtia, saatetaan liittää näytelmän ja elokuvan vertailua koskeva hypoteesi. Ilmaisufunktion hallitsemia draamallisia nousukohtia voitaisiin pitää eräänlaisina avaimina päähenkilön draamallisuuden ymmärtämisessä. Näytelmän elokuvasovituksessa lienevät ohjaajalle juuri nämä kohdat ongelmallisia. Sovitustyön mahdollisuuksien rajoissa lienee se, että ohjaaja muokkaa näytelmän ilmaisullisista nousukohdista elokuvaansa tiivistettyjä propositioiden kasautumia, avainkuvia.

Tutkittaessa elokuvaohjaajan suhtautumista ilmaisulliseen näyttämöpuheeseen voitaneen myös - ainakin tietyissä rajoissa - arvioida kohteeksi otettavien elokuvasovitusien yleisiä linjoja eli perustuvatko ne Andrewin terminologian mukaan risteämiseen, lainaamiseen tai mahdollisimman tarkkaan välittämiseen.

#### 4. Näytelmien ja elokuvien valinta

Olen valinnut tutkimuksen kohteena olevat näytelmät Hella Wuolijoen parhaalta luomiskaudelta 1936 - 1940, jolloin hän astui suomalaisen näytelmäkirjallisuuden eturiviin. Hänen tunnetuimpiin näytelmiinsä tällä ajanjaksolla kuuluvat ennen kaikkea kolme Niskavuori-sarjan näytelmää *Niskavuoren naiset*, *Niskavuoren leipä* ja *Niskavuoren nuori emäntä*. Niskavuori-sarjan ulkopuolelta kohosivat maineeseen erityisesti *Juurakon Hulda* ja *Justiina*. Näistä näytelmistä tehtiin pikaisesti myös elokuvaversiot: poikkeuksena vain *Niskavuoren leipä*, jonka filatisointi vuonna 1954 sai nimen *Niskavuoren Arne*, ohjaajana Edvin Laine.

Tutkimusmateriaalin lopullisen valinnan ovat määränneet näytelmistä tehdyt elokuvat. Niiden on oltava 'samaa sukupolvea' eli mahdollisimman lähellä alkuperäisen näytelmän kantaesitysvuotta. Tällaisten teosten osalta elokuvaohjaajat ja elokuvakäsikirjoituksen tekijät olivat periaatteessa kaikki samassa tilanteessa: kiinnostuksen kohteena oleva näytelmä ei ollut ehtinyt 'elää' ajan ja uusien teatteriohjausten myötä. Näin ollen elokuvantekijöillä oli mahdollisuus tutustua ensisijaisesti vain kirjailijan alkuperäiseen näytelmätekstiin. Tutkimusmateriaalin yhtenäisyyden vaatimus sulki pois näytelmän *Niskavuoren leipä*.

Hella Wuolijoen tuottoisan kirjoittamisen kauteen kuuluu myös *Vihreä kulta*, joka näytelmänä on saavuttanut vain niukasti esityskertoja. Sen sijaan elokuvaversiosta, joka sekin valmistui nopeasti näytelmäkirjoituksen jälkeen, tuli sangen suosittu. *Vihreä kulta* valittiinkin viidenneksi analysoitavaksi teokseksi. Tämän näytelmän tekstistä ja rakenteesta voidaan ehkä osoittaa puutteita, jotka elokuvaversio on siirtänyt voitokkaasti omalle kielelleen.

Hella Wuolijoki on Mika Waltarin ohella ainoa suomalainen kir-



jailija, jonka teksteistä ovat kiinnostuneet maailman johtavat elokuvatuottajat. Kahdesta Hollywoodiin lunastetusta Wuolijoen tekstistä *N i s k a v u o r e n n a i s e t* ja *J u u r a k o n H u l d a* tosin vain jälkimmäinen lopullisesti toteutettiin ja nousi samalla kuuluisuuteen vuonna 1947. *J u u r a k o n H u l d a* n näytelmän ja siitä tehdyn elokuvasovituksen yhteydessä on tarkoituksena kiinnittää huomiota myös kirjallisuudessamme poikkeukselliseen Hollywood-versioon eli amerikkalaiseen elokuvaan *F a r m a r i n t y t ä r*.

Maailmankirjallisuuteen kuuluvan tekstin ja elokuvan välistä vaihdon dynamiikkaa tutkinut Dudley Andrew osoittaa, miten uudet yhteiskunnalliset olosuhteet ja uusi kulttuuri valmistelevat tietä alkuperäistekstin rohkeisiin muokkauksiin. Kuuluisan esimerkin tarjoaa Jean Renoirin vuonna 1935 valmistunut elokuvasovitus Maksim Gorkin näytelmästä *P o h j a l l a*. Gorki itse lausui vuonna 1932, että hänen teoksensa oli vanhanaikainen ja arvoton esitettäväksi sosialistisessa Neuvostoliitossa. Hän odotti kuitenkin mielenkiinnolla ranskalaista sovitusta. Siinä kuvataan kansanluokkien sekoittumista toisiinsa tavalla, johon Gorkin näytelmä vain viittasi. Gorki ei asettanutkaan mitään rajoja Renoirille, sillä hän ymmärsi, että *P o h j a l l a* -näytelmä vuoden 1902 Venäjällä ei ollut sama kuin 1930-luvun "kansanrintaman" Ranskassa, jolloin Renoir teki elokuvansa.<sup>50</sup> Niinpä on myös syytä odottaa, että *J u u r a k o n H u l d a* n amerikkalainen elokuvasovitus olisi - kulttuurista toiseen siirryttyään - edennyt jo merkittävästi alkuperäisistä ideoista.

Tutkimuskohteeksi valitut Hella Wuolijoen teokset ja niiden kotimaiset elokuvasovitukset julkaisemista koskevine tietoineen<sup>51</sup> ilmenevät seuraavasta asetelmasta:

NÄYTELMÄ (ensiesitysvuosi)	ELOKUVA (ensiesitysvuosi)	OHJAUS	KÄSIKIRJOITUS	KUSTANTAMO
Niskavuoren naiset (1936)	Niskavuoren naiset (1938)	Valentin Vaala	J.Huttunen O.Saarikivi	Suomi-Filmi
Juurakon Hulda (1937)	Juurakon Hulda (1937)	Valentin Vaala	J.Huttula V.Vaala	Suomi-Filmi
Justiina (1937)	Eteenpäin elämään (1939)	T.J.Särkkä Y.Norta	T.J. Särkkä	Suomen Filmi- teollisuus
Vihreä kulta (1938)	Vihreä kulta (1939)	Valentin Vaala	V.Vaala O.Elstelä	Suomi-Filmi
Niskavuoren nuori emäntä (1940)	Loviisa, Niskavuoren nuori emäntä (1946)	Valentin Vaala	V.Vaala	Suomi-Filmi

Asetelmasta käy ilmi, miten nopeasti elokuvamiehet saattoivat työstää Hella Wuolijoen näytelmän ja toteuttaa sen. Kiireimmän vauhdin antoi J u u r a k o n H u l d a. Näytelmä kantaesitettiin Helsingin Kansanteatterissa 10. maaliskuuta 1937 ja elokuvayleisö näki teoksen Valentin Vaalan ohjauksena jo 17. lokakuuta samana vuonna. On vielä otettava huomioon, että Hella Wuolijoki kirjoitti tämän näytelmän parissa viikossa, teatterinjohtaja Eino Salmelaisen (1893 - 1975) kertoman "kaskun" perusteella.<sup>52</sup> Niinpä voidaan hyvällä syyllä todeta, että kyseessä lienee epävirallinen Suomen ennätys monessakin mielessä maamme teatteri- ja -elokuvahistoriasa.

Hella Wuolijoen näytelmät olivat myös suosittuja lukudraamoja - kiitos erityisesti kustannusyhtiö Gummeruksen julkaisutoiminnan. Näytelmät painettiin yleensä nopeasti kantaesitystensä jälkeen. Missä määrin painettu versio edisti Wuolijoen näytelmien suosiota, jää avoimeksi kysymykseksi. Lukijatutkimuksia ei tuolta ajalta ole käytettävissä. Joka tapauksessa Hella Wuolijoen näytelmät tarjoavat oloissamme harvinaisen puhuvan esimerkin myös painetun näytelmän suosiosta: kaikki teattriesitykseen yltäneet Wuolijoen draamat saivat painoasun hänen varsinaisesta läpimurtoteoksestaan *N i s k a v u o r e n n a i s e t* (1936) lähtien.

Tutkimuksen kohteeksi otetuista näytelmistä *N i s k a v u o r e n n u o r i e m ä n t ä* sai odottaa kauimmin eli kuusi vuotta elokuvaversiotaan. On kuitenkin huomattava, että välirauhan aikana kantaesitetyn näytelmän katkaisi pitkä sota-aika, jonka jälkeen elokuvaohjaaja Valentin Vaala (1904 - 1976) pääsi toteuttamaan suunnitelmiaan. Vaalan osuus Wuolijoen näytelmien elokuvaversioiden ohjaajana on ylivoimainen. Edvin Laine jatkoi Vaalan perinnettä 1950-luvulla ohjaamalla elokuvaksi *N i s k a v u o r e n l e i v ä n* lisäksi myöhemmät Wuolijoen Niskavuori-näytelmät. Valentin Vaalaa jäi inspiroimaan *N i s k a v u o r e n n a i s e t*, josta hän vuonna 1958 valmisti uuden värikuvaversion.

Maamme elokuvakustantamojen osuus kohteeksi valittujen elokuvien kohdalla on yhdessä suhteessa yllätyksellinen. Hämmästystä tuskin herättää se, että kahdesta kustantamosta konservatiivisempänä tunnettu Suomen Filmiteollisuus Oy kiinnostui ainoastaan yhdestä Hella Wuolijoen teoksesta. Yllättävää sitä vastoin on havaita, että kyseinen elokuva *E t e e n p ä i n - e l ä m ä ä n* pohjautuu näytelmään *J u s t i i n a*, joka kuuluu Hella Wuolijoen aatteellisesti rohkeimpiin teoksiin.

*V i h r e ä k u l t a* valitaan ensimmäiseksi analysoitavaksi teokseksi. Näin voidaan käytännössä testata tutkimusmetodia eli arvioida, avautuuko ylipäätään ilmaisullista näyttämöpuhetta tutkimalla näkökulma, joka paljastaisi olennaisia piirteitä elokuvan suhteutumisesta näytelmän draamallisuuteen.

Tutkimuksen kohteena olevien teosten järjestyksen kannalta on luontevaa jatkaa *V i h r e ä n k u l l a n* jälkeen Valentin Vaa-

lan ohjaamilla elokuvilla ja vastaavilla näytelmillä. Kahden Niskavuoriteosparin kohdalla taas on syytä ottaa huomioon niiden juonnellinen kronologia. Analyysin kohteeksi valittujen näytelmien ja vastaavien elokuvaversioiden järjestys tulee siis tässä tutkimuksessa olemaan *Vihreä kulta*, *Juurakon Hulda*, *Niskavuoren nuori emäntä* (elokuvasovitus: *Loviisa*), *Niskavuoren naiset* ja *Justina* (elokuvasovitus: *Eteenpäin - elämää*).

## II. VIHREÄ KULTA

### Henkilöt:

Vuorineuvos Gustaf Bergman, n. 55 v.  
 Vuorineuvoksetar Kristine Bergman, n. 35 v.  
 Rolf, heidän poikansa, n. 17 v.  
 Ylimetsänhoitaja Suontaa, n. 40 v.  
 Rouva Suontaa, n. 32 v.  
 Metsänhoitaja Klinkman, n. 55 v.  
 Metsänhoitaja Kunttonen, n. 35 v.  
 Metsätyönjohtaja Virkkula, n. 50 v.  
 Kuski Mykkänen, n. 50 v.  
 Tuomarinrouva Hulda Soratie, n. 30 v.  
 Vuorineuvos Cederlöv, n. 50-60 v.  
 Metsäneuvos Huttu, n. 45 v.  
 Insinööri Sarma, n. 45 v.  
 Metsänvartija Heikkinen, n. 50 v.  
 Rouva Kalteri, n. 35 v.  
 Tohtorinna Elsa Aromaa, n. 40 v.  
 Fiina, sisäkkö, n. 25 v.  
 Kämpä-Miina, n. 50 v.  
 Rantanen, sekä muita jätkiä.

I näyttös vuorineuvos Bergmanin kodin salongissa.

II näyttös sisältää kolme kuvaelmaa, joista ensimmäinen tapahtuu jäällä Koskikylän rannassa, toinen metsässä kämppien edustalla ja kolmas metsänvartijan uudismökissä.

III näyttös sisältää kaksi kuvaelmaa, molemmat samoin kuin I näyttöksessä vuorineuvos Bergmanin salongissa.

1. ja 2. kuvaelman välillä on kulunut pari päivää, 2. ja 3. kuvaelman välillä noin vuorokausi, 3. ja 4. kuvaelman välillä pari vuorokautta, 4. ja 5. kuvaelman välillä noin pari vuotta ja 5. ja 6. kuvaelman välillä muutama tunti.

Näytelmän kantaesitys: 12.4.1938 Helsingin Kansanteatterissa (Eino Salmelainen)

Elokuva ensi-ilta: 15.10.1939 (Valentin Vaala)

V i h r e ä k u l t a kertoo vuorineuvoksetar Kristine Bergmanin kaipuusta takaisin juurilleen, Lapin metsiin. Mieheensä nukkevaimona selluloosateollisuuden huipulla elävä sankaritar suorittaa yhtiön valtuuttamana tarkastajana matkan Lappiin ja saa oppaakseen yhtiön ylimetsänhoitaja Suontaan. Heidän välilleen muodostuu suhde, joka saa voimansa ympäristöstä, vapaasta, kahlitsemattomasta luonnosta. Sankarittaren horjuminen päätöksessään on samalla kampaailua kahden vastakkaisen yhteiskunnallisen aatteen välillä.

#### 1. Raha vastaan luonto

Vuorineuvoksen salongissa tapahtuvassa V i h r e ä n k u l l a n ensimmäisessä näytöksessä kirjailijan on motivoitava mahdollisimman selvästi ei ainoastaan sankarittarensa tyytymättömyyttä suurkapitalistiseen ympäristöönsä vaan myös tyytymättömyyden oikeutus. Sankarittaren metsille menoon on saatava näyttävää dra matiikkaa. Tässä Wuolijoki onnistuukin. Ensimmäisessä näytöksessä henkilösuhteiden kuvaamisen myötä tapahtuu mallikkaalla tavalla voimien ja vastavoimien kehittäminen. Tähän Wuolijoki tosin tarvitsee hyvin paljon aikaa. Hän osaa marssittaa tapansa mukaan näyttämölle eli vuorineuvoksen salonkiin vuorotellen ihmisiä ja ihmisryhmiä.

Kristinen ja vuorineuvoksen pitkän vuoropuhelun jälkeen, jonka

loppuvaiheeseen osallistuu myös perheen poika Rolf, sisään tulee Hulda Soratie, entinen Juurakon Hulda. Naisten keskustelussa Kristinen tyytymättömyys saa nyt selkeämpää periaatteellista luonnetta. Tällöin myös ensimmäiset ennusmerkit tuntemattoman metsien miehen romanttisesta hahmosta ilmaistaan Huldän repliikeissä luomassa vastakohtaa vuorineuvokselle, Kristinen aviopuolisolle. Tämän jälkeen Wuolijoki jää herkuttelemaan näytelmästään **J u u r a k o n H u l d a** mallinsa ottavalla jaksolla, joka kuvaa yläluokan naisten 'yhteiskunnallisia' puuhailuja. Vuorineuvoksen salonkiin tulevat naiset keräävät rahaa teollisuudenharjoittajien orpokotia varten. Kristinen ironinen suhtautuminen heihin on merkki Huldän aatteellisesta vaikutuksesta.

Ensimmäisen kuvaelman loppuosan kattaa pitkä jakso, jossa seurataan vuorineuvoksen salonkiin kokoontuneen metsäteollisuuden johdon edustajien tyytymättömyyden ilmaisuja uudesta ylimetsänhoitaja Suontaasta. Nyt käyvät jo esiin yksityisen yrittäjätoiminnan kovat pelisäännöt vastakohtanaan Suontaan 'yhteishyvällinen' ajattelu ja sen soveltumattomuus yksityisen teollisuustoiminnan raaka-ainehankinnan henkeen. Tarvitaan enää vain hienostelevan rouva Suontaan saapuminen ja läsnäolevien herrojen sympatiat häntä kohtaan, niin ylimetsänhoitajan tilanne on paljastunut. Ainekset toiseen näytökseen, Kristinen ja Suontaan kohtaamiseen, ovat valmiit.

**V i h r e ä n k u l l a n** ensimmäinen näytös kulkee yksityisestä yleiseen, Kristinen ja vuorineuvoksen suhteesta yksityisen yrittäjätoiminnan pelisääntöihin. Kristinen ongelmat avioliitossaan ja niihin liittyvä symboli kultaisesta häkistä hahmottavat kuvan ihmisestä rahan kahleissa. Ihminen ja hänen ulkopuolellaan oleva luonto ovat kokeneet saman kohtalon.

Kapitalistina Hella Wuolijoella oli omakohtainen kokemus porvarillisesta elämäntavasta ja kriittisenä sitä kohtaan hänen oli helppoa ryhtyä kuvaamaan Kristinen kyllästymistä avioliittoonsa ja ympäristöönsä. Vuorineuvos on vieraantunut suomalaisista talonpoikaisjuuristaan ja suomalaisesta kulttuurista ja näin kirjailija motivoi vuorineuvoksen täydellisen vieraantumisen luonnosta. On tapahtunut juuri se, mistä Hella Wuolijoki kirjoittaa näytelmänsä esipuheessa viitaten kriittisesti myös omaan itseensä sahatteolli-

suusjohtajana:

Ja sitten tapahtui, että metsän vihreästä kirkosta tuli muille ja minullekin vihreä kulta. Ihmiset tulivat ja alkoivat myydä oman vihreän temppekinsä pylväitä kullasta. Ihmiset muuttuivat sellaisiksi, etteivät katsoneet enää vavistuksen ja pyhän kunnioituksen tuntein mahtavia, taivasta tukevia temppelipylväitä, vaan alkivat kaataa niitä ja myydä niitä kullasta. Vanha jumala Pan pakeni kauhuissaan kirveeniskuja, taivaankansi kallistui ja elämä madaltui sitä mukaa kuin vihreän kullan kaatajat tunkeutuivat saloille.<sup>1</sup>

Näytelmän esipuheessa Wuolijoki hahmottaa ristiriidan ihmisen alkuperäisen luonnonvaiston ja rahan mahdin välille. Juuri tästä nousee näytelmän peruskonflikti: raha vastaan luonto, yksityiseen intressiin perustuvat alisteiset suhteet vastaan ihmisten välinen 'luonnollinen' yhteys. Sankaritar kapinoi rahan mahtia vastaan, vaikka raha näyttää saaneen valtaansa jo perheen jälkikasvunkin. Kristinen yksinäisyys kultaisessa häkissä korostuu ja sankaritaren metsille lähtö saa draamallisen luonteen. Siinä on kohtalonnaista pakenemista, joka kiinnosti kansanrunoutta yliopistovuosinaan tutkinutta Hella Wuolijokea. Esipuheessaan Wuolijoki kirjoittaa suomensukuisten kansojen vanhoista Hiisilehdoista, pyhistä metsistä ja metsän suojasta:

Jumalan puut auttoivat, kun ihmiset lakkasivat auttamasta. Kun ihminen haluaisi piiloon, oli parasta juosta metsään. metsän turviin.<sup>2</sup>

Metsään juoksemisen motiivi on erityisen selvästi esillä myöhemmin kirjoitetussa näytelmässä N i s k a v u o r e n n u o r i e m ä n t ä: ihminen pakenee kohtaloaan metsän syliin. Hän palaa sieltä kuitenkin jatkamaan rahan ja omaisuuden määräämää elämäänsä, johon hänen on oma itsensä alistettava. Tämä on N i s k a v u o r e n n u o r e n e m ä n n ä n temaattista ydintä ja sen syntymisessä ei V i h r e ä n k u l l a n aihetta saa aliarvioida, vaikka näytelmät muuten ovatkin etäällä toisistaan.



## 2. Sankarittaren yhteiskunnallinen tietoistuminen

Voimien ja vastavoimien ryhmittelyn ja ristiriitojen kannalta **V i h r e ä n k u l l a n** yksinäytöksinen ensimmäinen kuvaelma on onnistunutta draamaa. Ilmaisufunktioon kytetyvää näyttämöllistä puhetta on paljon, mutta erityisesti näytelmän teemaan liittyviä päähenkilön tahtoperäistä luonnetta kirkastavia nousuja on kolme.

Ilmaisulliset nousut tapahtuvat säännöllisesti pitkien valmistelevien jaksosten jälkeen. Ensimmäisessä jaksossa on vastavoimana vuorineuvos, ja Kristinen reaktio miestään vastaan tapahtuu Huldin aatteellisesta vaikutuksesta. Ilmaisullinen nousu Huldin ja Kristinen vuoropuhelun aikana huipentuu sankarittaren draamalliseen 'ydinilmaisuu':

Minä kuulun ruuvina erääseen koneistoon, ymmärrätkö, mahdollisesti unohdettuna tarpeettomanakin ruuvina tähän hyvin voideltuun taloni koneistoon. Mutta minut pitää ruuvata irti, en pääse itse  
3  
pois.

Keskustelu katkeaa porvarisnaisten saapuessa myyjäisten järjestelyn merkeissä. Tässä kohtauksessa Wuolijoki pyrkii esittämään konkreettisesti, minkälaisen koneiston osaksi Kristinen olisi alistuttava. Sankarittaren kapinointi saa ilmaisunsa ironisella ajatuksella kodittomien kissojen kasvatuslaitoksesta, jonka rouva Kalteri ottaa ihastuneena vastaan. Kuvaannollisella nimellä Wuolijoki tahtoo viitata häkkiin tai vankikoppiin, jossa nainen omaa tilaansa tiedostamatta joutuu elämään.

Tämän valmistelevan jakson lataamana tahtova ja toimiva ihminen on Kristinissa herännyt entistäkin selvemmin. Seuraa tyyppillinen Wuolijoen sankarittaren päämäärätietoisuutta kirkastava puhe

eli uusi nousukohta. Sankarittaren ilmaisulliset repliikit ovat pitkiä ja Wuolijoen on katkaistava ne sopivista kohdista Huldin lyhyillä kommentteilla. Ilmaisullinen huippu rakentuu Kristinen puheen viimeisissä lauseissa, joissa Huldin esikuvallisuus selkeästi korostuu:

Minunkin täytyy saada tuota tahdonvoimaa, mikä teillä oli, kun te tulitte valloittamaan tietoja, kuten sanoitte. autaaksenne heitä, jotka jäivät Juurakolle. Täältä käsin en osaa auttaa ketään. Täällä minulta odotetaan mieheni rahoja, eikä minua itseäni.<sup>4</sup>

Viimeisessä pitkässä jaksossa Kristinen rooli oli jo vähäisempi, sillä Wuolijoki on jo kohottanut hänen tahtoperäisen luonteensa ensimmäisen näytöksen osalta valmiiksi. Tämän jakson tarkoituksena on hahmottaa yleiseltä tasolta kultaista häkkiä kiinni pitävät voimat. Yksityiseen intressiin perustuvat pelisäännöt tulevat esiin varsinkin Suontaasta käydyn kriittisen keskustelun myötä, jota selluteollisuusmiehet käyvät. Rouva Suontaan esiintyminen jatkaa taas porvarillisten naisten sarjaa.

Kristinen hyvästijättö on reaktio monella taholla esiintyville vastavoimille ja hänen repliikkinsä on samalla ensimmäisen näytöksen viimeinen:

Hyvästi sulfaatit ja sulfiitit, insinöörit ja vuorineuvokset! Ja puulaakit! Minä menen metsille!<sup>5</sup>

Ilmaisullinen nousu on lyhyt, mutta iskevä. Kristine ei enää tee tavanomaista jokavuotista metsille lähtöään, vaan sanat kuvaavat sankarittaren päämäärätietoisuutta vapautua kultaisesta häkistään. Tätä paljastavat jo Hella Wuolijoen ohjausviitteet. Kun vuorineuvos suutelee Kristineä hyvästiksi poskelle, sankaritar "pyyhkäisee poskestaan vuorineuvoksen suudelman jäljen".<sup>6</sup> Tapahtuman näkee metsänhoitaja Klinkman. Hän kuuluu Wuolijoen henkilögalleriassa miellyttävien vanhempien herrojen joukkoon, joiden sympatiat ovat ilmapiiriä tuulettavien sankarittarien puolella, vaikka

he asemansa vuoksi eivät suoranaisesti voikaan liittyä taisteluun vanhojen normien kaatamiseksi.

### 3. Erämaa ja sivilisaatio vastakkain

Kristinen hyvästellessä seurapiirinsä ja lähtiessä metsille on ylimetsänhoitaja Suontaa jo tavallaan esitelty. Yhtiön parjattu ylimetsänhoitaja on metsäasioissa hämäläisen suoraviivainen eikä hänellä ole vuorineuvoksen vaatimaa "mukavaa liukkautta"<sup>7</sup> metsäos- toissaan. Suontaa on ilmoittanut vastustavansa jyrkästi johtokun- nan tarkistusmatkoja ja erityisesti sitä, että hänen vieraaakseen lähetetään nainen. Kun lisäksi ensimmäisen näytöksen lopussa yli- metsänhoitajaa moititaan äksyileväksi vallesmanniksi ja karhuksi ovat jännitteet koossa toiseen näytökseen siirtymiseksi.

Näytelmän rakenteen kannalta ratkaiseva puute on kuitenkin se, että jännitteet romahtavat nopeasti paikallaan pysyvään romanti- seen tunnelmaan. Sankari tapaa sankarittaren öisen talvisen luon- non keskellä kuutamon luodessa hohdettaan ja tähtien tuikkiessa. He tarkastelevat toistensa kasvoja vuorotellen tulitikun valossa ja löytävät toisensa. Heidän yhteytensä, hengenheimolaisuutensa vahvistuu sankarittaren kertoessa omasta kaipuustaan takaisin metsille, ympäristöön, josta hän nuorena oli lähtenyt ja naitu rikkaan vuorineuvoksen rouvaksi.

Kristinen usko luonnon henkiseen olemukseen korostuu hänen repliikeistään ja saavuttaa oivallisen kaikupohjan öisellä koh- tauspaikalla. Jo sankarittaren ensimmäisistä sanoista viestittyvä luontosuhde riisuu ylimetsänhoitajan puolustusmekanismit: sankar- ittaren sisäinen kauneus vastaa ulkoista viehätysvoimaa, jota tu- litikun valo hetkeksi paljastaa. Pian he huomaavat, että heitä yh- distää aatteellinen rengas, Kristinen isä. Tämä oli aikoinaan nuo- rille metsänhoitajille "saarnannut omaa metsäuskontoaan".<sup>8</sup> Näin Hella Wuolijoki pyrkii rakentamaan aatteellista perustaa Kristinen

luontosuhteelle. Eräänlaiseksi johtoajatukseksi Wuolijoki kohottaa Immanuel Kantin kuuluisat sanat, jotka Suontaa lausuu Kristinelle myöhemmin rakovalkean äärellä:

Metsä tekee hiljaiseksi ja arvokkaaksi: 'Pääni päällä tähtitaivas, sisälläni moraalilaki'.<sup>9</sup>

Ihmisen ja luonnon välinen suhde ei voi rakentua ihmisen itsekkään oman voiton pyyteen varaan. Hiljaisuutta ja arvokkuutta Kristine näkee Lapin metsäjätkissä. Heidän huonot kämppänsä ja kehnot palkkansa ovat taas esimerkkeinä puulaakien säälimättömästä omanvoiton pyynnistä. Luonnon tunnelmointi alkaa näin verkkaisesti vaihtua yhteiskunnallisiin kuviin toisen näytöksen lopussa. Vanhan metsätyönjohtajan Virkkulan tuskainen kuvaus omista tunnoistaan kaadettavan naavaisen valtakuusen vierellä ilmentää kansan tiedostamatonta, vaistonvaraista tuntemusta luonnosta pyhänä. Ristiriita puulaakin toimintaperiaatteisiin kohooa kuvaksi, jossa kansan pitämät pyhät arvot kohtaavat liiketaloudelliset periaatteet: Vanha kuusi on Jumalan sormi, ja metsän kaatajat ovat salojen ryöväreitä.

Virkkulan puhetta seuraa pian Suontaan pitkä replikointi. Kansan syvien rivien itsetiedoton suhde luonnon henkiseen olemukseen vaihtuu nyt tietoiselle järkevän järjestyksen tasolle. Yhteiskunnallinen sanoma on selvä ja yksiselitteinen. Yksityinen intressi ja valtion etu erotetaan selkeästi toisistaan eli Suontaan sanoin:

Minut on opetettu hoitamaan metsiä Suomen valtion hyväksi, kasvatamaan niitä tuleville sukupolville. ... Minussa ei ole miestä puserutamaan ihmisistä työtä yhden yhtiön hyvinvoinnin lisäämiseksi. Minun mentaliteettini on kasvatettu pitämään silmällä koko valtion etua, suunnittelemaan kansan omaisuutta. En kykene olemaan yksityisyhtiön renkinä - voin palvella vain järjellistä järjestettyä teollisuutta.<sup>10</sup>

Varsinaisia näyttämöllisiä vastavoimia Suontaalle ja Kristinelle on Hella Wuolijoella tarjota toisen näytöksen erämaakuvissa

vain vähän. Kun Suontaa saa jätkien varauksettoman tuen, jää jäljelle urallaan eteen päin pyrkivä nuori metsänhoitaja Kunttonen, joka Jumalan sormien sijasta näkee metsässä kasvavan vain kuutiojalkoja. Metsille luovutuksiin saapunut Klinkman taas edustaa realiteetteihin mukautumista. Valtion metsien hoitajana hän tietää kokemuksestaan, että valtio kuuluu vuorineuvoksille. Hän on luopunut niistä unelmista, joita Suontaa vielä elättää. Näin kirjailija on vihdoinkin tehnyt mahdolliseksi uuden askelen Kristinen ja Suontaan väliseen suhteen draamallisessa kuvauksessa. Vuorineuvoksetaren anataessa varauksetonta tukeaan ja rohkaisuaan Suontaalle tämän mielessä on kypsytetty päätös erota yhtiön palveluksesta ja siirtyä hoitamaan valtion metsiä Lappiin.

Toisen näytöksen toisen kuvaelman loppuosassa Hella Wuolijoki on vihdoinkin kyennyt vapauttamaan tunnelmointiin pysähtyneen Kristinen tietoisuuden. Virkkulan kuvaus vanhan puun kaadosta ja Suontaan tinkimättömät yhteiskunnalliset katsomukset ja halu toteuttaa myös käytännössä aatteensa mukaista elämää saavat Kristinen näkemään luonnon myös ihmisessä itsessään. Sankarittaren tietoisuuden kohoamista kuvaavat hänen sanansa: "Kadehdin ihmisiä, jotka kykenevät elämään vakaumuksensa mukaan".<sup>11</sup> Suontaan vaikutuksesta Kristine saa voimaa toteuttaa myös omat unelmansa irtautuakseen loppullisesti menneisyydestään. Hän päättää lukea "satukirjansa" kannesta kanteen. Kristine on valmis seuraamaan sankaria: "Tulen ... vaikka pohjoisnavalle".<sup>12</sup>

Erämaanäyttämön viimeisessä kuvaelmassa pohjoisen luonnon keskellä sivilisaation ulottumattomissa oleva uudistorppa symboloi mahdollisuutta sankarin ja sankarittaren rohkean päätöksen toteuttamiseen. Näin Hella Wuolijoki toistaa tuotannolleen tunnusomaisia ajatusta kaiken alusta alkamisesta. Sen ilmentämiseksi hän käyttää N i s k a v u o r e n n a i s e t -näytelmästä tuttua vertausta miehen sydämen lyönneistä. Tosin V i h r e ä s s ä k u l l a s s a unelmien rohkean toteuttamisen kynnyksellä nainen - kun taas N i s k a v u o r e n n a i s i s s a mies - vetäytyy pois ratkaisevalla hetkellä. Vanhat yhteiskunnalliset konventioit voittavat. Sankaritar kutistuu pieneksi säikähtäen miehen luonnonvoimaa.

Uudistorppakuvaelma on elävää draamaa, jossa Kristinen sisäinen minä kamppailee kahden vaikuttavan voiman välissä. Jo kohtauksen alussa käy ilmi Kristinen epäröinti: hentona naisena hän ei voi tehdä suurta ratkaisua. Vastavoimaksi nousee ulkoisen luonnon synnyttämä ihmisen vaistoelämä. Se valtaa Kristinen hänen kuullessaan Suontaan kirveeniskujen äänen tämän hakiessa havuja sankarittaren makuusijaa varten. Samassa yhteydessä heidän vuoropuheessaan kuvataan matkalla tapahtunutta eksymistä lumimyrskyssä. Juuri sen aikana Kristine oli Suontaan syliin painautuneena kuunnellut miehen sydämen lyöntejä. Kristinen sanoin:

Minä kuuntelin vain, miten miehen sydän löi. Kloks. kloks. aivan rauhallisesti, niinkuin luulisi kasvavan puun sydämen lyövän, sen punaisen hongan sydämen. Se tuli kuin rakovalkean sulattaman maan uumenista, se oli voimakkaampi myrskyä ...<sup>13</sup>

Sankarittaren sanoissa kirjailija on vaikuttavan romanttisesti tavoittanut tunnelman, jossa luonto nousee vastavoimana yhteiskunnallisille konventioille. Kristinen eteen aukeaa tie, johon astumalla hän Suontaan tapaan vapautuisi "kirkosta, kulttuurista ja puulaakeista".<sup>14</sup> Tässä kohtauksessa tunteet ovat jo leimahtamis-pisteessään, mutta Kristine ei pääse ristiriidastaan. Luonto vetää häntä Suontaan puoleen, mutta yhteiskunnalliset sidonnaisuudet saavat hänet näkemään uuden tilanteensa kaikesta huolimatta mieltettömäksi.

Kuvaelman lopussa Wuolijoki erottaa ristiriidat toisistaan. Suontaa kertoo aluksi vanhan tarinan Pakokylän synnystä. Siinä korostuvat miehen ja naisen alkuvoimainen yhteys sopusoinnussa erämaahan. Heti kertomuksen jälkeen yllättävä vastavoima murtaa Kristinen. Metsätyömies tuo Suontalle viestin tämän vaimolta ja näkyvä arkipäivästä valtaa sankarittaren mielen. Ohjausviitteen mukaisesti "katkerana" Kristine lausuu: "Ehkäpä kirkko ja kulttuuri ... kurkistivat sisään".<sup>15</sup>

Elämän turvalliset ja tutut kuviot voittavat. Sankarittaren esteettinen suhde ympäristöönsä ei saavuta tekojen astetta ja hän

hakee romukopasta kuluneita maailmankatsomuksia, kuten Suontaa pettyneenä toteaa. Sankaritar lausuu alistuneena: "Muutama metri leveyttä ja kymmenen kilometriä syvyyttä ... meidän välillämme ... leikki loppui".<sup>16</sup>

Päätelmänä erämaanäyttämöstä eli näytelmän toisesta näytöksestä voidaan todeta, että Wuolijoki tavoittaa sankarittarensa draamallisuuden vasta pääasiassa viimeisessä kuvaelmassa. Tuolloin Kristinen sisäistä kamppailua ilmaisevat kolme nousukohtaa rakentavat selvän draamallisen liikkeen: aluksi Kristinen epäily, jonka sitten luonnon alkuvoimat kumoavat ja lopulta kamppailun ratkaisee sivilisaation vastaisku.

#### 4. Vapautuminen kultaisesta häkistä

Kolmas eli viimeinen näytös jakaantuu kahteen kuvaelmaan. Vuorineuvoksen salonkiin uudelleen siirryttäessä on kulunut kaksi vuotta aikaa sankarittaren Lapin matkasta. Hulda Soratien kautta kuvataan jälleen Kristinen heräämistä tiedostamaan oman tilansa. Sankarittaren tietoisuuden kasvu huipentuu selkeään kuvaan siitä, että hänen on välttämätöntä lähteä kultaisesta häkistänsä. Huldin kohoaminen aatteelliseksi esikuvaksi hahmottuu Kristinen tunnustuksellisessa repliikissä jo kohta Huldin saavuttua:

Sivistynyt! - En jaksa kuulla sitä ... Tietoja minulla on ... mutta siitä on vielä pitkä matka sivistykseen. Sivistynyt on se, joka tuntee elämän kehityslait ja sisäisestä velvoituksesta elää ja toimii niiden mukaan kuten sinä olet kaikseta huolimatta sittenkin  
17  
tehnyt.

Huldin kautta käy myös selville Suontaan vaiheet. Huolimatta siitä, että Suontaa toimii valtion metsänhoitajana kaukaisessa Lapissa, hänen maineensa on kantautunut Helsinkiin ja Eduskuntaan asti. Hän on menestyksellä taistellut palkkojentarkastuskomiteassa puulaakien palkkapolitiikkaa vastaan. Näin Kristine joutuu näkemään nyt todellisen kuilun kasvaneen itsensä ja Suontaan välille.

Rouva Suontaan saapuminen ja hänen uutisensa uudesta avioliitostaan saavat Kristinessä vihdoin aikaan Huldin odottaman - ja vaatiman - reaktion. Vuorineuvoksetar näkee nyt havainnollisesti turhamaisen rouva Suontaan kautta yhteiskunnan, jonka hyväksi hän itse aikoinaan luopui pyrkimyksistään. Seuraa ilmaisullinen nousu, joka todistaa Kristinen tiedostavan selkeästi oman asemansa:

Minä olen ollut hullu, naurettava! Samanlainen pikkuporvarillinen



kana kuin tuo toinen, joka lähti. Minä ... en tahdo olla niiden kaltainen, jotka ovat vieneet minulta minun mieheni.

Sankarittaren alttius itseironiaan ei vielä ole lopullisen päätöksen tae. Kultaisessa häkissä eläneen Kristinen arkuus asetetaan vastakohtaksi Huldän tahtoperäisen luonteen kanssa. Huldän rohkaisu samoin kuin moiteen sanatkaan eivät enää ole kohteliaita sanakäänteitä ylhäisen vuorineuvoksettaren kanssa. Toverillinen sinuttelumuo on nostanut Kristinen tukena toimivan Huldän vapaan naisen ihannekuvaksi. Vastakohtaa Kristinen heikkotahtoisuudelle hahmottaa myös Suontaan hetkellinen viivähtäminen vuorineuvoksettaren luona. Näin sekä Hulda että Suontaa kumpikin kohtalonsa omiin käsiinsä ottaneina ilmentävät Hella Wuolijoen ideaalia kuvaa uuden yhteiskunnan ihmisestä. Kummankin esikuvan kautta Kristinen sisäinen luonto herätetään uudelleen ja kuvaelma päättyy ilmaisulliseen nousuun, jossa sankaritar on vihdoinkin saanut voimaa aloittaa kaiken alusta.

Kolmannen näytöksen jälkimmäisessä eli näytelmän viimeisessä kuvaelmassa seurataan, miten Kristinen päätös käytännössä toteutuu. Hella Wuolijoki osaa johdatella taitavasti aatteellisesti vastakkaiset voimat lopulliseen välienselvittelyyn.

Yksityisen metsäteollisuuden johdon katkeruus Suontaan palkkopolitiittista toimintaa kohtaan tuo näyttämölle lopullisen ristiriidän yksityiseen ja 'yhteishyvään' perustuvien toimintojen välille. Tämän konfliktin puitteisiin Wuolijoki pyrkii sijoittamaan Kristinen päätöksen käytännöllisen toteutuksen. Onnistuneesti kirjailija antaa ikään kuin luonnon itsensä puhua. Kristinen kertomus Pakokylän synnyistä - hän sijoittaa siihen taitavasti itsensä ja Suontaan tilanteen - tuo vuorineuvoksen salonkiin yhteyden luontoon, jota yksityisyhtiö avohakkuulaskelmillaan ei tavoita. Tarvitaan enää konjakkia nauttineen Suontaan pari rohkeata sanaa vaarasta tulla rikkaan rouvan rakastajaksi ja sankarittaren antama korvapuusti. Näin rakentuvat puitteet Kristinen ja Suontaan julkiselle suudelmalle, jossa on draamallista näyttävyyttä. Sitä samaa kirjailija pyrkii myös tavoittamaan Kristinen eleessä, kun tämä ojentaa vuo-

rineuvokselle sormuksensa ja helminauhansa osoituksena siitä, että rikkaudet eivät pidättelevä häntä kultaisessa häkissä. Näin, ikään kuin alastomana, Kristine lähtee vuorineuvoksen talosta takaisin Lappiin ja aloittaa elämänsä alusta matkatoverinsa kanssa.

## 5. Näytelmä - elokuva

Kun *Vihreän kullin* näytelmätekstistä etsittiin sankarittaren tunnetta ja päämääriä esittäviä ilmaisullisia kohtia, erottautui erityisesti kolme jaksoa muista:

1. Näytelmän ensimmäinen kohtaus, jossa motivoidaan sankarittaren lähtö metsille.
2. Neljäs eli uudistorppakuvaelma, jossa seurataan Kristinen sisäistä kamppailua.
3. Viides kuvaelma, jossa Kristinen yhteiskuntakriittinen tietoisuus kohotetaan uudelleen.

Motivoidessaan Kristinen lähdön metsille Valentin Vaala<sup>19</sup> ei elokuvassa nosta sankarittaren kapinamieltä draamallisilla keinoin, joten näytelmän henkilörakenteeseen elimellisesti kuuluva Juurakon Hulda eli Hulda Soratie puuttuu. Elokuvallisen kielen myötä katsoja saa nopeasti käsityksen vuorineuvoksen ja Suontaan jyrkästä vastakohtaisuudesta. Niinpä ei edes Huldän ennustuksia tarvita, sillä ne tekee itse katsoja mielikuvituksessaan. Vaala hahmottaa nopeasti leikkauksillaan kahden eri maailman ristiriidan ja sijoittaa kuvaan myös ihmiset.

Elokuvassaan Vaala käyttää taitavasti hyväkseen näytelmän kuvauksellista puhetta. Kun insinööri Sarma näytelmän ensimmäisen kuvaelman lopussa kertoo hermostuneena Suontaasta tehtaalla raaka-ainepulan aiheuttajana aloittaa Vaala elokuvansa repliikit Saraman ja Suontaan kärjekkäällä sananvaihdolla, joka käydään selluloosa-

tehtaalla.

Ylimetsänhoitajan määrätietoisen esiintymisen vastapainoksi kuva siirtyy väsähtäneeseen vuorineuvokseen ja tämän seurueeseen, joka salonkivaunussa matkaten on tulossa erämaan liepeillä sijaitsevan tehtaan paikallisjohtajan vieraaksi. Vaala ei ainoastaan nosta esiin kahden maailman välistä riitasointua, vaan hän myös tuo ne toistensa yhteyteen: öistä metsämaisemaa halkova veturi luo jo omalla tavallaan kuvaa ihmisen väkivaltaisesta tunkeutumisesta saloille.

Luonnon kunnioitus ja sen säälimätön riisto törmäävät toisiinsa myös saloilla. Kun Kristine salonkivaunussa ilmaisee kaipuunsa metsille, kamera kulkee sinne todistamaan Virkkulan tuskaa kaadettavaksi määrätyn ikihongan juurella. Katsoja johdetaan sellutehtaan raaka-ainehankinnan periaatteisiin käytännön tasolla: tehtaan nuori metsänhoitaja hiihtää Virkkulan luo puhuen puun muodossa kasvavista standardeista ja liikeperiaatteista, jotka hänen mukaansa ovat ihmisen ainoa laki erämaillakin. Rytisten puu pian kaatuu puulaakin metsänhoitajan vaatimuksesta ja Virkkulan osana on lopulta vain lohdutella kaadettua luonnon monumenttia. Näin elokuva jo alussa - kuvauksellista näyttämöpuhetta hyväksi käyttäen - hajottaa näytelmän rakenteen järjestäen sen osia uudeksi kokonaisuudeksi pureutuen nopeasti jokaiseen elementtiin siitä peruskonfliktista, jonka eri osia voidaan näyttämöllä esittää vain tarkassa järjestyksessä pitkien näytösten aikana.

Leikkaus rinnastusten ja vastakohtien tekijänä elokuvan alkujaksoissa luo elävää elokuvan kieltä. Toisaalta se antaa hahmon erämaihin tunkeutuville voimille ja näiden toimintaperiaatteille. Toisaalta taas ryhmitetään luontoa puolustavat vastavoimat eli kansan tiedoton, myyttinen luonnon kunnioitus ja ylimetsänhoitajan rationaalinen vastustus luonnon riistoa kohtaan.

Ristiriita saa ilmaisuna myös luontokuvissa. Elokuva alkaa otoksella, jossa jänis pyrähtää pelästyneenä juoksemaan lumihangen sisällä olevasta kolostaan. Kuva nostetaan hangesta hitaasti ylöspäin, jolloin katsoja huomaa, että jäniksen asuinsija olikin rannamaisema. Vastakkaisella rannalla kohoaa sellutehdas. Sen uhkaavaa asemaa luonnolle korostaa jo musiikki, joka muuttuu raskas-

sointiseksi. Seuraavan otoksen tuottaa alhaalta ylös tehtaan sa-  
vuavaan piipuun suunnattu kamera. Syntynyt lähikuva piipusta on  
lähikuva uhkasta, jonka edestä jänis vapaan luonnon symbolina on  
juossut pois. Seuraavat otokset kuvaavatkin jo sitä osaa luontoa,  
joka ei voi juosta. Tehtaan 'ammottavaan kitaan' kulkevat propsi-  
kuutiot toisensa jälkeen syöttölaitteen ohjaamana. Nyt kuvaan tu-  
levat mukaan jo ensimmäiset ihmiset, ilmeisesti päivävuoroonsa  
kiiruhtavat työmiehet tehtaan savujen keskellä. Vasta nyt kamera  
siirtyy kuvaamaan Sarman ja Suontaan kiistaa hakkuiden tavoitteis-  
ta ja hinnoista. Vaalan alkuotoksia voidaan tulkita pyrkimykseksi  
avata elokuva Hella Wuolijoen 'alkuelämyksellä': Vaala esittää vi-  
suaalisesti Wuolijoen V i h r e ä n k u l l a n esipuheessa  
lausumia ajatuksia luonnon pakenemisestä ihmisen tieltä.

Luontokuvillaan Vaala ilmentää tehokkaasti myös Kristinen aja-  
tusmaailmaa. Kun Kristine valmistautuu tehtaan paikallisjohtajan  
asunnossa erämaaretkelle lähtöön, kuuluu tehtaan pillin ääni. Elo-  
kuvassa seuraa montaasijakso, jossa tehtaan soiva pilli leikataan  
erämaamaisemassa kurkkuaan ääntelyyn kurottavaan suteen - ja pala-  
taan takaisin otokseen tehtaan pillistä. Näin pillin ääni on siir-  
retty suden ulvonnaksi - ja päin vastoin. Nyt seuraa lähikuva  
Kristinen kasvoista, jolloin painottuvat hänen lausumansa sanat:  
"Suuret sudet ulvovat". Kamera on seurannut Kristinen tajuntaa.  
Ristiriita ympäröivään seurapiiriin syntyy muiden kommenteista,  
joita edustaa insinööri Sarman rouva: "Aivan, päivävuoro loppuu ja  
iltavuoro alkaa".

Edellä lyhyesti selostettu otosryhmä on erityisen selkeä esi-  
merkki Jukka Sihvosen määrittelemästä avainkuvasta. Otoksista syn-  
tynyt kokonaisuus, kuva, on tiivis propositioiden kasautuma. Se on  
elokuvallisen ilmaisun huippu, joka vaikuttavalla tavalla on luo-  
nut kuvaksi Kristinen ajatusmaailman ja valmistaa lopullisuuden  
tuntua hänen lähdölleen.

Aiemmin salonkivaunussa sankaritar oli jo lausunut kyllästy-  
neenä tahtovansa päästä pois kuuntelemasta ainaista keskustelua  
sulfiiteista ja sulfaateista. Kristinen tyytymättömyyden ilmaisu  
on Vaalalla välttämätön askel hänen rakentaessaan avainkuvansa,  
johon hän on tiivistänyt Kristinen ajatusmaailman ja hänen tahton-

sa. Hänen seurueensa ei ymmärrä sanoja suuren suden ulvomisesta ja kuittaa ne tyyppillisellä arki-ihmisen mekaanisella havainnolla. Kristinen konflikti 'valistuneeseen' ympäristöönsä lähentää häntä luontoon. Se ilmaisee samaa luontoihmisen herkkää vaistoa, joka vei - aiemmin kuvattuna - Virkkulan ristiriitaan nuoren, kuutiojalkoja metsän sijasta näkevän metsänhoitajan kanssa.

Avainkuva liittää Kristinen luontoon monessa mielessä jo ennen kuin hän on sinne edes lähtenytkään. Itse asiassa jo elokuvan alun avausotoksissa Vaala valmisteli avainkuvaansa. Tehdasmaisemaan vaihtuva luontokuva on selvä avainkuvan olemuksen variointi, sillä jälkimmäisessä sijoitetaan Kristine katsojalle jo tuttuun kahden maailman väliseen ristiriitaan.

Vaalan avainkuvaa voitaisiin nimittää elokuvalliseksi 'ydinrepliiikiksi', jossa sanat ovat vain kuvaan tiivistettyjen propositioiden kasautuman yksi rakennusosa. Syntyneen kuvan ero näytelmän keinoin ilmaistuun sankarittaren draamalliseen kohoamiseen on selkeä: motivointi Kristinen hyvästijättöön ympäristölleen ja sen edustajille tapahtuu elokuvassa eri teitä kuin näytelmässä, jossa Kristinen tahtoperäisen luonteen kohottaminen tapahtui tarkasti valitun 'henkilökuvion' myötä.

Elokuvatutkimuksissa korostetaan usein tämän nuorimman taide-  
muodon herkkyyttä kuvata ihmisen, luonnon ja esineiden suhteita: vain elokuva kykenee kuvaamaan työtä ja kulutusta reaalisenä, aineellisena toimintana. Elokuvan estetiikan keskeisenä peruselementtinä on toiminta ja liike, kun taas työ teatterissa muuttuu teatraaliseksi työksi ja eleiksi.<sup>20</sup>

V i h r e ä n k u l l a n ensimmäisen näytöksen elokuvasovituksen erityiseksi ansioksi on luettava, että Vaala ei sido kameraansa vuorineuvoksen huoneeseen, vaan hän pureutuu monipuolisesti juuri toimintaan ja liikkeeseen. Aluksi hän panee vuorineuvoksen seurueineen vaihtamaan näytelmästä tuttuja repliikkejä salonkivau-  
nussa. Äänieffektit ja otos kiitävästä junasta luovat illuusion liikkeestä. Kuvat kielivät samalla teollisuuspiirien vallasta ja tehokkuudesta. Leikkaus puun kaatoon ilmaisee jo välittömästi tehokkuusajattelun negatiivisen puolen, uhkan luonnolle. Kamerallaan Vaala korostaa erämaan ikihongan ylevyyttä ja rauhaa, joka muuttuu

puun kaatuessa kiihtyväksi liikkeeksi lopettaen puun olemassaolon. Näytelmän perusrivistiriita on siirretty kuvalliselle tasolle ja on saanut näin elokuvallisen ulottuvuuden. Tähän Vaala tarvitsi Virkkulan kuvauksellista näyttämöpuhetta toisesta näytöksestä, mutta samalla vasta konkreettisen työn ja sen tuloksen kautta voitiin tavoittaa vaikutus: sanat palvelevat kuvaa realistisesta tapahtumasta.

Kun vuorineuvoksen seurue on saapunut salonkivaunusta tehtaan johtajan asuntoon on rouva Suontaan vuoro esiintyä. Leikkauksiltaan Vaala lähentää rouva Suontaata ja miehensä arvostelijoita. Tämä tapahtuu mm. erottamalla hetkeksi miehet ja naiset omaksi ryhmäkseen ja seuraamalla kummankin keskustelua. Elokuva toistaa omalla kielellään Hella Wuolijoen päämäärää ja näin tarpeellinen kontrasti Kristinen ja rouva Suontaan välille on syntynyt.

Kuvatessaan vuorineuvoksettaren ja ylimetsänhoitajan öistä kohtaamista Hella Wuolijoki joutui sopeutumaan näyttämön rajoituksiin. Kristinen reki piti saada pysähtymään ja kuski hevosineen pois. Lisäksi sankarittaren piti kertoa tulomatkinsa elämyksistä, jotta hänen luonto-suhteensa paljastuisi ja yhteys Suontaahan voisi näin syntyä. Toimintaan ja liikkeeseen perustuvalla elokuvalla sitävastoin Kristinen kuvaukselliset repliikit olisivat olleet erityinen painolasti. Niinpä Vaala konkretisoi Kristinen luonto-elämyksen Suontaan ja Kristinen yhteisen matkan aikana. Kristinen sanat Pan-jumalasta saavat elokuvallista tehoa kun hän lausuu ne synkän kuusikon keskellä. Edelleen kun reki kolahtaa Niemikylän nurkkaan, se tapahtuu elokuvassa konkreettisesti. Tuvassa oleva herää nukahtakseen uudelleen. Idyllistä tehdään konkreettista eli sille rakennetaan elokuvassa realistis-konkreettiset puitteet.

V i h r e ä n k u l l a n toisen näytöksen eli erämaakuvaelämien sovitus elokuvaksi avaa katsojien eteen Lapin luontoa. Rekiäjelu vaihtuu välillä hiihtämiseksi metsätyömaille ja näin myös työn maailma esittäytyy konkreettisenä. Jylhän luonnon ja sen rauhan vastakohdaksi rakennetaan otokset puiden kaatumisesta, jotka seuraavat toisiaan yhä kiihtyvämällä nopeudella. Näin luodaan monella tavalla jatkuvuutta filmin alkujaksoon kuuluvalla puunkaato-kuvalle. Virkkulan sijalle on nyt asetettu Suontaa ja varhaisempi

tilanne hieman muunneltuna toistuu: kaadetaan puu, joka olisi pitänyt jättää paikoilleen.

Virkkulan asemesta nyt Suontaa - Kristinen seurassa - seisoo kaadetun puun vieressä, mutta tällä kerralla tilanne päättyy jo toisin, sillä Suontaa erottaa kaatomiehen tämän tekemän virheen vuoksi. Kuva on syntynyt täysin näytelmätekstin ulkopuolelta ja tuloksena on - Andrewin terminologian mukaan - hyvin onnistunut risteäminen. Kyseisen irroittautumisensa vuoksi elokuvailmaisuus säilyttää yhteytensä alkuperäiseen näytelmään: Suontaan toiminta metsätyömaalla kohottaa hänen hahmoaan puulaakin toimintaperiaatteille kriittisenä. Näytelmän erämaakohtauksissa Suontaa ilmaisi vain sanallisesti tyytymättömyytensä yhtiöön. Sen sijaan Vaala kykeni konkreettisen työn kuvauksen myötä kohottamaan omin keinoin alkuperäisen näytelmän perusrivistä, jonka tuloksena toteutuu Suontaan päätös muutta rohkeasti elämänsä rataa.

Näytelmätekstissä uudistorppakuvaelmaa edeltävä jakso päättyy Kristinen ratkaisevalta näyttävään lähentymiseen Suontaahan ja tämän katsomuksiin. Samalla mies itse saa voimaa lopullisen askelensa ottamiseen. Elokuvasa sitävastoin tämä nousu siirretään myöhempään ajankohtaan eli kohtaukseen eksymisestä lumimyrskyssä. Nyt voidaan rakentaa sellaista, mikä näytämöllä sivuutettiin vain kuvauksellisella puheella: konkreettista symboliikkaa. Luonnon voimama lumimyrsky eksyttää Kristinen kintereiltä porvarillisen taustan. Rakovalkean loimussa hän ikään kuin syntyy uudelleen sankarin turvallisessa sylissä. Suontaan kokema uusi yhteys Kristineen purkautuu vasta nyt päätökseen erota yksityisyhtiön palveluksesta. Jakso loppuu miehen äkillistä vapautumista esittävään kuvaan, jossa Vaala käyttää hyväkseen näytelmän repliikkejä ja asettaa lopulta tapahtumaa symboloimaan hevosen lähtemisen nopeaan juoksuun.

Uudistorppa rakastavaisten yhteyden punnitsijana nousee näin esiin elokuvan kerronnassa eri teitä kuin draamassa. Uudistorpassa Kristinen ei tarvitse lausua muistojaan vahvistaakseen omaa tahtoperäistä luonnettaan ja Vaala korvaa tämän draamallisuuden yksinkertaisella ja tutulla elokuvallisella ilmaisukeinolla, sankarin ja sankarittaren intohimoisella suudelmalla. Käännekohdan elokuvassakin muodostaa Suontaan saama viesti vaimoltaan, joka tuo tul-

lessaan arkielämän raskaat velvoitteet Kristinen mieleen. Myös elokuvassa sankaritar lausuu paljon puhuvat sanansa: "Muutama metri leveyttä, ja kymmenen kilometriä syvyyttä meidän välillämme".

Kun Hella Wuolijoki jälleen kolmannessa näytöksessä keskittyy Kristinen sisäiseen kamppailuun, hänen draamallisuutensa näyttämölliseen esittämiseen, ei Vaala seuraa näytelmätekstiä ja hän onnistuu välttämään filmatun teatterin vaarat. Niinpä kohottaessaan uudelle Kristinen tietoisuuden Vaala rikkoo jälleen - ehkä selvimmän - näytelmän ilmaisukeinot, sillä hän antaa kuvien suorittaa eepistä tehtävänsä. Elokuvassa vuorineuvos vie vaimonsa Euroopan suuriin huvikeskuksiin, Berliiniin, Wieniin, Budapestiin ja Lontooseen. Katsoja seuraa Kristineä Berliinin filharmonikkojen konsertista Wienin valssien pyörteisiin ja näkee, miten sankarittaren silmät kostuvat hänen kuunnellessaan Budapestissa primaksen viulun kaihoisaa soittoa. Vastavoimana olevat vuorineuvoksen setelit eivät katkaise Kristinen yhteyttä suomalaismetsiin ja Suontaahan Lontoossakaan. Näin Vaala motivoi vuorineuvoksen hermostuneisuuden vaimoonsa samoin kuin Kristinen rauhattomuuden siirtyessään kuvaamaan sankaritarta kotioloissaan. Juuri tämä tilanne ja siinä lausutut repliikit sisältyvät näytelmätekstin alkuun eli ne avaavat näytelmän.

Kristinen asema kultaisessa häkissä ilmenee jo näytelmän alussa, ja siihen palataan näytelmän loppupuolella, jolloin tapahtumapaikaksi tulee uudelleen vuorineuvoksen salonki. Vaalalla sitävastoin kuvat Kristinestä kotioloissaan sisältyvät ainoastaan elokuvan loppupuolelle. Tällöin elokuvaohjaaja voi yhdistää näytelmän alku- ja loppupuolen aineistoa. Salonki vaihtuu välillä kesähuvilaksi, jossa yksinäinen Kristine ottaa vastaan yllätysvieransa. Aluksi saapuu rouva Suontaa kihlattunsa tuomari Erkiön kanssa - näytelmän loppupuolella tapahtumia mukailten. Vierailun päättää armeliaisuusasioissa liikkuvien seurapiirirouvien tulo, joten Vaala siirtyy takaisin näytelmäekstin alkuun. Kristine lausuu näytelmästä tutut ironiset sanansa eli hän ehdottaa naamiaisia kodittomien kissojen hyväksi. Sankarittaren sanat ilmaisevat nyt enemmän kuin näytelmässä. Niissä on lopullisen välirikon maku: sankaritar saa rohkeutta huomattuaan, että merkittävin este hänen



ja Suontaan väliltä - eli rouva Suontaa - on poissa.

Sankarittaren havahtuminen ja hänen kamppailunsa rohkeuden saamiseksi ei tapahdu draamallisten monologiin välityksellä. Kuten todettiin, näytelmässä tärkeänä katalysaattorina toimiva Hulda Soratiekin puuttuu. Vaala kertoo sankarittaren sisäisistä tunnoista kuvilla eikä draamallisilla repliikeillä: vuorineuvoksen salongin ikkunaruuuista rakentuvat konkreettisesti kultaisen häkin kalterit, joiden olemassaolon sankaritar ahdistuneena oivaltaa katsellessaan lumihuutaleiden leijailemista. Näin elokuva on vienyt omalla kerronnallaan Kristinen joko-tai -tilanteeseen, lopullisen valintansa eteen. Vihdoin suurilla kutsuilla - näytelmätekstiä seuraten - tapahtuu skandaali Kristinen ja Suontaan julkisen suudelman myötä.

Näytelmässä Kristine poistuu näyttämöltä rohkeiden ilmaisulisten repliikkiensä saattelemana. Sankarittaren sanat osoittavat, että hän on lopullisesti kasvanut irti ympäristöstään: hän selvittää julkisesti vuorineuvokselle syyt eroonsa ja lähtee Suontaan mukaan. Näytelmä päättyy, kun Klinkman jää lohduttamaan vuorineuvosta muistuttaen siitä, että jähän tälle sentään "mukava likka" Iso-Robertinkadulle. Klinkman pyrkii näin vaikuttamaan ystäväänsä, että tämä antaisi eron. Vaimoan sureva vuorineuvos näyttääkin pehmenevän tähän suuntaan.

Valentin Vaala ei tyydy näytelmän loppuun. Elokuvasa Kristinen puhe ja hänen draamallinen riisuutumisen koruistaan on jätetty pois. Suontaa matkustaa takaisin Lappiin jättäen osoitteensa Klinkmanin välityksellä Kristinelle, joka valmistautuukin lähtemään lopillisesti pois. Toisaalla taas vuorineuvos kertoo suuttuneena kohtalostaa rakastajattarelleen. Viimeksi mainittu lepyttelee miestä ja tämä näyttää unohtavan ikävät asiat.

Kamera siirtyy lopulta Lappiin todistamaan Suontaan epäonnistumista ruuanlaitossa. Kristinen tullessa yllättäen sisään Suontaa ryntää olohuoneeseen ja heittää kiukuissaan sankaria halventavan esiliinan vyötäisiltään. Samaan aikaan Kristine selvittelee katastrofia keittiössä. Ärtymys häviää kuitenkin pian sankarin mielestä, sillä hän huomaa toiveensa vihdoin täyttyneeksi, ja elokuva päättyy onnelliseen, vapautuneeseen tunnelmaan.

Tarttumalla keittiön töihin Kristine hylkää vuorineuvoksetta-  
ren toimeettomuuden. Samalla kuva kuitenkin ilmaisee, miten Vaala  
turvautui tuttuun ja tavanomaiseen ratkaisuun: komiikan keinoin  
osoitetaan, missä miehisen miehen paikka ei saisi koskaan olla.  
Suontaa tarvitsi Kristineä välttämättä myös keittiössä. Näin elo-  
kuvan loppu tavallaan nostaa sankarin asemaa 'todellisena' miehenä  
ja samalla kultaisesta häkistä vapautuneen Kristinen merkitys  
latistetaan kaavamaisuuteen. Tällainen loppu ei luonnollisesti  
voinut olla Hella Wuolijoen mieleen.

## 6. Hella Wuolijoen suunnitelmat elokuvaversioksi

Hella Wuolijoki oli aina kiinnostunut näytelmiensä elokuvaksi  
saattamisesta. Tämä johtuu monestakin syystä. Vähäpätöisintä ei  
varmatikaan ollut se, että elokuvat toivat jopa kosolti Wuolijoel-  
le hänen kaipaamaansa rahaa. Myöhäinen kirjedokumentti paljastaa,  
että hän oli ollut erityisen tyytyväinen elokuvayhtiöiden hänelle  
maksamiin palkkioihin. Hän jopa toteaa Eino Salmelaiselle, että  
elokuvakäsikirjoitukset olivat päästäneet hänet eroon rahapulas-  
ta.<sup>21</sup> Tämä on rohkeasti sanottu, sillä sisältyihän Wuolijoen ta-  
lonpitoon aina jo sinänsä loisteliasta dramatiikkaa.

On kiintoisaa todeta, että Eino Salmelainen oli ensimmäinen,  
joka näki Hella Wuolijoen näytelmissä erityistä elokuvallista ar-  
voa. Kesällä 1936 - pian N i s k a v u o r e n n a i s t e n  
menestyksellisen kantaesityksen jälkeen - Salmelainen kirjoittaa  
Wuolijoelle Hirvensalmelta:

Mutta yksi asia olisi hoidettava: "Niskavuoren naiset" filmiksi.  
Kun olen täällä maalaiselämän parissa elellyt niin olen huomannut,  
miten suunnattoman paljon kiitollista ainesta se siinäkin mielessä  
tarjoaisi. Kun kirja nyt ilmestyy, pitäisi se lähettää filmiher-  
roille (Orkolle, tuomari Scherckille, pankinjohtaja Särkälle jne.)

Syksyllä voisi herrat kutsua teatteriin. Talvikuvat pitäisi ottaa jo ensi talvena, joten filmikäsikirjoitus olisi tehtävä hyvissä ajoin. Mitä arvelette ajatuksesta.

22

Kirje rohkaisee Hella Wuolijokea toimimaan aktiivisesti elokuvan suuntaan. Hänen kiinnostustaan näytelmiensä elokuvaamiseen lisäksi epäilemättä myös se, että hänelle tarjoutui samalla tilaisuus esittää omia näkemyksiään elokuvan sisällöstä.

Miten Hella Wuolijoen yhteistyö elokuvaohjaajien kanssa tapahtui, siitä ei voi enää saada yksityiskohtaisen tarkkaa kuvaa. Suomalaisen elokuvahistorian tutkimuksen uranuurtaja Kari Uusitalo korostaa sitä, että Hella Wuolijoen erinomainen replikoimistaito oli elokuvamiesten tiedossa, joten heillä oli ollut syytä kiinnostua asiasta. Uusitalo päättelee yhteistyön sujuneen niin, että Wuolijoki kirjoitti näytelmänsä pohjalta eräänlaisen sommitelman, jonka pohjana oli näytelmän juoni. Tätä oltaisiin sitten käytetty hyväksi, kun laadittiin alustavaa elokuvakäsikirjoitusta ja siihen olisi osallistunut kuuluisalla repliikkitaidollaan myös Hella Wuolijoki.<sup>23</sup>

Kari Uusitalon hypoteesi osuu täysin oikeaan. Valtionarkistosta, jossa Hella Wuolijoen jäämistöä säilytetään, on löytynyt hänen laatimiaan lyhyehköjä elokuvasommitelmia N i s k a v u o r e n n u o r t a e m ä n t ä ä lukuunottamatta kaikista muista tutkimuksen kohteena olevista näytelmistä. Lisäksi näiden sommitelmien pohjalta tehtyjä alustavia elokuvakäsikirjoituksia on Wuolijoen kokoelmassa näytelmistä V i h r e ä k u l t a, J u u r a k o n H u l d a ja J u s t i i n a.<sup>24</sup> Näin paljastuukin yllättäen aivan uusi tutkimuskohde: Hella Wuolijoen laatimien 'alkuideoiden' vertaaminen valmiiseen elokuvaan.

Hella Wuolijoen elokuvasommitelma tai synopsis näytelmästä V i h r e ä k u l t a esittää lyhykäisyydessään samat tapahtumat, jotka on puettu repliikeiksi alustavassa käsikirjoituksessa. Viimeksi mainittu puolestaan eroaa huomattavasti itse lopullisen elokuvan kerronnasta.

Wuolijoen elokuva-suunnitelmissa tapahtumat alkavat erämaan liepeillä olevan tehtaan paikallisjohtajan talosta, jonne sellu-

teollisuuden johtoryhmä ja Kristine ovat saapuneet. Vanha Mykkänen noutaa reellä Kristinen kuten näytelmässäkin. Hella Wuolijoki rakentaa Kristinen ja Mykkäsen välille keskustelun, josta käy ilmi, että kumpaakin yhdistää näkemys sellutehtaasta luonnon vihollisena. Keskustelun kirvoittaa se, että he ajavat erämaataipaleelle oikaisten tehtaan kautta. Vaala sivuuttaa koko tämän keskustelun ja itse kohtauksen avainkuvallaan, eli rinnastaa Kristinen mielikuvituksessa tehtaan pillin äänen ulvovaan suteen.

Hella Wuolijoen elokuvasuunnitelmassa Kristinen isän aatteellinen merkitys vahvistuu. Sekä näytelmässä että valmiissa elokuvassa Suontaa kunnioittaa tulisieluista opettajaansa, mutta alustavassa elokuvakäsikirjoituksessa Suontaa luonnehtii sankarittaren isää seuraavasti: "... hän saarnasi meille metsäuskontoa ja jonkinlaista omatekoista sosialismia". Näin Hella Wuolijoki tahtoo asettaa sosialismin aatteet yksityisen yhtiön harjoittaman luonnon riiston vastakohtaksi. Sosialismi suhtautuu luontoon ikään kuin pyyteettömästi. Tätä ihmisen asennetta Suontaa ilmaisee katsellessaan öistä tähtitaivasta: "... ja tähtiä ei pidä himoita, vaan ai-noastaa iloita niiden vilkkumisesta". Näin Wuolijoki pyrkii selventämään Suontaan aatteita, jotka sittemmin saavat tämän luopu-maan yksityisen metsäyhtiön palveluksesta.

Hella Wuolijoki ei **V i h r e ä n k u l l a n** alustavassa elokuvakäsikirjoituksessa toteuta ensimmäistä kertaa radikaalia ympäristö -esteettistä linjaa. Ajatusta ihmisen pyyteettömästä asenteesta luontoon ja näin syntyvästä kauneuden maailmasta totet-tamassa sosialismin päämääriä Hella Wuolijoki esittää jo katkel-maksi jääneessä kertomuksessa **H o n k a v u o r e n h e r r a -**eräänlaisessa **N i s k a v u o r e n n a i s t e n** naiivissa esityössä.<sup>25</sup> Siinä kerrotaan kartanonherrasta ja nuoresta neidos-ta, jotka kohtaavat toisensa tuoksuvassa metsikössä alkukesän il-tana. Mies on saapunut sinne suorittamaan hakkuulaskelmiaan ja neito nauttimaan illan kauneudesta. Tällöin neito lausuu toivomuk-sen, että mies näkisi ympärillään kauneuden eikä kuutiojalkoja eli että mies edes kauniina kesäiltana "muuttuisi kommunistiksi" kuten neito itsekin.

Hella Wuolijoen elokuvasuunnitelmissa yksityisyrittäjyyden

kritiikki ulottuu selluyhtiöstä kyläkauppiaaseen saakka. Matkallaan erämaahan Suontaa ja Kristine poikkeavat karjalaiskauppias Hyrkin talossa. Alustavassa elokuvakäsikirjoituksessa Suontaa arvostelee Hyrkkiä siitä, että tämä oli "hartsuherrana" käyttänyt asemaansa röyhkeästi hyväkseen ja riistänyt metsätyömiehiä niin, että he olivat lopulta tälle velkaantuneet. Paljastuu, että juuri Suontaa on saanut lopetetuksi Hyrkin toiminnan. Hyrkki on kuitenkin saanut metsäfirman puolelleen, joten kauppias ilmoittaa uhmaavansa Suontaan määräyksiä ja tulevansa jälleen "hartsutuksi" yhtiön hakkuille.

Kristine puolestaan toimii Hyrkin talossa uudenaikaisen lastenhoidon valistajana. Hän opettaa Hyrkin emännälle, miten vauvaa on hoidettava, ja hän päästää perheen pienimmäisen vapaaksi tiukoista isoäidin aikaisista kapaloista ja lausuu: "Tervetuloa vapauteen! Niin minä kuin sinä." Toivotukseen ja itse tapahtumaan on Hella Wuolijoki pyrkinyt sisällyttämään draamallista monikerroksellista symboliikkaa: lapsi uudestisyntymän vertauskuvana ja sankaritar oman itsensä vapauttajana kaavoihinsa kangistuneesta ympäristöstään. Pitkän Hyrkki-episodin on Valentin Vaala pyyhkinyt kokonaan pois.

Jo Hella Wuolijoen "skenariossa" vuorineuvos vie Kristinen ulkomaille, Englantiin. Savoyn loisto väistyy Lapin metsien ja muistojen tieltä ja sankaritar tahtoo palata kotiin. Kirjailija seuraa näytelmätekstinsä alkua kuvaamalla tyytymättömyyden ilmapiiriä kotioloissa. Ainoa kiinnostava muutos tässä yhteydessä on Kristinen lukema kirja. Näytelmässä se on Bertrand Russelin teos, ja vuorineuvos saa ihmetellä: "Tuoko sinua kasvattaa? Tämähän on suorastaan sairalloista."<sup>26</sup> Alustavassa käsikirjoituksessa Wuolijoki on antanut sankarittarensa käteen Dostojevskin *I d i o o t i n*, johon vuorineuvos reagoi: "Se ryssäkö sinua kasvattaa? Tämähän on suorastaan sairalloista".

Elokuvasuunnitelmassaan Hella Wuolijoki pohjautui näytelmänsä draamalliseen muotoon, jolloin henkilörakenteen osalta korostui Hulda Soratien hahmo. Täysin näytelmätekstin tapaan Huldan kautta kanavoituu Kristinen tyytymättömyys omaan tilaansa ja hänen lopullinen heräämisensä rouva Suontaan käynnin jälkeen. Hulda on jopa

seuraamassa Kristinen lopullista löhtöä Lappiin. Nyt ystävätär jo yrittää hillitä innostunutta Kristineä, joka ei malta odottaa avioeroproessin käynnistymistä. Tällä tavoin Huldän kautta ilmaistaan myös Kristinen lopullinen voitto, sillä sankaritar ottaa kohtalonsa omiin käsiinsä yhtä rohkeasti kuin Huldakin aikoinaan. Kristine on kasvanut Huldän mittaiseksi.

Näkyvin ero Hella Wuolijoen elokuva-suunnitelmien ja Valentin Vaalan omiin pyrkimyksiin pohjautuvan valmiin elokuvan välillä on alkuperäisen näytelmän kuvaaman tarinan lopussa. "Skenariossaan" ja alustavassa elokuvakäsikirjoituksessa Hella Wuolijoki tekee hämmästyttävän tuntuisen painopisteen siirron: Suontaa paljastuu heikoksi mieheksi, joka ei kestä sankarittaren paluuta takaisin kaupunkiin. Suontaa tosin nytkin eroaa yksityisyhtiön palveluksesta. Hän siirtyy valtion metsänhoitajaksi Lappiin Kristinen isän vanhalle alueelle ja ryhtyy toimimaan siellä metsäyhtiöiden toimintaperiaatteita vastustavalla tavalla. Yksityiselämässään hän ei kuitenkaan kestä Kristinen menettämistä ja hän alkoholisoituu.

Kun Kristine viimein palaa lopullisesti Suontaan luo Lappiin, hän tapaa tämän juoppottelemassa Virkkulan kanssa. Alustavassa elokuvakäsikirjoituksessa Suontaa sopertaa puolitiedottomana Kristinelle:

Minä olen humalassa ... ei kirjettä, ei soittoa ... Minä olen vaan humalassa. Mene pois, tuollaisen saastaisen humalaisen luota.

Suontaa kääntää selkensä ja alkaa nyyhkyttää. Sitä vastoin Kristine lausuu nukahtaneelle Suontaalle sankarittaren päättävyydellä: "Vaikka sinä olet humalassa ja likainen ja väsynyt. Sittenkin! Sittenkin!" Näin Hella Wuolijoki pyrkii lopulta antamaan Kristinelle mahdollisimman näkyvällä tavalla Huldän sitkeyden. Sankaritar on kasvanut Huldän kaltaiseksi taistelijaksi. Hella Wuolijoki päättää oman - ja samalla hylätyn - suunnitelmansa seuraavan päivän tunnelmiin. Humalansa pois nukkunut Suontaa kohtaa päämäärätietoisien sankarittaren ja he voivat vihdoinkin aloittaa elämänsä alusta.

Hella Wuolijoen intentiot **V i h r e ä n k u l l a n** elokuva-

versioksi paljastavat aatteellisesti päämäärätietoisien draamatikon näkökulman. Näytelmäkirjailijana hän liitti J u u r a k o n H u l d a n ja V i h r e ä n k u l l a n lähelle toisiaan. Kun Wuolijoki edellisessä näytelmässään kuvasi sankarittaren tulemista maalta kaupunkiin, niin jälkimmäisessä hän toteutti sankarittarensa myötä vastakkaisen liikeradan liittäen vielä Huldana aatteelliseksi esikuvaksi ja innoittajaksi Kristinelle.

Vaala kykeni ansiokkaasti irrottamaan elokuvaversiosta teatraalisista puitteistaan. On kuitenkin erityistä syytä huomauttaa, että Hella Wuolijoen elokuvaversiolle suunnittelema aatteellinen pohja lieventyi Vaalan käsissä. Vaikka lopullisessa elokuvaversiossa Suontaa puhuu koko valtion ja kansan edusta yksityisyhtiöiden omanvoitonpyyntiä vastaan, niin ihmisen ja luonnon välisen suhteen pohdintoihin Vaala ei kuitenkaan ole sisällyttänyt Wuolijoen tarjoamaa sosialismin tietä. Wuolijoki näkee Kristinen isän "omatekoisen" sosialismin harjoittajana eräänlaiseksi ihmisen ja luonnon välisen suhteen esitastelijaksi. Tätä työtä jatkaa Suontaa voitollisesti, sillä hänellä on tukenaan se yhteisö, joka Kristinen isältä vielä puuttui. Vielä alustavassa elokuvakäsikirjoituksessa Suontaa lausuu Kristinelle: "Isänne oli yksin, minä saan suuren puolueen taakseni".

Taisteluaan luonnon ja metsätyömiehen puolesta yksityisyhtiöitä vastaan Suontaa käy sosiaalidemokraattisen puolueen riveissä kuten omalla sarallaan myös Hulda Soratie. Ajatuksensa päämäärätietoinen Suontaa lausuu Kristinelle matkallaan uudiskämpälle. Tässä yhteydessä rakastavaiset vaihtavat ajankohtaan nähden aatteellisesti rohkeita ajatuksia Suontaan tulevaisuudesta ja yksityisyhtiön odotettavissa olevista vastatoimista. Tämä kaikki kuitenkin käydään vain Hella Wuolijoen suunnitelmassa. Myös liukkaan karjalaiskauppiaan Hyrkin esiintyminen itse elokuvassa olisi tuonut esiin yhden puolen siitä kritiikistä, jota Hella Wuolijoki käy luonnon ja ihmistyövoiman 'yksityistä' hyödyntämistä vastaan.

Hella Wuolijoen kokonaistuotantoa tutkittaessa ei paljastukaan yllätykseksi se, että hän teki Suontaan lopulta juopoksi. Vahva sankaritar nostamassa heikkoa, sortunutta miestä on Wuolijoen tyyppillinen henkilöasetelma. Mahdollista saattaisi olla sekin, että

Hella Wuolijolla olisi ollut jo alkuperäisissä näytelmäsuunnitelmissaan Kristinen 'huldamaista' päättäväisyyttä korostava loppu. Sankarittaren nostaminen tähän ihanteelliseen tasoon olisi vaatinut vastapoolin eli miehen paljastumisen heikoksi. Tätä ehkä alkuperäistä suunnitelmaansa Hella Wuolijoki pyrki toteuttamaan omissa elokuvasommitelmissaan.

Arvoitukseksi jää, oliko Hella Wuolijoki tyytyväinen näytelmänsä päätökseen tai ehkä paremmin sanottuna siihen vaihtoehtoon, joka jäi lopulliseksi painettuna näytelmätekstinä ja ilmeisesti ohjaaja Eino Salmelaisen kritiikin tuloksena. Elokuva tarjoaisi joka tapauksessa Hella Wuolijoelle uuden mahdollisuuden tarttua alkuperäisiin intentioihinsa, mutta nyt Valentin Vaala torjui ne. Suontaan sankarillisen sädekehän himmentäminen olisi ehkä ohjelmapoliittisesti ollut liian rohkea eli epäsovinnainen ja riskialtis teko.

## 7. Romantiikka hämääjänä

V i h r e ä n k u l l a n aihe saattaa hämmästyttää lukijaa ja katsojaa. Hella Wuolijoki vie helposti tunnelman naiivisuuden rajoille kuvatessaan sankaritartaan antautuneena öisen luonnon lumoihin. Ylimetsänhoitaja Suontaa, jonka hahmossa kirjailija yrittää palauttaa vuorineuvoksetarta tähtien tarhoista takaisin maan kamaralle osoittautuukin Heinrich Heinen luonnonlyriikan ihailijaksi. Metsätyömiehet taas ovat ihanteellisia, kohtaloonsa mukautuvia ja nöyriä. Hartaina ja vähään tyytyväisinä he soittelevat sahojaan hämärissä kämpissään ja ovat tavallaan myöhempi versio siitä kovaonnisesta korpikansan osasta, jota J.L. Runeberg kuvaa H i r v e n h i i h t ä j i e n idyllin myötä. Kuluneita romanttisia motiiveja Hella Wuolijoki viljeli kosolti vielä omista elokuvasuunnitelmissaan, jotka saattoivat kohota hämmästyttävänkin



naiiveiksi. Hän suunnitteli esimerkiksi, että Lapista Helsinkiin lähtiessään Kristine pudottaa tahallaan metsätielle hansikkaansa, ja tämän aarten Suontaa lopulta tietysti löytää.

Tällaista aineistoa ei kuitenkaan pidä tarkastella liian pin-tapuolisesti. Vaihtelevien ja epäonnistuneidenkin yritysten takaa voidaan nähdä Wuolijoen pyrkimys kanavoida luonnon kokemuksesta yhteiskunnallinen voima. Ihmisen alkuperäinen vaistotoiminta uhmaa luontoa alistavaa yksityistä intressiä. Hella Wuolijoki kuvaa, miten Suontaa kykenee viemään tämän vaistonvaraisesti koetun luonto-suhteen rationaaliselle tasolle ja juuri tähän sisältyy näytelmän yhteiskunnallisesti terävin aines. Kun Virkkula puhuu tuskistaan kaadettavaksi määrätyn ikikuusen alla, Suontaa tukee toveriaan edeten tunnoista tietoisuuden tasolle. Hän asettaa vastakkain "ko-ko valtion edun" ja yksityisen pyyteen lausuen näytelmässä:

Minussa ei ole miestä pusertamaan ihmisestä työtä yhden yhtiön hy-  
vinvoinnin lisäämiseksi ... En kykyne olemaan yksityisyhtiön ren-  
kinä - voin palvella vain järjestelmällisesti järjestettyä teollisuut-  
ta.<sup>27</sup>

Paluu takaisin kansaan ja samalla luontoon liittyy Hella Wuolijoen tuotannosta tuttuun alusta alkamisen johtoajatukseen. Näytelmätektissä päämääränsä tajunnut Suontaa kysyykin sankarittaren rohkeutta muuttaa tiensä kulkusuuntaa ja lausuu: "Kansasta sinä olet tullut ja kansaan sinun pitää palaaman".<sup>28</sup>

Näin Wuolijoki koskettaa merkittäväällä tavalla erästä romantiikan varhaista aatteellista päämäärää, joka saksalaisesta idealismista välittyneenä merkitsi radikaalia yhteiskunnallista teesiä kansan ja sivistyneistön uudesta kohtaamisesta. Tämä ajatus on yhteydessä luonnonfilosofiseen teemaan, jonka romantiikalle myös välitti saksalainen idealismi: käsitys luonnosta jumaluudessa.<sup>29</sup> Kun Virkkula näkee vanhan puun "Jumalan sormena" tai "Pyhänä palmuna", hän samalla ilmaisee kansan syvien rivien myyttistä tajuntaa. Metsäfirman toimintaperiaatteiden mukaan Virkkulan puheisiin voitiin suhtautua vain yhdellä tavalla eli pilkallisesti, tyyppillisellä sivistyneistön asenteella.

V i h r e ä s s ä k u l l a s s a Suontaa tahtoo saattaa yhteiskunnan tuotantoelämän järkevään järjestykseen. Sen puitteissa ihminen voisi uudelleen kehittää suhdetta luontoon, joka teknisen sivilisaation ja työnjaon myötä on vaarassa pyyhkiytyä kokonaan hänen ulottuviltaan. Varhainen esikuva tällaisille ajatuksille on helppo nähdä. Jo saksalaisen idealismin ensimmäinen ohjelmaluonnos pyrki viitoittamaan tietä "kaikkien voimien tasapainoiseen kehitykseen", jonka kautta utopia uudesta yhteydestä kansaan voisi toteutua.<sup>30</sup>

Saksalaisen idealismin ensimmäisen ohjelmaluonnoksen tekijät, nuoret filosofit F.W.J. Schelling ja G.W.F. Hegel sekä runoilija Hölderlin näkivät nimenomaan valtion ideaan kuuluvan, että se ei kohtele ihmisiä vapaana, vaan alistaa heidät toimimaan ikään kuin "mekaanisena kellokoneistona".<sup>31</sup> Ajallisesti kaukaisen - mutta selvän - vertailukohdan tarjoava V i h r e ä k u l t a pyrkii osoittamaan, että käsite "valtio" on ollut lähinnä vain peitesana eli kuten Klinkman lausuu Suontaalle: "Valtio kuuluu vuorineuvoksille".<sup>32</sup> Suontaan toiminnan rohkeana päämääränä on vuorineuvokista vapautunut valtio ja näin voidaan luoda ne olosuhteet, jossa kansalaiset voivat kehittää itseään vapaasti.

Saksalaisen idealismin varhaisiin perusteeseihin kuuluu, että "mekanisena kellokoneistona" ihmistä käsittelevän valtion sijaan on asetettava kauneuden idean mukaisesti tapahtuva ihmisten vapaa liittyminen yhteen. Kyseessä ei ole sanan tavanomaisessa mielessä esteettinen, vaan ennenkaikkea radikaali poliittinen kannanotto.<sup>33</sup> Tästäkin näkökulmasta avautuu yhteys V i h r e ä ä n k u l t a a n. Näytelmää voidaan tulkita siten, että Wuolijoki siinä - tahtoen tai tahtomattaan - kajoaa keskeiseen romantiikan teemaan ja ratkaisee saman päämäärän uudella, nykyajan elämänmuodosta aatteensa saavalla tavalla. Pelkkään V i h r e ä n k u l l a n tunnelmointiin pysähtyminen taas merkitsisi näytelmään sisältyvän romantiikan ymmärtämistä vain pinnallisimmassa muodossa. Tuolloin ei voida ottaa huomioon romantiikkaan jo alunperin sisältyvää yhteiskunnallista ja poliittista perustaa. Sekä näytelmässään että omissa elokuvasuunnitelmissaan Hella Wuolijoki koettaa rohkeasti kytkeä romanttiseen teemaansa kapitalismin kritiikkiä.

Yliopistovuosinaan Hella Wuolijoki tutki kansanrunoutta, josta hän suunnitteli myös väitöskirjaa. Kansanrunojen samoin kuin kansansatujen maailmaan hän oli saanut voimakkaan henkilökohtaisen yhteyden lapsuutensa virolaisessa talonpoikaismaisemassa, josta hän muistelmissaan vaikuttavalla tavalla kertoo.<sup>34</sup> V i h r e ä k u l t a kantaa myöhäistä romanttista hedelmää myös tässä mielessä.

Hella Wuolijoen alusta alkamisen teema liittyy romantikkojen näkemykseen kansasta solmimassa runoillaan ja tarinoillaan ihmisen kadottamaa yhteyttä luontoon ja myytteihin. Vanha kansan suussa elävä tarina Pakokylän synnystä tavoittaa miehen ja naisen alkuvoimaisen yhteyden. Kristine näkee suhteensa Suontaahan toistavan alkuperäistä tarinaa ja hän kertoo oman variaationsa tästä kansan-tarinasta näytelmän lopun suuressa joukkokohtauksessa. Tuloksena on vaikuttava ja onnistuva kuva. Metsän kohina käy yli vuorineuvoksen salongin ja "rahanvaihtajatkin" vaikenevat, kuten Klinkman kommentoi tarinan vaikutusta.<sup>35</sup> Kertomuksellaan Kristine sinetöi rohkeasti oman kohtalonsa. Näin kansanrunouden aihe toistuu nykyaikaisessa muodossa: Kristine riisuu päältään ulkoisen rikkauden merkit ja 'alastomana' lähtee miehen mukaan todeten lopuksi: "Minä palaan sinne mistä olen tullut".<sup>36</sup> Metsä ei ole enää Kristinelle vain pakopaikka, vaan myös uuden luontoyhteyden alkukoti, josta käsin yhteiskuntaa ryhdytään jälleenrakentamaan.

## 8. Toteamuksia ja johtopäätöksiä

V i h r e ä n k u l l a n elokuvaversio suhteutuminen alkuperäiseen näytelmätekstiin paljasti, että näytelmän ilmaisullinen puhe ei suinkaan ole ainoa merkittävä kohde, johon tarttumalla elokuva voi rikkoa näytelmän rakenteen. Kuvauksellisen näyttämöpuheen merkitys on välttämättä otettava huomioon - myös muiden näytelmien ja niistä tehtyjen elokuvien vertailun yhteydessä. Tutkimuksen kohteen kannalta huomiota on kiinnitettävä näin ollen kahdelle, sillä V i h r e ä n k u l l a n analyysin perusteella voidaan tehdä seuraavia johtopäätöksiä.

1. Elokuva tarttuu näytelmän kuvaukselliseen puheeseen rakentaen siitä laajojakin eppisiä jaksoja. Elokuvan tekijöillä on edessään mittava työ pohtiessaan näiden jaksoiden merkitystä elokuvailmaisun kannalta. Tämä siksi, että elokuvan mahdollisuudet eivät pelkästään ole näyttämön puheen kuvittamisessa, vaan samalla avautuu tilaisuus näytelmän rakenteen rikkomiseen.

Valaisevan esimerkin tarjosi V i h r e ä s s ä k u l l a s s a lumimyrskyssä eksyminen, joka näytelmässä voitiin sivuuttaa ainoastaan muutamalla repliikkikommentilla. Valentin Vaala sitävastoin rakensi tapahtumasta oman jakson, jossa kohotettiin sankarin ja sankarittaren yhteys huippuunsa. Näytelmään suhteutettuna kyseinen elokuvajakso sijoittuu kahden kuvaelman väliin.

Kun elokuvantekijä näin joutuu tarttumaan näytelmän kuvaukselliseen puheeseen häneltä edellytetään - näin voidaan paradoksaalisesti sanoa - draamatikoin kykyä, jotta draamasta voitaisiin päästä irti. Toisin sanoen, elokuva vaatii irtautumista näytelmällisestä tilanteesta, vaikka uuteen teokseen pyrittäisiinkin sisällyttämään oleellista toimivien henkilöhahmojen kehityksestä ja keskinäisistä suhteista. Tällainen päämäärän asettelu tarkoittaisi pyrkimystä risteämiseen - Dudley Andrewin terminologian mukaisesti. Elokuvan tekijän olisi osattava nähdä näytelmä kohtauksittain ja näytöksittäin eteneväksi prosessiksi draamatikoin näkökulmasta, jotta hän

voisi siihen tarttua ja tulkita teosta elokuvan kielellä. Alkuperäisessä näytelmässä kuvattujen tapahtumien ja niiden kautta paljastuvien keskeisten henkilöiden tahtoperäisen luonteen ja ristiriitojen tarkka mekaaninen välittäminen ja muuntaminen filmille merkitsee vain hedelmätöntä filmattua teatteria.

V i h r e ä n k u l l a n analyysin perusteella voidaankin olettaa, että myös muissa Hella Wuolijoen näytelmistä tehdyissä elokuvaversioissa näytelmän kuvauksellinen puhe kiinnittäisi elokuvan tekijöiden erityistä huomiota näytelmän rakenteen rikkovana elokuvallisena elementtinä.

2. Elokuva rikkoo näytelmän puheen ilmaisullisia kohtia. V i h r e ä n k u l l a n sankarittaren Kristine Bergmanin tahtoperäinen luonne käy konkreettisesti esiin näytelmän ilmaisullisten 'ydinreplikkien' myötä. Näiden vertaaminen elokuvaan tarjoaa - kuvauksellisen näyttämöpuheen ohella - näkökulman tutkia sitä prosessia, jolla näytelmästä tehdään elokuva.

Esimerkin siitä, miten elokuva saattaa kokonaan hävittää jopa draamallisten, ilmaisullisten replikkien syntymahdollisuudet, tarjosi V i h r e ä n k u l l a n elokuvaversiossa Hulda Soratien puuttuminen. Näytelmässä henkilörakenteen koostumuksen sanelevat draamalliset päämäärät. Kristinen tilanteen ja hänen tuntojensa esittäminen näyttämöllä vaativat Huldin esiintymisen. Elokuvan eepin kerronnan rakenteessa Huldin toiminta vain lähentäisi elokuvaa filmattuun teatteriin.

Näytelmän kuvauksellisen puheen rikkominen elokuvakerronnalla näyttää usein valmistelevalta pohjaa myös näytelmän puheen ilmaisullisten jaksojen muuttamiselle. Tuloksena saattaa olla onnistunut risteäminen. Sopivan esimerkin tarjosi V i h r e ä n k u l l a n lumimyrskykohtauksen jälkeinen otosryhmä. Siinä Vaala kuvaa, miten Suontaa hoputtaa hevosta juoksuun sankarin viedessä Kristineä kohti Pakovaaraa ja uudistorppaa. Hitaasta käynnistä hurjaan juoksuun kiitävä hevonen ja reki luovat kuvaa sankarissa tapahtuneesta äkillisestä muutoksesta, riemullisesta vapautumisesta, siteiden katkeamisesta. Sitävastoin näytelmässä tilanne on toinen, sillä sankarissa tapahtunut muutos käy esiin sanallisesti. Uudistorpassa

Kristine kysyy Suontaalta: "Mitä on tapahtunut, miksi olette aivan erilainen kuin metsille tullessani?" Suontaa vastaa: "Olen vapautunut kirkosta, kulttuurista ja puulaakeista".<sup>37</sup>

Näytelmän rakenne rikottiin elokuvassa ikään kuin kahteen kertaan: ensiksi kuvauksellisesta puheesta tehtiin oma jaksonsa ja toiseksi elokuva rakensi omalla kielellään kuvan sankarin vapautumisesta ja se tapahtui tilanteessa, johon näytelmän olisi ollut mahdotonta mitenkään puuttua, saati sitten rakentaa ilmaisullista nousua. Näytelmän ja elokuvan vertaaminen toisiinsa on osoittautunut jo yhden teoksen perusteella niin monitahoiseksi kohteeksi, että tähän tutkimukseen valitulla yksinkertaisella metodilla voidaan avata vain yleinen näkökulma eräisiin näytelmän ja elokuvan taidelajeina erottaviin tunnusmerkkeihin ja niihin ongelmiin, jotka syntyvät tehtäessä näytelmästä elokuvaversio. Tutkimuksen luonteeseen soveltunee juuri tämän vuoksi sellainen näytelmäanalyysi, jota kohdistettiin näytelmään *V i h r e ä k u l t a* : selvitetään yleisesti näytelmän juonta ja tematiikkaa ja tässä yhteydessä puututaan tutkimuksen kannalta keskeisimpiin näyttämöpuheen kohtiin.

*V i h r e ä n k u l l a n* elokuvaversio avasi yllättäen eräänlaisena sivutuotteena uuden ja vielä tähän asti tuntemattoman materiaalin, jolla Wuolijoen kirjailijakuvaa voidaan täydentää: kirjailijan omat elokuvasuunnitelmat. Ainakin Wuolijoen tekemä *V i h r e ä k u l t a* toi esille ajatuksen ohjaajan vaikutuksesta eräänlaisena kirjailijan aatteellisena jarruna. Kuitenkin vasta Wuolijoen muiden olemassaolevien suunnitelmien tutkiminen (*J u u r a k o n H u l d a*, *J u s t i i n a*, *N i s k a v u o r e n n a i s e t*) voi vahvistaa tai kumota olettamuksen.

### III. JUURAKON HULDA

#### Henkilöt:

Tuomari Kaarle Kristian Soratie (ent. Carl Christian Sanmark)

Professori Magnus Norko

Toimittaja Purtiainen (puhuu savon murretta)

Isäntä ja kunnallisneuvos Ali-Lehtonen

Hulda Juurakko

Neiti Constance Sanmark, sanotaan "musteriksi"

Kauppaneuvos Kaavio

Kauppaneuvoksetar Kaavio

Neiti Kirsti Kaavio

Neiti Matero, näyttelijätär

Tohtori Alinen

Neiti Sinijärvi

Miina

Pankinjohtaja Thorman

Rouva Kronenström

Taivaanrannan maalari

Näytelmä on kolminäytöksinen ja seitsemänkuvaelminen. Tapahtumapaikkana on kaikissa tuomari Soratien kirjastotyöhuone. Näytelmän tapahtuma-ajan Wuolijoki määrittelee "nykyajaksi". J u u r a k o n H u l d a n Wuolijoki kirjoitti vuonna 1937. Ensimmäisen ja toisen kuvaelman välillä on kaksi viikkoa, toisen ja kolmannen muutama kuukausi, kolmannen ja neljännen kuusi vuotta, neljännen ja viidennen noin viikko, viidennen ja kuudennen pari päivää, kuudennen ja seitsemännen yksi päivä.

Näytelmän kantaesitys: 10.3.1937 Helsingin Kansanteatteri (Eino Salmelainen)

Elokuvan ensi-ilta: 17.10.1937 (Valentin Vaala)

J u u r a k o n H u l d a n syntyhistoriaan liittyy teatterinjohtaja Eino Salmelaisen Hella Wuolijoelle kertoma kasku laulajatarestista, joka yöllä Kämpin ohi kulkiessaan oli törmännyt hauskalla tuulella oleviin kandanedustajiin ja oli tekeytynyt maalaistytöksi. Maalaiskummaajaisen kanssa puhuminen oli kovasti huvittanut kansanedustajia.<sup>1</sup> Kaskussa oli epäilemättä aineksia, jotka inspiroivat Hella Wuolijokea siirtämään koomiset vastakohtaisuudet yhteiskunnallisten vastakohtien tasolle. Syntynyt huvinäytelmä nuoresta sankarittaresta vanhoillisessa ympäristössä on aitoa Hella Wuolijokea.

J u u r a k o n H u l d a s s a Hella Wuolijoki tuo torpparin tyttären pääkaupunkiin. Jännitteiden ja ristiriitojen kehittyessä on ratkaiseva osa Huldalla halulla sivittää itseään. Hän ryhtyy opiskelemaan työnsä ohessa, valmistuu lopulta yhteiskuntatieteitten maisteriksi ja niittää mainetta vasemmistopuolueessa.

Sisäkkö-Huldalla muodonmuutoksesta Hella Wuolijoki rakentaa tavasti näytelmän kulminaation, käännekohdan: sankarittaren ja hänen konservatiivisen yhteisönsä välille syntyy ristiriitoja aivan uudella tasolla. Hulda on osoittautunut ympäristölleen liian vaaralliseksi. Näytelmällä on kuitenkin onnellinen loppu, sillä epäsovinnaisuus voittaa ja Hulda suostuu 'isäntänsä' eli kansallisen edistyspuolueen Kaarle Kristian Soratien kosintaan.

#### 1. Sankarittaren yhteiskunnallinen tietoisuus

Näytelmässään J u u r a k o n H u l d a Wuolijoki yhdistää huvinäytelmän koomisia aineksia vakavaan aiheeseen. Tämä näkyy jo näytelmän teemaan johdattellevasta alkutilanteesta, jossa Säaks-



mäeltä pääkaupunkiin töitä etsimään tullut Hulda saa työpaikan varsin erikoislaatuissa olosuhteissa. Satunnainen matkaseuralainen, Taivaanrannan maalari oli jättänyt Huldin Esplanadin penkille. Näin Wuolijoki vei Huldansa ravintolaillasta pikkutunneilla palaavien kansanedustajien seuraan. Matka-askinsa kantajaksi Hulda sai kotipitäjänsä miehen, maalaisliittolaisen kansanedustaja Ali-Lehtosen.

Huldin tapaamat kansanedustajat ovat Eduskunnan Laki- ja talousvaliokunnan jäseniä, joiden päämääränä on valmistella maatalousväestön asutuslakia. Tuomari Soratien luokse jatkoille saapuneet kansanedustajat näkevät siis edessään elävän esimerkin, maaseutuköyhälistön edustajan. Huldin suorapuheisissa vastauksissa kaikuu maaseudun köyhän kansanosan katkeruus. Tilanteen koomisia aineksia hyväksi käyttäen Wuolijoki tuo esiin häntä näytelmäkirjailijana alati kiehtoneen vakavan 'perusaiheen', kysymyksen ihmisen maahdollisuuksista uhmata kohtaloaan. **J u u r a k o n H u l d a s s a** Wuolijoen näkökulma konkretisoituu ristiriidaksi ihmisen tahdon ja tilastojen välille: määräävätkö tilastot ihmisen ajattelua vai kykeneekö ihminen tahdollaan ja päättäväisyydellään kohoamaan tilastojen ja ennusteiden yläpuolelle. Hella Wuolijoki sijoittaa kansanedustajat ja Huldin ristiriidan vastakkaisille puolille, ja näytelmän draamallinen kulku on samalla käynnistynyt.

Ensimmäisessä kuvaelmassa Hella Wuolijoki asettaa Huldin ympäristöönsä, tuomari Soratien asuntoon ja kansanedustajien seuraan. Konfliktit kuvaavat toisaalta Huldin juurakkolaista peräänantamattomaa sisua ja toisaalta kansanedustajien ja erityisesti Soratien lukkiutuneita asenteita. Ristiriitojen kautta Hella Wuolijoki valmistelelee toisessa näytöksessä alkavaa Huldin yhteiskunnallisen tietoisuuden kohottamista.

Näytelmän toista kuvaelmaa voitaisiin luonnehtia nimikkeellä 'Hulda järjestyksen kourissa'. Hulda yrittää opetella talon töitä ja hänelle tuottaa vaikeuksia omaksua tuomari Soratien taloudenhoitajan Conny-tädin kultainen ohje. Sen mukaan palvelijan tulisi olla niinkuin häntä ei olisikaan, ikään kuin kaikki itsestään puhdistuisi ja järjestyisi. Tämän ohjeen mukaisesti myös Conny aikanaan oli joutunut alistamaan itsensä ikään kuin välttämättömäksi,

sukulaisten kotiinsa hankkimaksi esineeksi, huonekaluksi.

Elämäniloisen ja välittömän Huldän tyytyminen säätyensä edellyttämään käyttäytymiseen ei kuitenkaan näytä onnistuvan ja seurauksena ovat luonnollisesti huvittavat törmäykset tuomari Soratien päivittäiseen elämän rutiiniin, johon kuuluvat myös seurapiirinaiset.

Jo toisessa kuvaelmassa tulee esiin professori Norkon keskeinen asema näytelmän henkilörakenteessa ja juonen edistäjänä. Häntä ei kuvata kalkkeutuneeksi konservatiiviksi, vaan pikemminkin avarakatseiseksi keski-ikäiseksi herraksi. Hän on Huldän ymmärtäjä ja ihailija - myös sydämellään. Norko toimii useasti eräänlaisena välttämättömänä katalysaattorina, jolla Wuolijoki käynnistää ristiriidan Soratien ja sankarittaren välillä. Hänen hyväntahtoisuutensa ja suvaitsevuutensa luovat vastakohtan tuomarin noudattamiin tiukkoihin sääntöihin ja normeihin erityisesti myös palkollisiin nähden.

Tuomari Soratien suhtautumista Huldaan alempaan kansankerrokseen kuuluvana kuvataan taidokkaasti rakennetun ikkunanpesukohtauksen myötä. Tuomarin ihanteet poikkeavat Huldän luonnollista kauneutta ihailevan professorin käsityksistä. Viitaten Huldaan tuomari lausuu:

Tuoksuu luultavasti hielle ja keltaiselle saippualle. Minun makuni on: ensiksi kauniit kädet ja sitten Hourbigantista ja Fleur de Soiresta alkaen koko tuoksuskaala. Vaikkapa itse Venus hikisenä ja karkein käsin: Mahdotonta! Ei minua varten.<sup>2</sup>

Sankaritar kuulee tuomarin sanat, mistä on seurauksena hänen itsetietoisuutensa kohoaminen. Huldän keskustelu koukkuselkäisen piika Miinan kanssa työihmisen käsistä avaa Huldalle näkymän sellaisesta työn ja kauneuden maailman vastakohtaisuudesta, jota hän ei voi hyväksyä. Näin näytelmään on valmistettu tila kenkätehtailijan tytär Kirsti Kaavion astua näyttämölle Huldän vastavoimaksi ja työn maailman kontrastiksi.

Hella Wuolijoki liittää Huldän yhteiskunnallisen tietoistumisen häntä näytelmäkirjailijana alati kiehtovaan sivistysteemaan.

Eräänlaiseksi avainsymboliksi kohoaa sana "renessanssi", jonka merkitystä Huldan kohtalotoverit Conny ja Miina eivät osaa Huldalle selvittää. Näin syntyy kolmannen kuvaelman vaikuttava konflikti. Sen tuloksena Hulda näkee, miten hänet on sijoitettu yhteiskuntaluokkansa mukana alempiarvoiseksi ihmiseksi: Huldan luvatta isännältään lainaama "Renessanssi" -teos oli tarkoitettu neiti Kaaviolle ja suuttunut tuomari irtisanoo Huldan. Tuomarin ankaruutta vastaan asettuvat professori Norko ja Conny, joiden vaikutuksesta tämä 'armahtaa' sisäkkönsä.

Jännitteet isännän ja palvelijan välillä eivät kuitenkaan laukea, vaan ne päin vastoin kohoavat: irtisanominen peruutetaan juuri niillä tutuilla ehdoilla, joita vastaan Hulda on noussut. Tilaisuus Huldan korvenraivaajan sisun ilmaisuun on valmis ja Wuolijoki käyttää sitä hyväkseen onnistuneella tavalla. Kirjailijan ohjausviitteen mukaan yksin jäänyt Hulda istuu lattialla kätet nyrkissä ja lausuu itkien: "Ja sittenkin ... minä näytän heille ... ja sittenkin."<sup>3</sup>

Huldan sanoissa ja eleissä Hella Wuolijoki rakentaa ilmaisullisen huipun. Aikaisempien konfliktien kautta näytelmän perusrisitiiriita on kohonnut vaikuttavaksi kuvaksi: siinä sankarittaren yhteiskunnallinen tietoisuus kohtaa lannistumattomana sääntöjen, normien ja tilastojen maailman. Näyttämöllisessä tilanteessa on kohtalon uhmaa, jolla kirjailija taidokkaasti johtaa näytelmänsä suureen käännekohtaan.

## 2. Hulda yhteiskunnallisena herättäjänä

Neljännän kuvaelman näytelmällinen teho perustuu yllätyksellisyyteen monessakin mielessä. Tuloksena on draamallisen toiminnan näyttävä käänös. Huldan päätöksestä on kulunut kuusi vuotta ja hänen sisunsa on osoittautunut voitokkaaksi, sillä hän on juuri valmistumassa yhteiskuntatieteitten maisteriksi. Ajankohdan ulkoi-

setkin puitteet ovat yllätykselliset. Tuomari saapuu yöllä Pariisista ja tapaa kirjasto-työhuoneessaan sankarittaren nukkumasta.

Sisäkön muodonmuutos on täydellinen. Herralla on nyt yllättäen edessään palvelija, joka on jo tavallaan noussut samaan yhteiskuntaluokkaan kuin missä hän on itse. Nyt miehen silmät aukenevat myös Huldin ulkoiselle kauneudelle. Tuomarin tilanne käy esiin näytelmän tekstistä erityisesti ilmauksellisten repliikkien myötä. Tuomari esimerkiksi puhkeaa puhumaan:

Hyvä Jumala, miten sokea minä olen ollut ... Täällä te olette kulkenut vierelläni kukoistavana, viisaana, täynnä elinvoimaa ... Ja minä olen sokeana kulkenut ohitsenne.<sup>4</sup>

Itse asiassa koko neljäs kuvaelma on täynnä ilmaisufunktion hallitsemia jaksoja, sillä siinä näytelmän päähenkilöt tuovat tunteensa avoimesti esiin. Näytelmän tunteisiin kytkeytyvä peruskonflikti näkyy monipuolisesti juuri neljännessä ja samalla näytelmän mittavimmassa kuvaelmassa. Osat ovat Huldin ja tuomarin kohdalta vaihtuneet. Nyt tuomari joutuu ensimmäistä kertaa puolustautumaan.

Hulda on tavallaan ruumiillistunut esimerkki, joka pakottaa tuomarin tarkastelemaan yhteiskuntaa uudelleen: ihminen on muuta kuin valmiiksi ohjelmoitu kellokoneisto eikä yhteiskunnallista elämää selvitetä ja ennusteta pelkkien tilastojen valossa. Ajatus on samalla Wuolijoen aatteellista ydintä ja se tuodaan esiin J u u r a k o n H u l d a s s a suoraan näyttämöllisen puheen ilmaisufunktion myötä:

**Tuomari:** Minun maailmani on täynnä tyyppejä, yhteiskunnallisia ilmiöitä, lakeja, työtä, velvollisuutta ... ja roskaa.

**Hulda:** Tiedän. Elämässänne ei ole enää pienintäkään ihmettä. Ette koskaan pysähdy minkään eteen hämmästyneenä, sydän kurkussa. Kuinka köyhä onkaan elämä, jossa ei ole mitään odottamatonta!<sup>5</sup>

Ristiriitojen lopullisesta sovittamisesta ei kuitenkaan ole vielä kysymys, sillä muutenhan näytelmä jo olisi vaarassa päättyä. Tuomarin ja Huldin jännite jatkuu neljännen kuvaelman yli, sillä

tuomari ei sittenkään ymmärrä Huldassa personoitua ihmettä. Niinpä hän lopulta pyrkiikin tilastoimaan Huldän rakastajattariensa kas-tiin, johon sankaritar ei kuitenkaan alistu.

Tuomarin käyttäytymisen vuoksi Hulda sanoutuu irti työpaikas-taan. Käännös kolmannesta kuvaelmasta on täydellinen, sillä tuol-loinhan tuomari irtisanoi Huldän tämän käyttäytymisen vuoksi. Ai-noa, mikä nyt voi pidätää Huldaa, on vanhan palkollissäännön mää-räämät kaksi viikkoa. Tuomari pitää kiinni laillisista muodoista, mikä merkitsee samalla jo kiinnostusta Huldaa kohtaan.

Draamallisen toiminnan kääntyminen merkitsee uusien ja odotta-mattomien tilanteiden ryöppyä tuomarin elämään. Hänen tietoisuu-nessaan alkavaa kamppailua vanhojen ja uusien ajattelutapojen vä-lillä seurataan jo neljännessä kuvaelmassa. Tämän jälkeen Wuolijo-ki laajentaa näkökulmaa, sillä viidennessä kuvaelmassa hän kohot-taa Huldän uudeksi yhteiskunnalliseksi ennusmerkiksi.

Viides kuvaelma toistaa ulkoisilta kehyksiltään kiintoisalla tavalla näytelmän alkua: Soratie, Norko ja Purtiainen saapuvat ra-vintolaillan jälkeen jatkoille. Keskustelun aiheena on Hulda, mut-ta nyt aivan uudella tavalla eli käännettyssä suhteessa näytelmän ensimmäiseen kuvaelmaan verrattuna. Kohtauksen draamallisuutta ra-kentaa keskeisesti Purtiaisen reaktio hänen saatuaan tietää Huldän yhteiskunnallisesta kohoamisesta. Purtiaisen kautta Hella Wuolijo-ki voi kohottaa Huldän aseman tarkoittamiinsa mittasuhteisiin: Hulda rikkoo paikalleen jähmettyneet yhteiskunnalliset normit. So-sialidemokraatista kansanedustajana Purtiainen oivaltaa, että Hulda on muuttunut täysin uudeksi ilmiöksi, esikuvaksi työväenluo-kan nuorisolle jättämään kapakat tyhjiksi ja vaatimaan uusia työ-väenopistoja ja kirjastoja.

Purtiaisen oivalluksen välityksellä Hella Wuolijoki ilmaisee selvästi oman yhteiskunnallisen 'pehmeän' vallankumouksen aatteen-sa. Ajatuksen taustalla näkyy selvästi Hella Wuolijoen auktoriteetti, Suomessakin 'maanläheisistä' sosialismin aatteistaan tun-nettu August Bebel(1840-1913). Teoksessaan *N a i n e n j a s o s i a l i s m i* Bebel piti selviönä kapakoiden jäämistä tarpeet-tomiksi silloin, kun alimmille kansankerroksille on annettu tilai-suus sivistykseen.<sup>6</sup>

Hella Wuolijoki ei unohda professori Norkoa Purtiaisen aatteellisen innostuksen varjoon, vaan myös kokoomuksen edustajalle Huldin merkitys on suuri, eli kuten professori lausuu, Hulda on "kansamme sitkeyden, tarmon ja elinvoiman, rehellisyyden ja kunnan perikuva". Huldin kansanedustajaksi valitseminen kuitenkin merkitseisi, että oikeistoa edustavan Norkon tehtäväksi tulisi vain "Huldin haukkuminen".<sup>7</sup> Tällä tavoin Hella Wuolijoen yhteiskunnalliselle ideologialle tunnusomainen yhteisyysteoreettinen näkemys kantaa **J u u r a k o n H u l d a s s a** hedelmäänsä.<sup>8</sup>

Ravintolaillasta takaisin tuomarin asuntoon ja herrojen seuraan palaavan Huldin kautta kirjailija kehittää huvinäytelmän keinoin tuomarin ristiriitaista tilannetta: laillisia muotoja ja sääntöjä tarkoin noudattavalla Soratiella on sisäkkö, joka seurustelee kultivoituneena maisterina talon vieraiden kanssa ja on lisäksi vielä kuuluisa sosialidemokraatti. Asetelmaan liittyy myös mustasukkaisuutta tuomarin taholta, sillä Hulda oli ollut ravintolassa kavaljeerinaan tohtori Alinen.

### 3. Seurapiirinaiset ristiriitojen kärjistäjinä

Viidennen kuvaelman lopussa Hella Wuolijoki on ladannut tuomarin ja Huldin väliseen tilanteeseen kaikki tarpeelliset ainekset, jotta Kirsti Kaavio voisi astua uudelleen näyttämölle. Porvarillisen yhteiskunnan vastaiskun on oltava mahdollisimman tehokas kärjistääkseen ristiriidat lopullista purkautumista varten. Tarpeelliset puitteet Wuolijoki rakentaakin kuudennen kuvaelman suuressa joukkokohtauksessa, jossa sisäkkö-Hulda joutuu huolehtimaan tuomarin luokse kokoontuneen seurapiirin tarjoilusta.

Professori Norko oli ennustanut, että tuomari Soratie tulisi naimaan virkauransa vuoksi kenkätehtaan. Kuudennessa kuvaelmassa kauppaneuvos Kaavion tyttären esiintymisen myötä Hella Wuolijoki tarjoaakin karrikoidun näkyvän porvarillisen avioliiton laskelmoi-

tuihin pelisääntöihin. Samalla seurapiirinaisten ristiriita Huldaa kohtaan kohotetaan, sillä Wuolijoki osaa tuoda näyttämölle tähän tarkoitukseen sopivimman henkilön, Huldin opettajan tohtori Alisen. Kiitellessään Huldaa opintosaavutusten johdosta Alinen tulee asettaneeksi sankarittaren seurapiiridaamien suosion vakavimmaksi uhkaajaksi.

Professori Norkon osalle koituu ristiriitojen laukaiseminen toimintaan. Tilanne saa Huldalle kohtalokkaan käänteen hyväntahtoisien professorien lausussa sanansa Esplanadilta löydetyistä Huldasta. Skandaali on valmis ja sen toteuttaminen on viimeisen eli seitsemännen kuvaelman tragiikkaa: sosialidemokraattinen puolue ei voi maineensa vuoksi ottaa kansanedustajaehdokkaakseen Esplanadilta poimittuja naisia. Hulda joutuu puoluetovereittensa hylkäämäksi.

Hella Wuolijoen sankarittarelleen asettama tehtävä, westonilaisittain Huldin intentiolinja, ei osu tarkoitteeseensa. Huldin päämäärä uutena yhteiskunnallisena voimana lukkiutuneiden sääntöjen, normien ja tilastojen murtajana on kokenut tappion. Wuolijoen yhteiskuntakritiikki on purevaa.

Saadakseen tuomarin hylkäämään lopullisesti porvarilliset raha-avioliittohaaveensa ja näin ollen vaarantamaan oman karriäärinsä on Hella Wuolijoen pyrittävä vielä tehokkaasti nostamaan Huldin merkitystä tuomarin silmissä. Tähän kirjailija ryhtyykin kuudennen kuvaelman lopussa, kun tuomari saa kuulla Conny-tätinsä puheen Huldin puolesta. Huldin kautta tati on tiedostanut oman asemansa ja puolustaa Huldaa säätynsä esitaistelijana. Tragiikka, joka sisältyy Huldin hyläytyksi tulemiseen sosiaalidemokraattien kansanedustajana on näin lopullisesti pohjustettu.

Huldin katkeruus ja kohonnut yhteiskunnallinen tietoistuminen ennakoivat seitsemännen kuvaelman suurta ilmaisullista huippua, Huldin puhetta Kirsti Kaaviolle. Puitteet ovat tehokkaat: Hulda yllättää illallisille sonnustautuneen tehtailijan tyttären tämän omilla aseilla aistikkaasti pukeutuneena ja suuren maailman naisen tyyliä näytellen. Kun Hulda näin varastaa illan miesvieraiden huomion, tapahtuu yhteenotto, johon Hulda oli tähännytkin. Hän purkaa pitkällä repliikillään yhteiskunnallista tuntoa: korvenrai-

vaajan sisullaan Hulda lupaa nousta uudelleen auttaakseen lähimäisiään, niitä, joiden joukosta hän on tullut. Hella Wuolijoen tarkoituksena on Huldän puheen avulla nostaa sankarittarensa lopullisesti ja niin näkyvästi kuin suinkin ylhäisönaisten kontrastiksi ja yläpuolelle. Näin tuomarin lopullinen päätös tehdään uskottavaksi ja hän ilmoittaa kihlauksestaan Huldän kanssa.

Huvinäytelmällä on oltava nimensä mukainen loppu. **J u r a k o n H u l d a s s a** sankarittaren viimeiset sanat luovat asianmukaisen vaikutuksen. Hulda yrittää vastustaa tuntemaansa vetovoimaa tuomaria kohtaan, mutta huomaa lopulta kaiken turhaksi ja taipuu isäntänsä kosintaan lausuen:

Jumalauta, että minun pitikin rakastua sellaiseen diktaattoriin  
 ... Olisinpahan edes pysynyt puolueessa.<sup>9</sup>

#### 4. Näytelmä - elokuva

##### a. Näytelmän kuvauksellinen puhe ja elokuva

Kun Juurakon Hulda saapuu kansanedustajien mukana tuomarin asuntoon, on Hella Wuolijoen selvitettävä kuvauksellisella puheella sankarittarensa taustaa. Taitavasti kirjailija sekoittaa tällaiset repliikit muun näyttämöllisen puheen lomaan. Huldän lähtemisen syy, Taivaanrannan maalarin osuus ja Huldän löytyminen Espanadin penkiltä liittyvät näyttämöllisiin tapahtumiin: kansanedustajat ovat kiinnostuneet jo 'viran' puolesta Huldasta ja hänen kohtalonsa antaa pohtimisen aihetta jokaiselle.

Ensimmäisen kuvaelman vastakohtat Helsingin herrojen ja nuoren kansannaisen välillä ovat säilyneet elokuvassa<sup>10</sup> repliikkejä myöten. Tämän lisäksi Valentin Vaala kuitenkin rakentaa näytelmän kuvauksellisen puheen perusteella lyhyen kertomuksen Huldän lähdöstä Juurakolta. Elokuvan vastakohta-asetelma Huldän ja Taivaanrannan



maalarin välillä on tarkoitettu korostamaan sankarittaren nuhteet-  
tomuutta, korkeata moraalialia ja päämäärätietoisuutta. Taivaanrannan  
maalarin kaupunkia kohtaan tuntema vetovoima antaa lähinnä vaiku-  
telman vanhalta seuranäyttämöltä: kaupunki on ennen muuta synnin  
pesäpaikka, joten paheineen ja houkutuksineen se vetää puoleensa  
erityisesti Taivaanrannan maalarin kaltaisia hulltioita.

Elokuvan alku korottaa Huldin Juurakon torpan pihamaakohtauk-  
sessa selvästi koko suuren perhekunnan henkiseksi tukipylvääksi.  
Kun työtön veli on tulossa lapsineen kaupungista juuri Hulda näkee  
velvollisuudekseen lähteä. Asetelmassa on liikaa tehdyn makua.  
Epätoivoinen tilanne, joka ajaa maaseudun köyhälistöä kaupunkiin,  
uhkaa peittyä kokonaan eräänlaiseen kansantarinan uudenaikaiseen,  
väkinäiseen tosintoon. Nälän realismi jää stereotyyppisten aines-  
ten varjoon.

Esimerkin siitä, miten tarkasti elokuvassa rakennetaan näyttä-  
möllinen puhe kuviksi, tarjoaa neljännessä kuvaelmassa tapahtuva  
tuomarin piikittely Taivaanrannan maalariin. Tällöin Hulda toteaa  
tahtoneensa ottaa kyseisen miekkosen mukaansa näyttääkseen kotiky-  
länsä tytöille, että "otan jos tahdon." <sup>11</sup> Kuvauksen perusteella  
elokuvassa rakennetaan konkreettinen tilanne Sääksämäen asemalla  
Huldalle virnisteleivistä tytöistä ja Taivaanrannan maalariin,  
jolle Hulda "pitsouvaa" junalipun. Huldin päättäväisyys ja arkai-  
lemattomuus saa samalla asiankuuluvaa valaisua jo elokuvan ensi-  
metreillä.

Näytelmän alun jälkeen merkittävää kuvauksellista puhetta si-  
sältää neljäs kuvaelma. Epäilemättä juuri tämä kohta tarjoaa elo-  
kuvantekijälle ylivoimaisesti eniten ongelmia ja päänvaivaa. Nel-  
jäs kuvaelma sisältää vain vähän ulkonaisia tapahtumia ja pelkäs-  
tään tuomarin ja Huldin vuoropuhelua. Sitä paitsi kolmannen ja  
neljännessä kuvaelman välillä oleva merkittävä ajallinen siirtymä  
vaatii elokuvantekijältä pohtimista.

Ongelmien ratkaisussa Vaala tukeutuu keskeisellä tavalla juuri  
näytelmän kuvauksellisen puheen suomiin elokuvallisiin mahdolli-  
suuksiin täyttää kuuden-seitsemän vuoden aukkoa. Hänelle on tar-  
jonnut ratkaisun seuraava tuomarin repliikki neljännessä kuvael-  
masta:

Olenhan minä joskus nähnyt hymynkin Huldän silmissä ja silloin on tehnyt mieleni ottaa selvää tuosta hymystä, sangen ärsyttävästä hymystä. Mutta Hulda käyttäyi aina niin merkillisesti. Muistaako Hulda viime jouluna, kun istuin yksin täällä ja Hulda toi minulle glögiä? Minun teki mieleni puhella Huldän kanssa, mutta tarttuesani Huldän ranteeseen, riuhtaisi Hulda itsensä irti.<sup>12</sup>

Vaala on löytänyt kuvauksellisesta puheesta paitsi pitkän ajallisen aukon täyttämiseen tarvittavaa aineistoa myös yllättävän viitteen tuomarin jo aikaisemmin heränneestä kiinnostuksesta sisäkköä kohtaan. Tuomarin muistuma on ristiriidassa kontekstiinsä eli neljännen kuvaelman draamallisuuteen, yllätykselliseen tehoon. Vaala on käyttänyt tilaisuutta hyväkseen tarttumalla tähän Wuolijoen tekstin tarjoamaan ei-näytelmälliseen mahdollisuuteen. Lopputuloksena elokuvaversio pyyhkii ansiokkaasti pois draamallisen yllätyksellisyyden eli Huldän metamorfoosin neljännen kuvaelman alusta. Tämä yksinkertaisesti siitä syystä, että Vaala 'siirtää' tuomarin Pariisista tuloa.

Ennen kyseistä näytelmän neljännen kuvaelman aloittamaa tapahtumaa Vaala - kuvaukselliseen puheeseen tukeutuen - on ehtinyt seurata Huldän opintietä työväenopistossa ja yhteiskunnallisessa korkeakoulussa. Elokuvan katsojan on lisäksi helppo nähdä ja oivaltaa, miten Hulda on jo päässyt tuomarin mielikuvitukseen: tuomarin joulumuistoista on tehty elokuvallista kerrontaa. Rauhallinen koti-ilta, Hulda tarjoamassa glögiä tuomarille ja Conny-tädille saa tuomarin tekemään mielikuvituksessaan vertailua Kirsti Kaavioon. Erityisesti tässä kohdassa Vaala soveltaa Wuolijoen näytelmätekstiä taitavasti elokuvalliseen kerrontaan: Vaala siirtää tuomarin mielikuvitusmaailmaan osan näytelmän kuudennen kuvaelman päivälliskohtauksesta. Joulun rauha vaihtuu hetkessä ravintolailan meluun. Kirsti Kaavion avomieliset repliikit korostavat yläluokan naisen aisti-iloon tähtäävää elämää aidosti kriittiseen beliläiseen eli Hella Wuolijoen korostamaan tapaan.

Elokuvan kielellä on näin ryhmitetty uudeksi kokonaisuudeksi Wuolijoen draamallisesti hahmottelema tuomarin asema kahden naisen

välissä. Lopputuloksena on - Dudley Andrewin termillä ilmaistuna - draamaa tuokion ajan kirikkaasti "risteämänä" valaiseva elokuvan säde. Syntyy Wuolijoen tarkoituksiperien mukainen kuva: tuomarin edessä ei ole vain kaksi erilaista naista, vaan samalla kahden eri yhteiskuntaluokkaan kuuluvan edustajan maailmankatsomukseen ja elämänarvoihin liittyvät vastakohtaisuudet. Vaala on paljastanut tuomarin sisäisessä elämässä vallitsevan moraalisen konfliktin atmosfäärin eli käyttänyt jo Sergei Eisensteinin korostamaa elokuvalle tunnusomaista keinoa.

Kontrastin elokuvallisessa hahmottamisessa Vaala on käyttänyt hyväkseen paitsi kuvauksellista näyttämöpuhetta myös erityisesti Huldan kilpailijan neiti Kaavion tunnustuksellisia repliikkejä eli ilmaisullista näyttämöpuhetta. Näytelmätekstin mukaisesti neiti peittelemättä puhuu elokuvassakin omista mielihaluistaan, mutta se tapahtuu vasta näytelmän rakenteen rikkomisen myötä.

Huldan elokuvallisessa kohottamisessa Vaalalle on antanut inspiraatiota tohtori Alisen sanat kuudennen kuvaelman päivälliskutsuissa: "Muuten neiti Juurakko on loistava puhuja. Olen kuullut hänen puhuvan eräässä opintokerhon kokouksessa."<sup>13</sup> Alisen kuvauksen perusteella Vaala rakentaa jakson menestyksellisesti esitelmästä Huldasta. Tuloksena on kuva sisäköstä kohoamassa isäntänsä tasolle, jolla Vaala luo umpeen näytelmän kolmannen ja neljännen kuvaelman välistä pitkää ajallista etäisyyttä. Myös konkreettisesti Vaala lähentää isäntää ja opiskelevaa sisäkköä toisiinsa: he palaavat iltaisin kotiin samaan aikaan ja pian tuomari pyytää Huldaa sisään pääovesta. Jo tässä vaiheessa Soratie saa tuntea tietoa hankkineen Huldan pisteliäiden vastausten voiman. Näin Vaala on jälleen valmistellut elokuvassaan 'pehmeätä' siirtymistä näytelmän neljännen kuvaelman tapahtumiin ja lieventänyt draamallista yllätyksellisyyttä.

Valentin Vaalan oli helppo käyttää hyväkseen viidennessä kuvaelmassa ravintolasta palaavien kansanedustajien kuvauksellisia repliikkejä. Tuloksena on kameran vieminen itse ravintolaan, jossa tuomari harmikseen näkee Huldan ja tohtori Alisen juhlimassa Huldan loppututkinnon suorittamista.

Elokuvallisesti vaikeampi ja näin myös kiinnostavampi on sitä-

vastoin seitsemännessä kuvaelmassa tapahtunut Huldin hyläytyksi tuleminen kansanedustajaehdokkuudesta. Näytelmässä Hulda aluksi yllättää aistikkaalla pukeutumisellaan Conny-tädin ja Miinan. Tällöin selviää Huldin motiivi eli hän tahtoo leikkiä maailmannaista ja kohdata Kirsti Kaavion tämän omalla "kotikentällä". Samassa kohtauksessa Hulda sitten saa hänelle traagisen puhelinsoiton. Näyttämöllisessä ratkaisussa Hella Wuolijoen on puhelimen soidessa pyrittävä äkkiä nostamaa esiin tärkeä jännityksellinen tekijä, jonka hän on tarkoituksellisesti peittänyt sankarittarensa pukeutumisella ja palvelusväen reaktiolla. Seuraa draamallinen käänne, jonka johdatukseksi tarvitaan paitsi tilannetta selvittävät Huldin sanat myös tarpeelliset kirjailijan ohjausviitteet eli:

Shoking. Hulda pyytää vaan saada esittää suuren maailman naista.  
 Minkä minä sille voin, että suurmaailman naiset ovat järjettömiä.  
 (puhelin soi. Hulda menee vastaamaan) Se on varmasti minulle. Sylvi-Kyllikki lupasi soittaa minulle yhdistyksen kokouksesta, pääsenkö edustajaehdokkaaksi puolueäänestykseen. Voi, tääti kulta, voi. Miina kulta, miten minun lienee käynyt? (Nostaa kuulotorven)  
 14

Huldalle ikävän uutisen myötä hänen pukeutumisensa kääntyykin sosiaaliseksi katkeruudeksi, ja näin Hulda saa motiivinsa lausua näytelmän lopussa Kirsti Kaaviolle pitkän, korvenkaivajan sisua ilmaisevan repliikkinsä.

Elokuvassa sitävastoin on kokonaan pyyhitty pois Huldin draamallinen sisääntulo Conny ja Miinan eteen. Tilalle on luotu elokuvallisin keinoin jännityksen ja odotuksen ilmapiiri seuraamalla Huldin kävelyä kaupungin kaduilla ja puistoissa. Kamera taltioi myös tunnelmia talon sisällä: Conny ja Miina tietävät Huldin suuren hetken lähestyvän. Vasta puhelinsoiton tuoma käänne motivoi Huldin "tekemään jotain hirveätä", josta Conny ja Miina kauhistuneena Huldaa varoittavat. Nyt vasta Hulda voi pukeutua illallisia varten, sillä hän suostuu professorin kutsuun. Näytelmän viimeisen kuvaelman osalta voidaan siis todeta, että Huldin lyhyestä, tilannetta selvittävästä repliikin osasta on elokuvassa jälleen rakennettu merkittävä draamallisuuden rikkoma jakso.

## b. Näytelmän ilmaisullinen puhe ja elokuva

Maalta kaupunkiin tulleen Huldin tahtoperäinen luonne ja päämäärä käyvät esiin selvinä ilmaisullisina repliikkeinä näytelmän ensimmäisessä kuvaelmassa. Hulda asettuu luonnonlapsena vastustamaan erityisesti tuomarin edustamaa tilastoajattelua. Sankarittaren suorat ilmaukset intentioistaan ovat tarkasti jäljellä Vaalan elokuvassa. Niillä pyritään luomaan myös elokuvassa tarpeellista jännitettä tulevan palvelijan ja hänen isäntänsä välillä. Kun Wuolijoki toisessa kuvaelmassa ryhtyy nostamaan tätä jännitettä, Vaala seuraa edelleen tilannetta korostaen ilmaisullista puhetta näytelmän tapaan. Huldin sosiaalinen tietoisuus kohoaa tuomarin käyttäytymisen johdosta ja myös elokuvassa Hulda lausuu Miinalle: "Hyvä Jumala, kuinka ne halveksivat meitä, meidän hikeämme ja meidän käsiämme."<sup>15</sup>

Myös Vaalan ohjaamana Hulda päättää ryhtyä opiskelemaan ja näytelmää seuraten sankaritar ilmaisee päämääränsä:

Minä tahtoisin oppia, Miina, tahdon oppia tietämään kaiken, mitä he tietävät, etteivät he aina saisi halvaksia meikäläisiä. Miina kulta, autatko sinä minua?<sup>16</sup>

Sankarittaren tahtoperäisen luonteen paljastamisessa Vaala ei näytä myöhemminkään muuttavan Huldin 'ydinilmaisuja'. Sankaritar replikoi tässäkin suhteessa tuttua näytelmän tekstiä. Tämä kaikki ei kuitenkaan merkitse sitä, että Vaala pyrki taltioimaan ilmaisullisen näyttämöpuheen draamallista tehoa. Elokuvan mahdollisuudet käyvät selvästi esiin varsinkin kolmannen kuvaelman ilmaisullisen huipentuman yhteydessä.

Näytelmässä kolmas kuvaelma loppuu Huldin nöyryytykseen, johon hän ei kuitenkaan omassa mielessään alistu. Huldin tahtoperäisen luonteen ristiriita omaan sorrettiin yhteiskunnalliseen asemaansa ja samalla tuomarin maailmaan on saavuttanut lakipisteensä. Vaala

ei päädy draamalliseen ratkaisuun, vaan hän poistaa Huldän ilmaisullisen huipun kolmannen kuvaelman lopusta. Tämä tapahtuu siten, että hän asettaakin Huldän sanat: "Ja sittenkin ... minä näytän heille" palvelemaan elokuvallisia tehokeinoja. Huldän päättävällisen tahdon ilmaus siirretään sanoista kuviin: Vaalan otokset Huldasta vuoroin opiskelemassa ja luennoilla, vuoroin sisäkön tehtävissä luovat taitavine leikkauksineen draamallisuuden rikkovaa omaperäistä kuvallista kerrontaa.

Täyttyessään näytelmän kolmannen ja neljännen kuvaelman välillä olevaa kuuden vuoden aukkoa Vaala käyttää monella tavoin taitavasti hyväkseen neljännessä kuvaelmassa esiintyvää Huldän tunnusmerkullista repliikkiä. Näytelmätekstissä Huldän lukuintoa ihmettelevä tuomari kysyy sankarittarelta: "Oletteko nyt onnellisempi kuin siellä Juurakon torpassa?" Pisteliäitä vastauksia tuomarille antava Hulda luopuu hetkeksi satiirisesta asenteestaan ja tunnistaa: "Olen. Yhtä onnellinen kuin sokea, joka on tullut näkeväksi tai rampa, joka on oppinut kävelemään".<sup>17</sup> Elokuvasovituksessa sitävastoin kysyjänä toimiikin tohtori Alinen. Huldän vastausrepliikki on pitempi, sillä raamatun symbolikieltä jäljittävän vastauksensa perään sankaritar toteaa vielä: "Ajatelkaa, muutaman kuukauden kuluttua on viimeinen tenttini suoritettu ja Hulda on valmis lähtemään elämäntyöhönsä". Alinen kommentoi tähän: "Valmis lähtemään ja jättämään meidät".

Siirtämällä neljännessä kuvaelmassa olevan Huldän ilmaisullisen repliikin pois aikaisemmalta paikaltaan on Vaala saanut nostettua selvästi tohtori Alisen asemaa. Opettajan ja pian valmistuneen oppilaan välinen keskustelu käydään symbolisesti vaikuttavassa ympäristössä, vuoren laelta avautuvan merimaiseman äärellä. Samalla Vaala on jälleen keventänyt neljännen kuvaelman näytelmätekstiä, joka on täynnä yksinomaan tuomarin ja Huldän välisiä ilmaisufunktion hallitsemia jaksoja.

Huldän ja Alisen vuoropuhelu on päätös vaikuttavien lyhyiden otosten sarjalle, jossa on runsasti visuaalisia propositioita. Vaala kuvaa rappuja nousevaa Huldaa, tai paremminkin lähinnä Huldän jalkoja ja kenkiä. Yhä uudet raput seuraavat toisiaan ristikkäisleikkauksin askelten alla. Viimein seuraa otos, jossa portail-

la nouseminen on lakannut. Edessä on näkymä ylöspäin rinteen huipulle, jonne nyt kaksi ihmistä kävelee - kamera seuraa heidän kulkuaan takaa päin. Vaalan merkkikieli on yksinkertainen ja tehokas. Katsojalle koodien löytäminen on helppoa. Huldin taistelu ja sisukas kulkeminen kohti voittoa on saanut vertauskuvallisuutta ja otosjaksoa voidaan luonnehtia avainkuvaksi.

Huldin ja hänen seuralaisensa saavuttaessa vuoren huipun kamera seuraa heitä alhaalta jyrkänteen pohjalta, josta sitten siirretään lähikuva heidän kasvoihinsa. Kuva ilmaisee Huldin voittoa, mutta samalla se on yllätyksellinen juuri tohtori Alisen vuoksi, jolle Hulda lausuu mainitun repliikkinsä. Alisesta on näin tullut lyhyesti, mutta tehokkaasti jopa eräänlainen vastapaino tuomari Soratielle, jonka yhteyttä Huldin Vaala ryhtyykin elokuvassaan tarkastelemaan näytelmän neljännen kuvaelman kehyksiä seuraten.

Tuomari Soratien lausumista neljännen kuvaelman runsaista tunnustuksellisista repliikeistä päätellen näyttää siltä, että Wuolijoki on liiankin innostunut mieltätyöhönsä eli avaamaan miehen silmät näkemään oman porvarillisen elämänsä valheellisuus. Niinpä tuomarin suusta purkautuu tunnustuksia toisensa perään, kuten: "Miten mahdollottoman typerä minä olen ollut", "Hyvä Jumala, miten sokea minä olen ollut", "Olen ollut tyhmeliini". Vaala lyhentää tuomarin ja Huldin kaksinpuhelua, mutta säilyttää kuitenkin useita tuomarin oleellisia tunnustuksia.

Näytelmän loppupuolen ilmaisullisten repliikkien osalta Vaala seuraa Wuolijoen näytelmätekstiä. Huldin nouseminen tilastolakien yläpuolelle inspiroi Purtiaisen pitkään puheeseen. Myös tuomari lausuu tunnustuksensa Huldalle näytelmän tapaan.

Kuudes kuvaelma loppuu siten, että Conny-täti Huldaa puolustukseen kokoaa rohkeutensa ja pitkässä puheessaan purkaa tuomarille vuosikymmenien aikana sydämeensä kertyneet tuntonsa. Vaala sivuttaa tämän draamallisen nousun ja häivyttää näin elokuvakerronnallaan kuudennen ja seitsemännen kuvaelman rajan: kamera taltioi, miten kauppaneuvos Kaavion naisväki panee liikkeelle Huldin puoluesisarten keskuuteen juorun Esplanadilta poimitusta sisäköstä.

Conny-täti saa elokuvaversiossakin puhua elämänsä pisimmän puheen, mutta se tapahtuu vasta tuomarin sonnustautuessa seitsemän-

nen kuvaelman lopun illanviettoon. Vaala on siirtänyt Connyn tietoisuuden nousua kuvaavan kohdan lähelle elokuvan - ja alkuperäisen näytelmätekstin - huippua eli Huldin vaikuttavaa puhetta. Tällä tavoin Vaala nostaa jännitettä ikään kuin ennakkoiden itse sankarittaren tahdon lujuu den lopullista kirkastumista.

Huldin loppupuhe, viimeinen ilmaisullinen nousu, on taltioitu elokuvaan näytelmätekstiä tarkoin seuraten. Tosin Huldin pitkien lauseiden aikana kamera kertoo sanojen vaikutuksesta kuulijoiden kasvoista otettuina lähikuvina. Näin elokuva voi kertoa omalla tavallaan, miten kaupungin seurapiiri joutuu vaikenemaan juuraakkolaisen sisun edessä. Kuulijoiden alas suunnatut kasvot kertovat omaa kieltään Huldin voitosta - sittenkin.

Elokuvan päätös kulkee näytelmätekstin määräämiä latuja. Näyttämöllinen paikan yhteys rikkoen kuvataan, miten tuomari poistuu ravintolasta Huldin perään ja viimeinen kohtaus näytellään Huldin huoneessa. Ainoa ero näytelmään on se, että juurakkolaista sisua osittava kirosana puuttuu Huldin viimeisestä repliikistä samoin kuin sankarittaren sanat: "Olisinpahan edes pysynyt puolueessa". Kuva Huldasta kiroilevana antaa näytelmätekstissä protestinomaisen luonteensa vuoksi assosiaatiotilaa lukijalle ja katsojalle. Vastanottajan mielikuvitukseen jää Hulda taistelevana, jota hänen pitkä puheensa seurapiirille rakensi. Kun Vaala poistaa voimasanan ja maininnan puolueesta hän korostaa elokuvassaan vain ns. onnellista loppua ja lieventää Huldaan sisältyvää kriittistä aspektia, jota Wuolijoki sovinnaisesta lopusta huolimatta pyrki pitämään esillä.

##### 5. Hella Wuolijoen suunnitelmat elokuvaversioksi

Hella Wuolijoki kirjoitti näytelmänsä perusteella kymmenen liuskan pituisen elokuvasommitelman *J u r a k o n H u l d a*.<sup>18</sup> Oleellisinta Wuolijoen suunnittelulle on, että hän pyrkii erityi-



sesti käyttämään hyväkseen näytelmänsä kuvauksellista puhetta. Karkein vedoin hän aluksi kuvaa Huldän 'esihistoriaa', jonka Vaala onkin ottanut kehiteltäväkseen elokuvaversioissaan. Niinpä jo Wuolijoki asettaa Huldansa aluksi torpan pihalle lukemaan sanomalehteä ja Huldän motiiveja Taivaanrannan maalarin mukaan ottamisesta alleviivataan.

Kun Wuolijoki on saanut sankarittarensa tuomarin taloon, hän seuraa tiiviisti näytelmänsä tapahtumia aina kolmannen kuvaelman loppuun saakka. Elokuvasommitelmassaan jo Hella Wuolijoki pyrkii täyttämään kuuden vuoden aukkoa. Kolmannen ja neljännen kuvaelman väliin kirjailija on suunnitellut tapahtumia lähinnä Huldän elämästä ja opiskelusta. Tosin Wuolijoen ideoista Vaala näyttää hyväksyneen kehiteltäväkseen vain harvoja. Yksi niistä on tilanne, kun Hulda ja tuomari palaavat illalla samaan aikaan kotiin: tuomari kulkee paraatiovesta ja Hulda viereisestä pienestä rapusta. Wuolijoen ajatus Huldasta ja tuomarista esitelmöimässä samaan aikaan omilla tahoillaan on myös päässyt kehiteltäväksi lopulliseen elokuvaversioon.

Hella Wuolijoki myötäelää Huldän todellisuutta suunnittelemalla - tosin turhaan - hyvinkin vaikuttavia kuvia palvelusväkeen kuuluvan sankarittaren puutteellisesta ja monella tavalla sorretusta elämästä. Solidaarisuutta hän saa kohtalotovereiltaan. Miina antaa Huldalle rahaa, jotta tämä voisi ostaa itselleen hatun ja Conny hakee arkusta sankarittarelle vanhoja hameita.

Hulda saa kuitenkin rahaa myös odottamattomalta taholta, mutta tässä yhteydessä Wuolijoki luo pikemminkin kriittistä suhdetta hyväntekijöihin. Hellän sommitelmassa sisäkkö herätetään yöllä palvelemaan tuomaria ja professoria. Miehet ovat hyvällä tuulella, eikä syyttä. He ovat myyneet tontin ja voittaneen kaupassa pari miljoonaa. He antavat Huldalle kumpikin tuhat markkaa taskurahaa. Rahausumma tulee todelliseen tarpeeseen eli Hella Wuolijoen sanoin: "Hulda on onnellinen, että voi ostaa kirjoja ja ottaa matematiikan tunteja".

Wuolijoki ei myöskään unohda opintielle lähteneen Huldän kontrastia yläluokan naisiin. Kun Hulda on iltaisin opiskelutyössään, Kirsti Kaavion saattaa tavata istumassa toimettomana - Esplanadin

penkillä. Kuvaavaa kyllä, tästä Huldalle kohtalokkaasta paikasta tuomari ohikulkiessaan tapaa nyt vuorostaan tehtailijan tyttären. Näin kirjailija pyrkii valmistelemaan tulevia tapahtumia ja terävöittämään kahden eri yhteiskuntaluokkaan kuuluvan edustajan vastakohtaisuuksia. Näitäkään Hella Wuolijoen suunnitelmia ajallisesti pitkän aukon täyttämiseksi ei Vaala ottanut huomioon.

Saman hylkäämistuomion saivat osakseen myös ne kirjailijan ehdotukset, joilla oli tarkoituksena kuvata Huldin korkeaa moraalia miesten maailmassa. Hulda joutuu miesten kiinnostuksen kohteeksi sekä kadulla että työssään. Iltaisin palatessa työväenopistosta Huldin on käytettävä Juurakon torpan mailla karaistuneitaan nyrkkejään hillitessään liian innostuneita saattajia. Myös sisäkkönä Hulda joutuu turvautumaan voimakeinoihin, kun tuomarin kutsuilla oleva kauppaneuvos yrittää käydä kauniiseen sisäkköön käsiksi eteisessä! Hella Wuolijoen suunnitelman asteelle jäi myös Huldin veljen Matin tuleminen maalta. Auttaessaan veljeään ja juurakolaisia sankaritar saa tukea Connyltä ja Miinalta tuomarin ollessa tietämätön sisäkkönsä sukujuurista - samoin kuin hänen opiskelustaankin - kuten Wuolijoki erityisesti painottaa.

Hella Wuolijoen suunnitelmat kolmannen ja neljännen kuvaelman välisen aukon täyttämiseksi perustuivat lähinnä vain pyrkimykseen siirtyä luontevasti takaisin itse näytelmätekstiin. Sen sijaan Vaala etsi juuri kyseisistä kohdista elokuvallisia mahdollisuuksia, jolloin hän niiden mukaan myös saattoi muuttaa näytelmän tapahtumien motiiveja ja logiikkaa.

Kun Wuolijoki oli suunnitelmissaan siirtynyt takaisin näytelmänsä tapahtuma-aikaan, hän seurasi näytelmätekstiään neljännestä kuvaelmasta aina loppuun saakka. Tosin hän käytti edelleen hyväksien kuvauksellista puhetta. Viidennen kuvaelman alkuun myös hän suunnitteli ravintolakohtauksen, jossa tuomari näkee Huldin ja tohtori Alisen tanssimassa.

Saatettuaan kuudennen kuvaelman näytelmätekstin mukaiseen loppuun Wuolijoki kuvailee juorun levittämistä seuraavasti: "Kauppaneuvoksetar tapaa kaupungin lautakunnissa sosialistinaisia ja kertoo heille Huldasta. Nämä naiset soittavat toisille naisille". Asettamalla myös sosialistinaiset juoruilijoiksi Hella Wuolijoki

pyrki käyttämään elokuvallisia mahdollisuuksia arvostellakseen puoluetta, jonka kannattaja hän itsekin oli. Tätäkään mahdollisuutta Vaala ei käyttänyt, vaan hän päin vastoin hillitsi kirjailijan tarkoituseriä. Lopullisessa elokuvaversiossa rouva Kaavio -tyttärensä kannustaessa - puhuu juorunsa puhelimesta eikä hän edes tunnu saavan tukea keskustelukumppaniltaan. Sitäpaitsi puhelun kuullut tehtailija Kaavio näyttää myös olevan vaimonsa toimenpidettä vastaan. Vaala lieventää selvästi Wuolijoen intoa näyttävien kontrastien luomiseksi.

Kohottaakseen myötätuntoa Huldaa kohtaan Wuolijoki pyrki muuttamaan jopa näytelmätekstissä alunperin ilmaisemiaan Huldan reaktiota. Kun näytelmässä tuomarin lähentelystä suuttunut Hulda korjaa viinipullon pöydältä, hän sanoo tuomaria ärsyttääkseen: "Ja loput viinistä menee kalakastikkeeseen".<sup>19</sup> Wuolijoen elokuvasommitelmassa Huldin reaktio onkin yllättäen toinen eli kirjailijan omin sanoin: "Hulda ottaa viinipullon, vie sen keittiöön, istuu huoneeseensa ja itkee". Hulda ei kyynelehdi tässä ensimmäistä kertaa, sillä jo aikaisemminkin, jouluaattona, tuomari oli lähennellyt Huldaa mainituin seurauksin. Näin Hella Wuolijoki oli elokuva-toteutusta suunnitellessaan löytänyt kohtia, joissa hän saattoi lisätä yleisön myötätuntoa Huldaa kohtaan. Kyynelillään sankaritar olisi kuitenkin jopa ratkaisevastikin muuttanut alkuperäistä kuvaansa korveraivaajan sisukkaana tyttärenä. Perin naiviilla tavalla Hella Wuolijoki pyrki lisäämään katsojan empatioita sankaritar-ta kohtaan.

## 6. Farmarin tytär Hollywoodissa

Hella Wuolijoelle ei vielä riittänyt vuonna 1937 alkanut J u u r a k o n H u l d a n suosio kotimaisessa teatterissa ja valkokankaalla. Hän uskoi aiheen kantavuuteen myös ulkomailla ja kirjoitti samana vuonna Huldin tarinan otsikolla H u l d a , t h e

D a u g h t e r o f P a r l i a m e n t ja lähetti sen Hollywoodiin. Paramount-yhtiö lunastikin tekstin, mutta vasta kymmenen vuoden kuluttua tapahtui filmaus. Käsikirjoittajat Allen Rivkin ja Laura Kerr tutustuivat sodan jälkeen aiheeseen ja ryhtyivät sitä muokkaamaan. Käsikirjoituksen osti RKO-tuotantoyhtiö ja ohjaajaksi tuli H.C. Potter.

Elokuvan F a r m e r ' s D a u g h t e r valmistumisvuosi on 1947 ja siitä tuli yksi vuoden suosituimpia elokuvia USA:ssa. Nimiosan esittäjä Loretta Young sai Oscarin parhaana naisnäyttelijänä.<sup>20</sup> Amerikkalaisen yleisön Suomi-tietoisuus ei elokuvan myötä noussut, vaikka Juhani Tervapään nimi aiheen antajana säilyikin.<sup>21</sup> Huldasta tehtiin Amerikkaan muuttaneen ruotsalaisen pellonraivaaja-siirtolaisen tytär Katrin (Katie) Holmström.

Katien lähtö kotoaan maatilalta ei tapahdu suinkaan nälän ajamana, vaan hän on lähdössä opiskelemaan sairaanhoitajaksi. Talossa työmatkalla ollut maalari on iskenyt silmänsä tyttöön ja tarjoaa tälle kyytiä. Kunniallisten tavoitteiden vuoksi eli säästääkseen opiskelurahojaan Katie nouseekin bussipysäkiltä maalarin autoon. Juopottelevan maalarin matka katkeaa kolariin. Sankaritar joutuu lainaamaan maalarielle korjausrahat - joita hän ei tietystikään enää tule saamaan takaisin - sekä vielä yöpymäänkin motellissa ja luonnollisesti yksin. Aamulla auto maalareineen on hävinnyt ja rahaton Katie pääsee lopulta peukalokyydillä kaupunkiin. Sankaritar on näin saatu suomalaisen Huldan tavoin samaan tilanteeseen paitsi että amerikkalaisessa yhteiskunnassa ei esiinny massatyöttömyyttä, vaan pikemminkin työn liikatarjontaa. Opiskelurahoja ansaitakseen Katie ottaa itselleen työpaikan, joka on tarjolla senaattorin leski Agathe Marleyn talossa.

Alkuperäisen Wuolijoen aiheen kannalta kiintoisin yhtymäkohta Huldan ja Katien työympäristöjen välillä on luonnollisesti poliitikko-poikamies, joka amerikkalaisessa versiossa on Glenn Morely. Katien tullessa taloon ovat käynnillään juuri kongressivaalit ja talon isäntä valitaan republikaanien ehdokkaana kolmanneksi kaudeksi Washingtoniin.

Conny-täti on vaihtunut vanhaan ja eleganttiin mieheen Clancyyn, eikä heillä ole nimien läheisyyden lisäksi muita yhtymäkoh-

tia. Clancy on palvellut talossa nelisenkymmentä vuotta, mutta ei ole mikään väärinkäytetty, osaansa alistunut sukulainen. Päin vastoin, hänessä personoituu talon aristokratia mitä sympaattisimmalla ja täysin ongelmattomalla tavalla.

Katie saavuttaa vaativan Clancyn luottamuksen reippaudellaan ja keittotaidollaan. Farmarin tyttäressä yhtyy kauneus ja monitoimisuus. Hän pitää kuntoaan yllä lenkkeilemällä ja luistelemalla. Hän osaa tarpeen tullen parantaa vilustuneen poikamiehen glögillä ja kovaotteisella hieronnalla. Katien 'maalaisuuden' tuntomerkkeihin kuuluu myös jo luonnostaan poliitikkojen toiminnan seuraaminen ja omien mielipiteiden rohkea ilmaiseminen.

Yllättäen tapahtuvat täytevaalit on amerikkalaisen elokuva-sovituksen keino nostaa sankaritar huipulle. Tapansa mukaan Katie ilmaisee mielipiteensä siinä kohdassa, missä hänen pitäisi muiden tavoin olla korrektisti hiljaa. Suuressa vaalikeskustelussa Katie kysyy republikaanien ehdokkaalta tämän kulissien takaisesta toiminnasta - viittaus korruptioon. Näin Katie pääsee tahtomattaan lehtien etusivuille ja demokraattinen puolue asettaa hänet vastaehdokkaaksi ylivormiselle republikaanien edustajalle.

Yhtymäkohdan **J u u r a k o n H u l d a l l e** tarjoaa tietysti sensaatiomainen asetelma isännän ja palvelijan välillä, mutta sitä ei kehitellä. Katie eroaa palveluksesta vaalikampanjaansa varten ja näin tehdään tilaa varsinaiselle skandaalille: maalari 'ilmiantaa' Katien tämän vastaehdokkaalle 500 dollarin maksua vastaan ja yleisön suosikiksi noussut Katie vetäytyy vaalipäivän aattona takaisin maatilalle jo ennakkoon hävinneenä.

Näin siis myös amerikkalaisessa sovituksessa juoru muodosti traagisen käänteen sankarittaren poliittisella uralla. Katieen rakastunut Glenn tapaa sankarittaren ruokkimassa kanoja ja tässä ympäristössä kosinta tapahtuu. Kaikki näyttää näinkin kulkevan onnelliseen loppuun - **J u u r a k o n H u l d a a** seuraten.

Päämäärästä luoppuminen on kuitenkin raivaajahengen vastaista. Wuolijoen näytelmän lopussa Huldin lausuma pitkä puhe sai Hollywood-versiossa vastineen isä-Holmstömin sanoista. Hänen repliikkinsä on lyhyempi, mutta antaa vaikuttavan kuvan siirtolaiselämään kuuluvasta sitkeydestä. Sen vastakohtana Katien kilpailijan likai-

nen toiminta korostuu.

Isä-Holmstömillä on sittenkin syytä olla tyytyväinen, sillä tytär ja Glenn päättävät yhdessä jatkaa taistelua. Maalarin olinpaikka saadaan selville äiti Morleyn toiminnan ansiosta. Elokuva huipentuu rämäkkään tappeluun, kun Katien vahvat veljet ja Glenn nujertavat maalaria suojelevat gangsterit ja näin petos paljastuu. Nyt jo vastapuolikin kehottaa äänestämään Katieta. Elokuvan viimeiset otokset filmataan Washingtonissa kongressitalon edustalla ja onnellisen päätöksen kruunaa se, kun Katie ylittää kongressitalon kynnyksen - Glennin sylissä.

Avioliitto tapahtuu siis amerikkalaisessakin versiossa puolue-rajojen yli. Tapahtumaan alunperin Wuolijoen liittämä yhteiskunnallinen aines on kuitenkin pyyhitty pois. Luokkavastakohtaisuuksia ja ennakoasenteita ei esitetä Katien ympäristöön kuuluvana, joten rakastuminen isännän ja palvelijan välillä on täysin kitkaton ja se tapahtuu nopeasti.

Kiintoisan vertailukohdan **J u u r a k o n H u l d a a n** tarjoaa myös amerikkalaisessa sovituksessa oleva isännän kotiinpallu. Wuolijoen näytelmässä Soratie saapuu Pariisista hallituskriisin vuoksi ja yllättää nukkuvan Huldän. Amerikkalaisessa elokuvassa Glenn saapuu kotiinsa Kansainliitosta Sveitsistä. Juuri kun häntä odotetaan saapuvaksi ryntäävätkin sisään hänen puoluetoverinsa ilmoittaen erään kongressin jäsenen kuolemasta ja sen vuoksi tapahtuvista täytevaaleista - siis myös eräänlainen kriisi. Katie pyörtyy jännityksen lauettua kuultuaan hänelle helpottavan uutisen eli saadessaan tietää, että Glenn on elossa. Samassa Glenn tulee-kin sisään ja Katie herää hänen sylissään. Näin alkuperäinen ase- telma kotiin palaavasta miehestä ja nukahtaneesta kaunottaresta tavallaan toistuu, mutta vain ulkoisten puitteiden osalta.

Kirsti Kaavion vastine on neiti Thatcher, joka ei edusta turmeltunutta suurkapitalistin tytärtä; hän on vain mustasukkainen ja ilkeämielinen kauniille Katielle ja edesauttaa skndaalin leviämistä lehtiin.

Katie ei tarvitse opiskelua sivistääkseen itseään, sillä hän on jo valmiiksi valistunut ja kilpailee isäntänsä kanssa tiedoissa jo astuessaan palvelukseensa. Pitääkseen kauniin sisäkon talossaan

isäntä tosin ehdottaa tälle yliopiston iltalinjaa. Katie on kiinnostunut puhekoulutuksesta, johon sympaattinen Clancy osaa häntä innostaa. Entisen senattori-isäntänsä muistoa kunnioittava Clancy antaa Katien luettavaksi senaattorin kauniin puheen. Sen sanomana on köyhien ja unohdettujen auttaminen ja sillä on kansallisen yhtenäisyyden ja suvaitsevaisuuden henki. Tämä Glennin isän - republikaanin - puhe tulee itse asiassa Katien - pian demokraattisen kongressiehdokkaan - ihanteeksi ja luo yhteyttä kahden eri puolueen välille.

Amerikkalaisella Hulda-sovituksella on kriittinen yhteys aikansa politiikkaan. Sankarittaren vaalivastustajassa on selviä fasisistisia piirteitä samoin kuin Ku Klux Klanin henkeä. Elokuvassa on ilmestymis-ajankohtaansa nähden rohkeuttakin, sillä juuri tuolloin senaattori Joe Mc Carthyn kampanjointi "epäamerikkalaisesta" toiminnasta vaikutti vielä tuoreena.<sup>22</sup> Nämä piirteet eivät kuitenkaan voi pettää sinänsä unelmateollisuuden makuista rakkaustarinaa.

Mainittakoon lopuksi, että Suomessakin tunnetut amerikkalaiset televisiosarjat *P o i k a m i e h e n p e r h e* sekä *T y t t ö t u l i t a l o o n* ovat *F a r m a r i n T y t t ä r e n* aiheen sovittamista.

## 7. Toteamuksia ja johtopäätöksiä

Pelkistettynä yhteenvetona *J u u r a k o n H u l d a n* suomalaisen elokuvaversio ja alkuperäisen näytelmän välisestä suhteesta voidaan lausua seuraavaa:

1. Näkyvin ero näytelmän ja elokuvaversio välillä on se, että elokuva joutuu täyttämään ajallisesti pitkän kolmannen ja neljännen kuvaelman välisen aukon. Elokuvakäsikirjoituksen tekijöille on tarjoutunut tilaisuus irrottautua näkyvästikin näytelmätekstistä.

Kuitenkin Vaala ja Huttunen ovat myös tässä - päin vastoin kuin amerikkalaiset kollegansa - nähneet ensisijaisena pitäytyä Wuolijoen näyttämöpuheessa. He siirtävät alkuperäisiä repliikkejä ja kohtauksia paikoiltaan ja työstävät niitä elokuvailmaisun muotoon. Myös tässä tilanteessa he rikkovat näytelmän ajan ja paikan käyttämällä hyväksi näytelmän kuvauksellista puhetta. Pienistäkin näytelmän kuvauksellisista repliikeistä he saattavat rakentaa merkittäviä jaksoja. Kiintoisimman esimerkin tarjoaa elokuvan rakentama tuomarin mielikuvitusmaailma, jolla siirretään paikaltaan ja pilkotaan yksi näytelmän kuvaelmista ja poimitaan siitä elokuvallisesti tärkein aines. Tuomarin ja kahden naisen välille luodaan vastakohtia tavalla, jossa on irrottauduttu välittömästi yhteydestä näytelmätekstiin ja näytelmän rakenteeseen.

2. Näytelmästä *J u r a k o n H u l d a* voitiin erottaa sankarittaren ilmaisullisia repliikkejä, joiden avulla hänen tahtoperäinen luonteensa käy erityisen suoraan esiin. Elokuvaversiossa on jouduttu usein puuttumaan tällaiseen puheeseen ja pyritty muuttamaan näitä ilmaisullisia huippuja elokuvaan soveltaviksi. Elokuvantekijät näyttävät selvästi pitävän kiinni Huldin ilmaisullisesta puheesta, mutta samalla

he pyrkivät vapautumaan sen draamallisista kahleista. Mielenkiintoisimmiksi esimerkiksi paljastui näytelmän neljännessä kuvaelmasa oleva ilmaisullisen näyttämöpuheen osa, joka elokuvassa irrotettiin alkuperäisestä kontekstistaan. Kun Hulda lausuu alunperin tuomarille tarkoitettua repliikkiansä tohtori Aliselle, elokuva kykenee omalla kielellään lyhyesti mutta tehokkaasti rakentamaan tohtorille kilpailijan.

Paitsi Huldin, myös muiden keskeisten henkilöahmojen näyttämöpuheen joukosta voitiin havaita 'ydinrepliikkejä'. Näihin elokuva suhtautuu samankaltaisesti kuin sankarittaren omiinkin ilmaisullisiin repliikkeihin: ne pyritään säilyttämään, mutta samalla soveltamaan elokuvakerrontaa.

3. Kokonaan oman lukunsa näyttävät muodostavan Hella Wuolijoen omat suunnitelmat elokuvaksi. Ne täydentävät hänen kirjailijakuvaansa.



#### IV. NISKAVUOREN NUORI EMÄNTÄ

##### Henkilöt:

Juhani Niskavuori, Niskavuoren isäntä, valtiopäivämies

Loviisa Niskavuori, hänen vaimonsa

Antti Niskavuori, isännän veli

Heta Niskavuori, ja

Kustaava Niskavuori, sisaret

Niskavuoren vanha emäntä

Malviina, meijerska

Juse, Malviinan äiti

Korinterin Iita, neuloja

Saaroisten isäntä, Loviisan isä

Iso-Martti, renki

Ruotu-Joonas

Liisu, piika

Vouti

Vallesmanni

Vallesmanska

Herrassyötinki

Herrassönska

Tohtori

Näytelmä on kolminäytöksinen. Kaikissa näytöksissä kaksi kuvaelmaa. Tapahtuu Niskavuoren rusthollissa 1880-luvulla.

Ensimmäinen näytös Niskavuoren tuvassa, toinen isännän kamarissa ja kolmas salissa.

Ensimmäisen näytöksen I ja II kuvaelman välillä yö.

Ensimmäisen ja toisen näytöksen välillä noin kaksi viikkoa.

Toisen näytöksen I ja II kuvaelman välillä noin pari viikkoa. Toisen ja kolmannen näytöksen välillä yksi yö.

Kolmannen näytöksen I ja II kuvaelman välillä muutama tunti.

Näytelmän kantaesitys: 13.11.1940 Tampereen Työväen Teatteri (Edvin Laine)

Elokuvan *L o v i i s a* ensi-ilta: 25.12.1946 (Valentin Vaala)

Näytelmässä *N i s k a v u o r e n n u o r i e m ä n t ä* käy nuori Niskavuorelle naitettu Loviisa taistelua antiikin draaman sankarin tavoin: hän tahtoo nousta kohtalonsa yläpuolelle eikä vaipua sen alle. Hänen kova osansa oli joutua raha-avioliiton vuoksi omaisuuden määräysvaltaan. Draamallisen ristiriidan toinen puoli taas syntyy Loviisan myönteisestä tahdosta rakentaa rajoitettuihin mahdollisuuksiin käsin elämänsä ja yhteiskuntaa. Loviisa ei sorru, vaan taistelee kohtaloaan vastaan ja tavallaan hän selviytyy sekä voittajaksi että joutuu myös häviäjäksi. Hänen onnistuu kohottaa talon ulkoista mahtavuutta ja tämä tapahtuu yhteiskunnallisesti myönteisestä päämäärästä, suomalaisuusaatteesta, elinvoimaa saaden. Niskavuoresta tulee suomalaisen talonpoikaiston nousun symboli. Esikuvaksi kohoamiseen liittyy kuitenkin myös salattu puolensa. Omaisuus hautaa alleen ihmisyyden tunteista suurimman, rakkauden. Näin Niskavuoren mahtavien seinien sisäpuolella käyvät kamppailuaan kaksi perusristiriitaa: raha ja rakkaus.

#### 1. Loviisan viattomuus rahan maan maailmassa

*N i s k a v u o r e n n u o r e n e m ä n n ä n* ensimmäinen näytös kuvaa, miten Niskavuorelle naitu varakkaan Saaroisten talon tytär Loviisa elää etsikkoaikaansa uudessa ympäristössään arkipäivän murskatessa säälimättä kaiken idyllin. Lopuksi tapahtuu nuorikon muodonmuutos viattomasta korpitalon tyttärestä perisyntin hoidelmän haltuunsa ottaneeksi emännäksi.

Näytös jakaantuu kahteen kuvaelmaan. Niistä edellisessä kohotetaan kummatkin näytelmän perusristiriidoista selkeinä esiin ja

kohdistetaan toisiaan vastaan. Niskavuoren tuvassa odotetaan Juhana vaalikokouksesta ja tilanteessa Wuolijoki liittää taitavasti vielä arvailua kauniin Malviina-meijerskan aviottoman lapsen isäksi. Kun Juhani viimein saapuu ja ilmoittaa tulleen valituksi valtiopäiville, se tarkoittaa samalla lopullista juopaa talon ja sen palvelusväen välillä. Tapahtuma on tietysti myös yleistettävissä koskemaan itse talonpoikaiston kohoamista säädyksi ja maaseutuköyhälistön jäämistä yksin, vaille oikeuksia.

Näyttämöllä tätä maaseutuyhteiskuntaluokkien kasvamista erilleen toisistaan - ja samalla syitä siihen - esittää Juhanin ja Loviisan yhteys. Juhanin valtiopäiville pääsy ja Loviisan saamat suuret perintörahat metsän arvon kohoamisen johdosta luovat valoisia tulevaisuudennäkymiä lapsenomaisen viattomasti iloitsevan Loviisan silmien eteen. Vastakohtana nuoren emännän turvallisuuden tunteelle on meijerska Malviinan tilanne. Aviottoman lapsen todellinen isä - Juhani - käy ilmi talon tyttären Hetan säälimättömistä sanoista Malviinalle. Näin näytelmän perusristiriita, raha ja rakkaus, on nostettu viattoman Loviisan saattamiseksi sen yhteyteen. Tarvitaan enää vain renki-Martin öiset lähentely-yritykset Malviinaa kohtaan ja mustasukkaisen Juhanin ryntääminen paikalle, niin näyttämö on valmis intohimoisen Juhanin ja kauniin meijerskan suhteen armottomalle paljastumiselle. Wuolijoen ohjausviitteen mukaan Loviisa huutaa sydäntäsärkevästi kuin haavoittunut eläin ja pakenee syyspimeään yöhön.

Ensimmäisen näytöksen jälkimmäinen kohtaus kohdistuu kadonneen Loviisan ympärille. Jännitteet nousevat Niskavuoren tupaan kokoontuvien henkilöiden erilaisista motiiveista. Loviisan isä on tullut tapaamaan tytärtään antaakseen perintörahoja. Juhani on veljensä ja sisartensa kanssa turhaan etsinyt Loviisaa ja he pyrkivät epätoivoisesti pitämään Saaroisten isäntää tietämättömänä tapahtuneesta. Viimein myös vanha emäntä kannetaan tupaan ja se merkitsee jännitteen kohottamista korkeimmalle tasolle; kysymys on vallan siirrosta. Käsillä eivät enää ole ainoastaan Loviisan, vaan myös itse Niskavuoren kohtalon hetket, eli toisin sanoen, kykeneekö Loviisa palaamaan takaisin, unohtamaan yksilöllisen rakkauden pyyteensä ja valitsemaan Niskavuoren.

Kohottaessaan tilanteen draamalliseen ilmaisuun Wuolijoki käyttää vanhan emännän käteensä ottamaa omenaa, jota silittelemällä tämä kutsuu Loviisaa takaisin. Omena liittyy vanhana symbolina vallankäyttöön: valtaistuimella valtikkaa pitävän kuninkaan toisessa kädessä kuvataan omena. Vanhalla emännällä on siis kädessään Niskavuoren valtaomena. Loviisan takaisin kutsu on näin ollen kutsu valtaan. Toisaalta omena vallan symbolina viittaa Niskavuoreen kätkeytyvään perisyntiin, jolloin ihminen alistetaan materian, pahan palvelukseen ja hän voi nousta valtaan.<sup>1</sup>

Tilanteeseen liittyviä draamallisia aineksia Hella Wuolijoki osaa käyttää hyväkseen kohtauksen loppuun saakka. Loviisa astuu äkkiä tupaan - ohjausviitteen mukaisesti kalpeana, jäykistyneenä, vanhentuneena ja puolihorroksissa. Hän on irtautunut miltei kokonaan ympäröivästä todellisuudesta ja hänen salattu yhteytensä vanhaan emäntään korostuu; hän on ainoa, joka kuulee vanhan emännän kuolinhuokauksen. Muiden viedessä kuolleen vanhan emännän pois Loviisa istuu tämän entiselle paikalle keinutuoliin omena kädessään ja lausuu: "Enkä itke".<sup>2</sup> Sanat ilmaisevat Loviisassa kypsyneen tahtoperäisen luonteen, joka tulee myöhemmin näytelmän kulussa punnittavaksi useaan kertaan.

Loviisan päättäväiset sanat, jotka lopettavat ensimmäisen näytöksen, ovat syvä vastakohta hänen aikaisemmin Juhanelle lausumilensa viattomuutta ilmaiseville ajatuksilleen:

minulla on niin hyvä mieli, kun sinä nyt menet valtiopäiville, ja  
että sinä olet niin paljon viisaampi ja voimakkaampi kuin kaikki  
muut.<sup>3</sup>

Loviisa on joutunut naisena ja vaimona jättämään naiivin auktoriteettiuskonsa ja ottamaan kohtalonsa omiin käsiinsä. Näyttämöllä tämä merkitsee sitä, että Wuolijoki ei seuraavissa näytöksissä ole ainoastaan asettanut Loviisaa ristiriitojen keskelle, vaan sankaritar itse on myös niiden aktiivinen osa. Talon elämän eteen päin viemisessä sankaritar joutuu käyttämään hänelle annettua valtaa; täyttääkseen hänelle uskotun paikan hän joutuu turvautumaan omaisuuden negatiivisiin ominaisuuksiin. Hänen tragiikkansa

on ymmärtää menettelynsä vääryys. Niskavuoren perisyynnin siemen kylvetään tuottoisaan maahan.

## 2. Loviisan totuus ja kovuus

Toisessa näytöksessä Wuolijoki kohottaa Loviisan sisäistä ristiriitaa monin tavoin. Talon uudesta emännyydestä annetaan aluksi kuva Hetan kautta. Ylpeä ja koppava talon tytär menettää käskijän asemansa. Toisaalta Loviisan suhde rahaan ja tavaraan ylittää perinnön jakoa vaativan Hetan samoin kuin muidenkin niskavuorelais-ten katsomukset. Loviisan sanoin:

Ymmärrättekö te, minä en tahdo mitään teidän äiteltänne. Minä olen perinyt häneltä jotain, jonka vain hän ja minä käsitimme, sellaista, mitä te ette kukaan halua ettekä kykene ottamaan minulta pois, ja jota Jumala auttakoon minua kantamaan!<sup>4</sup>

Loviisa on lausunut ylevän päämääränsä, jossa suhde omaisuuteen pyyhkiytyy pois aatteen tieltä. Sanoissa luodaan sitä maahenkeä, joka sisältyy ihanteena Niskavuoren talon nousuun suomalaisen itsenäisen talonpoikaiston vertauskuvana.

Uhka tämän ihanteen puhtaana pysymiselle kasvaa näytelmässä kuitenkin hetki hetkeltä ja näin syntyviin ristiriitoihin perustuu draamallinen kulku. Valtiopäiville lähtevä Juhani pyytää Loviisalta luottamusta, vaikka hän toisaalta tunnustaa vetovoimansa Malviinaan, jonka hän tahtoo pitää talossa.

Loviisa janoaa totuutta. Juhanin lähdettyä hän kuulustelee Malviinaa ja saa tuntuman siihen voimaan, jota vastaaan hänen on taisteltava: rakkaus Juhanin ja Malviinan välillä uhkaa kaikkea sitä, mitä Loviisa tahtoo rakentaa. Ristiriidan Niskavuoren nuori emäntä tahtoo ratkaista - rahalla. Hän turvautuu rahoihinsa ikään kuin ostaakseen itsensä ja talonsa vapaaksi ylevän aatteensa to-

teuttamista varten. Mutta Malviinan rakkaus on rahan ja omaisuuden yläpuolella. Rakkaudesta Malviina uhraa itsensä ja lähtee Niska-vuorelta. Hän ei tahdo vahingoittaa Juhanin tulevaisuutta valtiopäivämiehenä. Loviisa kykenee antamaan rahat ainoastaan Malviinan äidille Juselle, jotta Malviinan lähdöstä vaiettaisiin.

Loviisa on kokenut Malviinan ja Juhanin rakkauden voiman ja hän tietää rikkoneensa Jumalaa vastaan. Ristiriidat Loviisan sisällä purkautuvat kohtauksen lopussa ilmaisullisiksi 'ydinreplii-keiksi', joissa sankarittaren draamallisuus paljastuu selkeänä. Tämä huippu saavutetaan, kun Loviisa tunnustaa Juhanin sisarelle Kustaavalle:

Kustaava, minä olin kuin susi. Malviina on sisareni, ja minä ajoin hänet ulos kuin susi. Minä olen syntynyt sudeksi, elämä on antanut minulle suden hampaat ja haukan kynnet, talon ja rahat. Ehkä minun pitää olla susi, jotta elämä pysyisi pystyssä.<sup>5</sup>

Kustaavan juostua itken pois toisen näytöksen ensimmäinen kuvaelma päättyy Loviisan rukoukseen: Sinä taivasten Jumala, anna minulle anteeksi!<sup>6</sup>

Toisen näytöksen jälkimmäisessä kuvaelmassa seurataan Juhanin tunteiden kiihkoa kadonneen Malviinan vuoksi. Wuolijoki lisää Juhanin tuskaa kohtaus kohtaukselta. Talon töihin suuttumuksensa puskeva Juhani ei saa tietoja kauniin meijerskan ja lapsen kohtalosta ja hän tarttuu viinapulloon. Juopottelevan valtiopäivämiehen sairalloisuutta hipovat intohimoiset ajatukset tulevat esiin hänen purkaessaan tuntojaan häntä hillitsevälle Antti-veljelle. Vastakohtana esiintyy myös tyyntä Loviisa, mikä enteilee kuvaelman lopun ratkaisevaa konfliktia aviopuolisoiden välillä. Tarvitaan enää vain epätoivoisen Juhanin suorittama kovaotteinen Juse-muorin kuulustelu ja Malviinan lähdön todellinen syy alkaa selvitä.

Epätoivoisen ja raivoavan Juhanin edessä Loviisa ottaa tyynesti - Jumalaan vedoten - vastuun Malviinan karkottamisesta. Emännän ylevyys ja samalla kovuus korostuu heikon miehen edessä ja tiivisyys ilmaisuun:

Minä kyllä kykenen elämään ilman sinua, minä, joka olen ruma ja kova ... minä tulen elämään tässä omaan malliini omilla voimillani, minä tulen rakentamaan tätä taloa ja elämään lapsilleni ja lasteni lapsille iankaikkisesti, amen!<sup>7</sup>

Loviisan horjumattomat sanat toteuttavat vanhan emännän jättämän Niskavuoren perinnön viitoittamaa tietä, jota Loviisa on päättänyt itkemättä kulkea. Nuoren emännän maahenki on valmis kaatamaan alleen yksityiset ihmiskohtalot. Niinpä Loviisa, joka ei paljasta Malviinan olinpaikkaa raivoavan Juhanin edessä, suhtautuu tyynesti tämän uhkaukseen tappaa itsensä. Juhani ryntää pyssyinsä kanssa metsään ja Loviisa jää näyttämölle yksin, kuten edellisenkin kuvaelman lopussa. Kirjailijan ohjausviitteen mukaisesti Loviisa "luhistuu tuolille" ja lausuu: "Sinä taivasten Jumala, opeta minua elämään yksin!"<sup>8</sup> Tämä Loviisan draamallisuuden ydinilmaus osoittaa, että emännän kovan ulkokuoren alla sykkii inhimillinen sydän. Näin rakentuu hetki, jossa emännän sisäinen ristiriita äkkiä paljastuu ja näytelmä saa samalla käännekohdan. Loviisa tietää menettäneensä puolisonsa lopullisesti ja vielä kaiken pohjalla ehkä elävä salainen haave yksilöllisestä onnesta ja rakkaudesta tuskallisesti hautautuu.

Kolmannen eli viimeisen näytöksen ensimmäinen kuvaelma on ulkoisilta puitteiltaan samankaltainen kuin ensimmäisen näytöksen loppuosa. Metsään on nyt paennut Juhani. Talossa pidetään suomalaisen puolueen suuri neuvottelukokous ja korkeita vieraita valmistaudutaan ottamaan vastaan. Juhania etsitään kuumeisesti - Loviisan kielloista huolimatta.

Emännän tyyneys, ylevyys ja kovuus korostuvat, sillä suuren henkisen päämääränsä toteuttamiseksi hän on saanut ulkoiset vallan merkit. Kartanon huonekalut ovat siirtyneet talonpoikaisluokan esikuvaksi kohoavan Niskavuoren taloon. Peili kiinnitetään isoon koukkuun - talonpoikaiston vallan monumentiksi - siihen kohtaan salia, mihin Loviisa määrää.

Antin jo valmistautuessa hakemaan Niskavuorelle Yrjö-Koskista ja Meurmania palaa viimein odoteltu isäntä humalaisena taloon. Hän ei siis ole tappanut itseään, mutta toteaa tappaneensa itsestään

"jotain oikein hyvää ... jotain sellaista, mikä ei mahdu Niskavuorelle".<sup>9</sup> Juhanin palaaminen takaisin merkitsee Niskavuoren voittoa, mutta se ei estä vielääkään kapinointia taloa vastaan. Juhani ei ole kyennyt jättämään ristiriitojaan: Malviinan nimeä yhä toistavan Niskavuoren isännän on talonpoikaissäädyn edustajana valmistettava puhe taloon kokoontuville korkeille vierailleen.

Loviisa pysyy tyynenä ja ylväänä Juhanin edessä. Vasta Antin lähdettyä viemään isäntää saunaan Loviisa ilmaisee tunteensa Kustaavalle. Nuori Kustaava, joka vastakohtana Hetalle osoittaa näytelmässä inhimillistä myötätuntoa ja sovinnonhalua, lausuu Loviisalle: "Hyvä Jumala, mitä tästä tulee. Älä ole kova, Loviisa." Hella Wuolijoen ohjausviitteen mukaan Loviisa vastaa "luhistuen": "En minä ole, Kustaava. Minä pidän hänestä ja hän polkee minun jalkojensa alle. Minähän nielen tomua matalana maassa."<sup>10</sup>

Loviisan draamallisuus on jälleen hetkeksi paljastunut. Kovuuden ja ylevyyden takaa näyttäytyy äkkiä inhimillinen kärsimys sen suunnattoman taakan - talon - alla, mikä nuoren emännän harteille on laskettu.

### 3. Niskavuoren kahdet kasvot

Näytelmän viimeisessä kuvaelmassa jännitys keskittyy aluksi Juhanin ympärille, sillä Loviisa saapuu yksin pitämään seuraa taloon saapuville ensimmäisille vieraille, ruotsalaista virkamieskuntaa edustaville vallesmannille ja tuomarille rouvineen. Tässä kohdin Wuolijoki saa myös tilaisuuden käyttää huumoria. Se tapahtuu osuvasti suomenkieltä huonosti ymmärtävän herrassönskan kustannuksella, joka ei ymmärrä suomalaista kielikuvaa. Näin on jo itse asiassa valmisteltu pohja kiistelulle kielikysymyksestä ja suomalaisuusaatteesta. Valtiopäivämies Juhani Niskavuoren suoraskäiselle esiintymiselle on luotu hyvä tilaisuus eikä isäntä tässä mielessä tuotakaan pettymystä. Hän saapuu vihdoin vieraiden kes-



kuuteen esiintyen arvonsa mukaisesti - Wuolijoen ohjausviitteen mukaisesti vain "vähän kalpeana".<sup>11</sup>

Aviopuolisoita toisiinsa yhdistävä aate ja Loviisan asema miehensä tukena suomalaisuusasiassa nostetaan keskustelussa taitavasti esiin. Korostaakseen tätä Loviisan emännyyteen sisältyvää myönteistä ja edistyksellisestä piirrettä Hella Wuolijoki tuo näyttämölle yllättäen aivan uuden henkilöahmon. Hän on paikkakunnalla vieraileva tohtori, innokas suomalaisuusmies.

Marssittaessaan esiin tohtorin ikään kuin Yrjö-Koskisen ja Meurmanin airueeksi Hella Wuolijoki välttää draamallisen epätasapainon syntymisen. Historian merkkimiesten esiintyminen hajottaisi näytelmän temaattista ydintä, jonka lankoja kirjailija viimeisessä kuvaelmassa kerii yhteen. Wuolijoki joutuisi liikuttamaan ominaispainoltaan raskasta henkilöainesta näytelmänsä loppuun ja luomaan tarpeetonta johdannollista tekstiä, jotta voisi uudelleen ryhtyä käsittelemään Juhanin ja Loviisan suhdetta.

Jo pelkästään draamallisen ilmaisun ekonomiasyistä ei historiasta tunnettujen henkilöahmojen esiintyminen käy päinsä. Niinpä tohtori täyttää hyvin paikkansa kielikiistan kohottajana ja suomalaisen puolueen tunnettujen johtajien sijaisena. Loviisa voikin ojentaa tohtorille rahalahjoituksensa suomalaisen koulun hyväksi ja Niskavuoren asema suomalaisuusaatteen tukipilarina saadaan nopeasti nostetuksi tohtorin isänmaallisella maljapuheella. Tohtorin vilpittömissä ja ylevissä sanoissa Hella Wuolijoki rakentaa onnistuneesti irronisen kaksimerkituksellisyyden, joka tavoittaa samalla kertaa sekä talon salatun sisäisen elämän että ulkoisen mahtavuuden:

Maljani tälle nuorelle perheelle, joka muodostaa siveellisen perustan suomalaisuuden tulevaisuudelle. Maljani talolle, joka kuuluu kulmakivenä kansamme valoisan tulevaisuuden rakennukseen. Viihtyköön onni ja rakkaus tämän kauniin katon alla.<sup>12</sup>

Ennen maljojen tyhjentämistä seurannut Juhanin puhe Loviisalle on rehellinen ja julkinen tunnustus. Alusta alkamisen ajatus on kuin enne onnellisesta lopusta. Juhanin sanoin:

Samalla minäkin pyytäisin lausua tunnustukseni vaimolleni, jonka järjestelevä emännän käsi on ottanut vaaliakseen Niskavuoren talon sotkuisen elämän, ja sen kevytmielisesti harhailevan isännän, ja joka on ulottanut vaikutusvaltansa miehensä elämäntyöhön ja kansamme tulevaisuuteen.<sup>13</sup>

Käänte onnelliseen loppuun ei kuitenkaan tapahdu, vaikka Loviisa selostaa kadonneen Malviinan tapauksen parhain päin ja vaikka Juhani sanookin julkisesti: "Jos on mennyt niin on mennyt ja saa jäädä". Loviisan vastausrepliikki on paljon puhuva: "Sinä meinaat, että saahan niitä muitakin meijerskoja".<sup>14</sup>

Loviisa on kouliintunut arkipäivän realismiin ja kasvanut Niskavuoren emännäksi. Tämä kaikki ei kuitenkaan merkitse sitä, että hänen sisäiset ristiriitansa olisivat poissa. Päin vastoin, ne ovat jääneet pysyviksi ja paljastuvat kovan ja ylevän ulkokuoren alta, mutta vain hetkellisesti, jota juuri näytelmän loppu kuvaa. Sali on tyhjentyneet ja väki on mennyt pihalle vastaanottamaan korkeita vieraita. Juhani vakuuttaa Loviisalle järkevyyttään ja tahtoaan kulkea aatteellisten päämäärien tiellä. Lähtiessään vastaanottamaan vieraita Juhani yrittää suudella Loviisaa, joka toteaa: "Suutelet minua kuin seinää tahi ovenpieltä".<sup>15</sup>

Loviisan tragiikkana on huomata, mitä merkitsee, kun hän ei ole saanut sitä, mitä Malviinalla oli: rakkautta. Niinpä huoneeseen yksin jäänyt Loviisa järkyttyy ja rukoilee:

Suuri Jumala, taivaassa, anna minulle rakkautta ...Anna minullekin rakkautta, anna minulle rakkautta!"

Näytelmä päättyy Wuolijoen paljon puhuvaan ohjausviitteeseen, josta hahmottuu ylvän emännän tie: "ulkoa kuuluu huuto: 'Loviisa'. Sitten hurrataan kaukaa. Loviisa sipaiseen silmiään, mutta suoristautuu äkkiä".<sup>16</sup>

#### 4. Näytelmä - elokuva

##### a. Näytelmän kuvauksellinen puhe ja elokuva

Olettamus elokuvaohjaajan tarttumisesta erityisesti Hella Wuolijoen näytelmien kuvaukselliseen puheeseen pitää selvästi paikkansa Niskavuoren nuoren emännän elokuvaversiossa.<sup>17</sup> Kuvauksellinen puhe onkin tässä näytelmässä hyvin merkittävällä sijalla. Näytelmän katsojien on saatava selvyyttä Niskavuoren talon historiasta eli Juhanin ja Loviisan avioliittoa edeltävistä tapahtumista. Taitavasti Hella Wuolijoki sijoittaa kuvauksellisia jaksoja muun näyttämöllisen puheen yhteyteen. Näytelmätekstistä voidaan erottaa mm. seuraavia merkittäviä kuvauksellisen puheen kohtia.

Juhanin lähtiessä Helsinkiin puolisoiden kesken käydään suurta periaatteellista keskustelua avioliitostaan ja sen tulevaisuudesta. Tässä yhteydessä Loviisa mainitsee Juhanin kosioretkestä Saarioisiin nimenomaan rahan naimisen tarkoituksena.

Laajempi kuvauksellisen puheen kohta syntyy siinä tilanteessa, kun Juhani on palannut Helsingistä ja purkaa Antille tunteitaan kadonneen Malvinan vuoksi. Veljesten kesken käydään mm. seuraava sananvaihto:

Juhani: ... Muistatko, kun hän tuli tänne. Sellainen ylpeä ja kylmä ja luoksepääsemätön ... Luki kaikki illat, vaikka toiset tytöt nauroivat.

Antti: Eikä hän katsonutkaan sinuun.

Juhani: Kerran olin Halkosenniemen ruisvainioita katsomassa. Hän tuli vastaan pellonpientareella hämärässä ... tuli suoraan syliini ... eikä hän siitä enää lähtenyt.

Antti: Oma syysi. Miksi nait Loviisan!

Juhani: Sinäkö sen sanot? Sinä ja Heta, jotka söitte sisukseni verille. Ja muori. Niskavuoren isännyys, kunnanasiat, valtiopäi-

vät.<sup>18</sup>

Merkittävä kuvauksellisen puheen jakso syntyy myös Loviisan kuulustellessa Malviinaa. Tuolloin käy selville, että kaunis meijerska oli Juhanin naimisiinmenon vuoksi lähtenyt talosta, mutta Juhani oli saanut hänet tulemaan takaisin. Oma tilannettaan Malviina kuvaa näin:

Enhän minä takaisin tullut, jalkani tulivat takaisin itsestään. Enhän minä koskaan nostanut käsiäni hänen kaulalleen, ne nousivat itsestään.<sup>19</sup>

Näytelmän kuvaukselliset jaksot ja lyhyetkin kommentit menneisyydestä tarjoavat Valentin Vaalalle materiaalia, jolla elokuva voi ylittää näyttämön sidotun ajan ja paikan. Syntyy kuva intohomoisesta Juhanista ja rakkauttaan pakenevasta Malviinasta samoin kuin Juhanin äidistä huolehtimassa talon eduista. Jo tässä olisivat ainekset yhteen näytelmään, josta Loviisa vielä täysin puuttuisi. Edelleen itsenäiselle näytelmälle tarjoaisi aiheen Niskavuoren poikamiesisännän Juhanin ristiriita kahden naisen, meijerskan ja Saaroisten talon tyttären välillä. Draamallisen vastakohdan tarjoaisi jo Malviinan aitta ja Saaroisten talonpoikaistalo, jotka visuaalisina keinoina rakentaisivat näyttämöllistä kokonaisuutta. Filmi kuvallisen kerronnan muotona voi ottaa kaikki nuo mahdollisten näytelmien ainekset omaan käyttöönsä ja tässä N i s k a v u o r e n n u o r e n e m ä n n ä n elokuvaversio ei tuota pettymystä.

Valentin Vaala rakentaa näyttämön kuvauksellisesta puheesta itsenäisiä, eppisiä jaksoja. Paras ja elokuvallisesti kiinnostavin aines sisältyy kiistattomasti elokuvalliseen kerrontaan Niskavuoren talosta ennen nuoren emännän tuloa. Nyt Vaala on vapaa näytelmän tapahtumien seuraamisesta ja muuttamisesta elokuvan muotoon. Näytelmän kuvauksellinen puhe antaa hänelle vain tapahtumien kulun väljän sommitelman. Se ei myöskään sido häntä elokuvaohjaajana mihinkään ratkaisuihin, koska itse näytelmää Niskavuoresta ennen Loviisaa ei ole. Näin syntyy yllättävän pitkä elokuvallinen jakso - lähes puolet koko elokuvan pituudesta.

Varsinaisen näytelmätekstin puuttuminen on onnistuneesti inspiroinut Valentin Vaalaa. Juhanin ja Malviinan suhteen kehitty-

sen eteen kohoaa Niskavuoren vaurastumisen ja yhteikunnallisen vallan tie. Sitä kulkeakseen Juhani tarvitsee kumppanin, joka kuitenkin ei voi olla Malviina. Kunnalliset luottamustoimet ja ehdokkuus valtiopäiville edellyttävät taas vaurasta Niskavuoren taloa. Seurauksena ovat yhä kasvavat ristiriidat. Näin syntyy se paradoksaalinen tilanne, että elokuvassaan *L o v i i s a , N i s k a v u o r e n n u o r i e m ä n t ä* Vaala ryhtyykin - tosin Hella Wuolijoen viitteiden mukaan - kuvaamaan vielä naimattoman Juhaniin vaiheita.

Taloon personoituneella vanhalla emännällä on ratkaiseva rooli Niskavuoren poikamiesisännän ristiriitojen kärjistäjänä. Malviinan odottaessa Juhaniin lasta vanhaemäntä joutuu lopulta kovalla kädellä ohjaamaan poikaansa toisille teille. "Tähän taloon ei piikojia naida", julistaa vanha emäntä kapinoivalle pojalleen ja uhkaa antaa Niskavuoren isännyyden nuoremmalle veljelle Antille. Sopivan puolison pojalleen vanha emäntä on katsonut valmiiksi rikkaan Saaroisten tyttärestä Loviisasta. Elokuvan katsoja on tätä ennen seurannut pitkään Juhaniin ja Malviinan suhteen kehittymistä. Malviina kuvataan valistuneeksi piiksi. Hän on eräänlainen maaseutuköyhälistön esikuva, koska hän osaa lukea. Niinpä hän valitsee Aleksis Kiven *S e i t s e m ä n v e l j e s t ä* sen sijaan, että lähtisi tansseihin. Näin Vaala tulkitsee näytelmätekstissä esiintyviä sanoja Malviinasta "ylpeänä, kylmänä ja luoksepääsemättömänä".

Korostamalla Malviinaa sivistykseen pyrkivänä Vaala on tulkinut Wuolijoen näytelmätekstiä täysin oikein. Malviinan ylpeys, kylmyys ja luoksepääsemättömyys liittyvät Hella Wuolijokea aina kiinnostaneeseen kysymykseen nousta sivistyksen kautta itsetietoisuuteen ja ihmisarvoiseen elämään. Näin myös meijerska voisi olla itsellinen ihminen eikä isäntien leikkikaluna.

Malviinan terve itsetietoisuus ja pyrkimys henkiseen valveutuneisuuteen ovat samalla niitä ihanteellisia ominaisuuksia, jotka sopisivat juuri Niskavuoren emännälle. Kuva täydellistyy, kun tähän liitetään Juhaniin ja Malviinan keskinäinen rakkaus. Se on luonnon vetovoimaa: tässäkin Vaala tulkitsee Hella Wuolijokea osuvalla tavalla. Elokuvassa tämä merkitsee luontokuvien kytkemistä paitsi tulkitsemaan nuoren parin rakkautta, myös sen kohtaamaa

suurta estettä. Näytelmätekstistä viitteen saaneena Vaala vie Juhanin ja Malviinan yhteen lainehtivan ruispellon keskellä. He lähtevät kulkemaan toisiaan kohti pellon vastakkaisilta reunoilta ikään kuin luonnon voiman vetäminä. Tämä kohtaaus on erityisen kaunis ja tasapainoinen. Sen luonnosta kumpuavaa herkkyyttä täydellistää musiikki, jonka säveltäjänä on kotimaisille elokuville tuttu Georg de Godzinsky. Ruispeltokhtauksen runollisuuteen liittyy voimakas eroottinen lataus Juhanin nostaessa kauniin meijerskan syliinsä. Eroottinen huippu kuvataan lyhyenä otoksena. Tapahtumapaikka on suomalaiselle elokuvalle tyyppillinen heinälato, mutta ruispeltokohtauksen valmistelemana elokuva ei sorru stereotyyppiikkaan.

Malviinan ja Juhanin rakkauden huipentuman jälkeen esiintyvät luontokuvat. Ne ovat symboliikkaa täynnä. Syystuulen lehdistä repimät koivut puhuvat omaa ankeaa kieltään. Sitä seuraava lyhyt otos rukiin puimisesta symboloi oivallisella tavalla intressejä: vapaana lainehtiva viljapello on taloa varten. Juhanin ja Malviinan luonnonomainen rakkaus on vaihtunut viljan riihitykseen, tavallaan luonnon 'kurittamiseen'. Näin elokuvassa alkaa raha-avio liittöön valmistelun kuvaus sekä Juhanin ja Malviinan teiden tuskallinen eroaminen toisistaan.

Juhanin tragiikka on jäädä ristiriitojen valtaan. Toisaalta hän tuntee ylpeyttä siitä, että "Niskavuori on puolet pitäjää", kuten hän Loviisalle häätjuhlassa sanoo. Ilman Loviisaa ei Juhani voisi iloita Niskavuoren mahdista. Toisaalta ilo muuttuu tuskaksi ja kapinaksi. Häätjuhlan tanssikohtauksessa se ilmaisee itsensä mustasukkaisuutena Malviinaa kosiskelevalle rengille Iso-Martille - näin Vaala pohjustaa samalla myöhempää, Wuolijoen näytelmän väkivaltaista kohtausta miesten välillä.

Vaikuttava kuvaus Juhanin ja Malviinan rakkauden tuskasta on Malviinan epätoivoinen pako Niskavuorelta ja Juhanin noutaminen hänet takaisin. Tätä tapahtumaa varten Vaala luo elokuvassaan erinomaiset kehykset: Juhani sattuu näkemään Malviinan hoitaessaan pitäjällä kunnallisia luottamustoimia. Tuolloin keskustelu valtiopäivistäkään ei pidättele Juhania, joka kiirehtii hevosineen.

Malviinan perään. Juhanin sydämeen kätkeytyvä luonto asettuu jälleen uhmaamaan talon kunniaa ja sen määrittämää elämää.

b. Näytelmän ilmaisullinen puhe ja elokuva

Kun Valentin Vaala elokuvassaan on vihdoinkin päässyt siihen vaiheeseen, josta varsinainen näytelmä alkaa, hän on itse asiassa joutunut erikoislaatuiseen tilanteeseen. Näytelmätekstin mukaan olisi keskushenkilöksi otettava Loviisa, joka pitkän alkujakson kuluessa on saanut osakseen perin vaatimatonta huomiota.

Ryhtyessään kuvaamaan itse näytelmään sisältyviä tapahtumia Vaala alkaa noudattaa näytelmän tekstin mukaista elokuvallista kerrontaa, jolla hän rikkoo näyttämöllisen ajan ja paikan. Kun näytelmän alussa Juhania odotetaan Niskavuorelle, elokuvassa seurataan myös samalla, miten Antti kyyditsee kotiin veljeään, tuomiokunnasta valtiopäiville juuri valittua edustajaa. Tuolloin käy ilmi Juhanin ristiriita: hän ei näytä olevan iloinen valinnasta, koska hän joutuu Helsinkiin lähtiessään jättämään "kaikki" eli Malviinan. Niskavuoren pihapiiriin tultaessa Juhanin mielen valtaavat jo toiset aatokset ja sisäistä iloa tuntien hän voi astua taloon sisään eikä hän edes huomaa Malviinaa. Tällaisella kuvallisella kerronnalla, jossa repliikkien käyttö on vähäinen tai niitä ei tarvita ollenkaan, Vaala kykenee jatkamaan Juhanin ja Malviina suhteen tarkastelua. Tämä kaikki siitäkkin huolimatta, että Vaala ei näytä poistavan juuri mitään itse näytelmätekstistä.

Ehkä selvimmän esimerkin Vaalan uskollisuudesta Hella Wuolijoen näytelmätekstille tarjoaa vanhan emännän kuoleman kohtaus, jonka Vaalan kamera tarkoin taltioi. Tästä seuraa kuitenkin, että näyttämöllisesti vaikuttavat ainekset, erityisesti omenasymboli, vanhan emännän keinutuoli ja Loviisan istuminen siihen samoin kuin sanat "enkä itke" eivät saa elokuvassa osakseen sitä tehokkuutta mitä näyttämöllä. Loviisan ilmaisulliseen huippuun päättyvä näyttämöllinen vaikutus perustuu vain ja ainoastaan draamalle ominaiseen ikuiseen presenssiin, läsnäolon tunnelmaan, näyttämölliseen

rituaaliluonteeseen. Filmille tallennettuna se menettää draamallisuuttaan, mutta ei voi sinänsä muuttua elokuvalliseksi kerronnaksi. Loviisan istuminen keinutuoliin ja hänen draamalliset sanansa siirtävät näytelmän ilmaisullisen huipun filmatuksi teatteriksi.

Näytelmätekstiä edeten seuraava kohde on toisen näytöksen ensimmäisen kuvaelman loppu. Sen yhteydessä Vaala tekee aivan toisenlaisen ratkaisun kuin edellä, sillä nyt hän leikkaa pois oleellisimman osan Loviisan ilmaisullista huippua. Tosin elokuvassakin Loviisa tilittää tuntojaan Kustaavalle, mutta siinä kaikki. Kustaava ei juokse itkien pois eikä Loviisa käänny rukoillen Jumalan puoleen. Sen sijaan Vaala seuraa aittaansa juoksevaa Malviinaa, joka itkien ottaa lapsen syliinsä. Yksin jääneen Loviisan ja hänen draamallisten eleittensä asemesta Vaalan kamera kertoo koruttomasti, miten onneton Malviina lapsi käsivarrellaan pakenee Niskavuorelta.

Seuraava Loviisan repliikeistä ja eleistä rakentuva ilmaisullinen huippu, jota samalla voidaan nimittää näytelmän kulminaatiopisteeksi, sijoittuu toisen näytöksen loppuun: Loviisa pyytää Jumalalta "luhistuneena"<sup>20</sup> voimaa kantaa yksinäisyyden taakkaa. Loviisan draamallisuuden näyttämöllistä paljastamista elokuva ei pyri siirtämään omalle kielelleen. Yksin jääneen tuskaisen Loviisan rukous on jätetty pois ja kamera siirtyykin sen sijaan seuraamaan Juhania pakoa metsään. Näytelmän draamallinen huippu on näin eliminoitu ja Loviisan vastapainoksi kohotetaan kuvallisen kerronnan myötä nyt Juhania kärsimykset. Harhailtuaan metsässä hän menee Malviinan äidin Jusen mökkiin ja pakottaa tuskissaan muorin hakemaan pitäjältä viinaa. Loviisan sijaan Vaala kuvaakin Juhania 'luhistumista'.

Loviisan kovuus Juhania kohtaan ja hänen päämäärätietoisuutensa emäntänä asetetaan myös elokuvassa ristiriitaan Niskavuoren saliin juopuneena saapuneen Juhania kanssa. Kuitenkin nyt näytelmässä seuraava ilmaisullinen huippu - kolmannen näytöksen ensimmäisen kuvaelman loppu - eliminoidaan jälleen Vaalan elokuvassa. Vaala tosin antaa Loviisan lausua Kustaavalle sanat: "En minä ole kova. Minä pidän hänestä, mutta hän polkee minut jalkojensa alle." Sanojen vaikutus ja tilanteeseen sisältyvä Loviisan draamallisuus



peittyvät kuitenkin nopeasti seuraavaan otokseen. Siinä kuvataan näytelmätekstin viittaamaa tapahtumaa, jossa Antti vie Juhania saunaan. Saunan ovella Juhani työntää Antin syrjään ja huutaa vihan vimmoissaan: "En minä ensimmäisä kertaa saunaan mene." Juhaniin paikatessa oven kiinni Vaala siirtyy äkkiä, ikään kuin ovan painauksen voimasta Niskavuoren ulkopuolelle, rovastilaan, jossa Meurman lausuu Yrjö-Koskiselle:

Mukava mies tuo Juhani Niskavuori. Muistatko, mitä hän sanoi viime kokouksessa: "Kun minä, hämäläinen talonpoika, sain käsiini Yrjö-Koskisen historian, on minun ollut helppo olla suomalainen talonpoika."

Tähän kommentoi Yrjö-Koskinen:

Oikein. Kas, tuollaista sisua sitä talonpoikaissäädössä tarvitaan. Silloin saamme vielä toisenkin suomalaisen koulun pystyyn.

Näytelmänsä viimeisessä kuvaelmassa Hella Wuolijoki joutuu tuomaan näyttämölle aivan uuden henkilöihahmon, tuomarin, jotta Niskavuoren elämän kummatkin puolet voitaisiin tehokkaasti liittää yhteen. Sen sijaan elokuvassa yllättävä leikkaus Meurmaniin ja Yrjö-Koskiseen saavuttaa hetkessä saman tarkoituksellisuuden, mihin näyttämöllä on uhrattava paljon aikaa. Vaala on suorastaan nerokkaalla tavalla valinnut Hella Wuolijoen näytelmätekstistä kaksi repliikkiä: edellä siteeratut Meurmanin sanat alunperin ovat Juhaniin lausumia ja Yrjö-Koskisen vastaus on näytelmässä taas tohtorin tyytyväinen kommentti. Elokuvassa ei välttämättä tarvita Loviisan lahjoittamia rahoja suomalaisen koulun hyväksi. Vaalan leikkaustekniikka jo sinänsä rakentaa vastakohtia ja samalla ironisoi omalla kielellään yhtä tehokkaasti, kuin esimerkiksi tohtorin ylväs maljapuhe. Niinpä elokuvassa vallesmannin ja tuomarin saapuminen Niskavuorelle liittyy lähinnä vain Juhaniin henkilöihahmon uuteen nousuun ja Malviinan kohtalon ratkaisemiseen.

Elokuvan lopussa Vaala toteuttaa lyhyen, mutta ratkaisevan muutoksen. Sekä näytelmässä että elokuvassa Juhani pyytää saliin yksin jäänyttä Loviisaa tulemaan ulos vastaanottamaan korkeita vieraita lausuen: "Sinunkin täytyy tulla ulos ... Kai sinä käsität,

etten halua menettää taloani ja työtäni kahden naisen vuoksi."<sup>21</sup>  
 Näytelmässä Loviisa vastaa tähän:

"Enkä minä halua menettää taloani ja lapsiani yhden miehen vuoksi."<sup>22</sup>

Sitävastoin elokuvassa Loviisan repliikki kuuluu:

"Sitä minä en juuri käsitä."

Näennäisesti pienen muutoksen myötä Vaala poikkeaa oleellisesti Hella Wuolijoen aatteellisista tarkoituseristä. Näytelmässä Loviisan vastaus osoittaa hänen ylevyyttään ja itsellisyyttään nuorena emäntänä. Hän tietää miehensä heikkouden ja hänen sanansa ilmentävät tietoa siitä tiestä, joka hänellä on edessään. Elokuvasovituksessa sitävastoin Loviisan vastausrepliikki ilmaisee pikemminkin syvää ymmärtämystä Juhania kohtaan ja jopa ihailua ja ihmettelystä miehen uuden päättäväisyyden edessä.

Näin näytelmän ja elokuvan tiet eroavat, mikä näkyy niiden erilaisessa päätöksessä. Näytelmässä Loviisan esittämän päämäärätietoisuuden vastauksen edessä Juhani tuntee heikkoutensa ja lausuu: "Minä olen tullut järkiini, ehkä minusta vähitellen tulee mies. Kun sinä vaan autat minua, Loviisa."

Elokuvassa sitävastoin on tehty tilaa Juhaniin ylevän miehekkäille sanoille:

"En minä halua menettää myöskään sinua. Minä olen tullut järkiini. Kaikki muu on ollut ohimenevää, mutta sinä olet sellainen nainen, jolle mies voi uskoa elämänsä ja lapsensa. Tahdotko sinä auttaa minua?"

Vaikka Loviisan vastaus on sama sekä näytelmässä että elokuvansovituksessa ("Kyllä minä autan")<sup>23</sup> on sanojen merkitys luonnollisesti erilainen, sillä näytelmässä Loviisa kohoaa miehen yläpuolelle. Ikään kuin varmistaakseen asetelmansa, heikko mies - vahva nainen, Wuolijoki jatkaa vielä näytelmässä Juhaniin tunnustusta: Juhani toteaa olevansa erehtyväinen ja lankeamisille altis, mutta nyt hän uskoo kykenevänsä kulkemaan kohti päämääräänsä. Juhaniin sanojen myötä saa lopullisen selkeytensä Loviisan hahmo: hän on horjuvan miehen tukija ja päämääräm antaja. Loviisan vastausrepliikki ilmaisee hänen oman tiensä kovuutta: "Meille on elämä annettu, jotta me puolustaisimme sitä nyrkeillämme ja nuijillamme

... sen olen tehnyt."<sup>24</sup> Nyt näytelmässä seuraa viesti pihalle saapuvista korkeista vieraista ja Juhanin lähtö sinne tunteettoman syleilyn jälkeen. Elokvassa tämä myöhempi sananvaihto on luonnollisesti pyyhitty pois, koska se olisi ollut aikaisempien muutettujen repliikkien jälkeen täysin epäloogista. Niinpä elokuva meneekin suoraan 'epäonnistuneeseen' syleilykohtaukseen.

Kun näytelmässä yksin jäänyt Loviisa viimeisissä sanoissaan rukoilee Jumalalta rakkautta, Hella Wuolijoki nostaa näillä sanoilla esiin Loviisan tragiikan. Kovuuden alle kätkeytyy inhimillinen tuska. Näin ei sitävastoin käy elokuvasovituksessa, jossa tosin siinäkin Loviisa rukoilee alkuperäistekstiä seuraten. Rukouksen myötä Vaala ei kuitenkaan korosta lopullista ristiriitaa, vaan rukouksen kautta päin vastoin kohotetaan Loviisan yhteys Juhanisiin, sillä elokuvaa jatketaan näytelmän päätöksen yli. Kamera seuraa Niskavuoren pihalle vaunuissa ajavia korkeita vieraita innostuneen kansan hurratessa. Juhanin vastaanottaessa Meurmanin ja Yrjö-Koskisen kohottaa nimismies äänensä ja juhlahumun yli kaikuivat hänen sanansa: "Ehdottaisin kolminkertaista hurraahuutoa myös meidän Juhani Niskavuorelle".

Päätöskuva on tiivistettyjen propositioidensa vuoksi paljon puhuva, avainkuva. Nimismiehen viimeisen sanan ("Niskavuorelle") kohdalla tapahtuu Vaalan leikkaus nimismiehestä Loviisaan, joka juuri saapuu salista talon kuistille. Hän kuulee viimeiset sanat ja hurraahuutojen kaikuessa hän ymmärtää niiden tarkoituksen ja hän hymyilee vapautuneena, liikuttuneena. Hän on pysähtynyt kuistille ja nojaa oikealla kädellä talon seinään. Näin kuva osoittaa Loviisan olevan sama kuin Niskavuori. Loviisa kuvataan yhdellä otoksella, mutta siten, että yleiskuva vaihtuu lähikuvaksi. Tämän lähentymisen aikana Loviisan hymy kasvaa ja muuttuu onnelliseksi liikutukseksi.

Vaala solmii päätöskuvassaan Loviisan ja Juhanin tiiviisti yhteen. Hurraahuutojen kohde Juhani on kuvan ulkopuolella, mutta juuri hän on Loviisan kyynelistä kostuvien silmien kohde. Loviisa, ruumiillistunut Niskavuori riemuitsee Juhanin voitosta. Kuva on vapauttava, vailla ristiriitoja, mutta sen rakentamisessa Vaalan oli irroittauduttava Wuolijoen intentioista. Muutoksillaan Vaala

sai kohotetuksi Juhanin Loviisan silmissä ja vasta se takaisi harmonisen päätöksen.

## 5. Toteamuksia ja johtopäätöksiä

Valentin Vaalan ratkaisut näytelmän *N i s k a v u o r e n n u o r i e m ä n t ä* elokuvaksi saattamisesta voidaan kaiken edellä käsitellyn perusteella ryhmitellä lyhyesti seuraavaan muotoon.

1. Vaala muuttaa vain niukasti itse näytelmätekstiä. Hän kajoaa siihen vain äärimmäisen pakottavassa tapauksessa. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että Vaala seuraisi tarkoin Wuolijoen näytelmäkäsikirjoitusta.

2. Näytelmän kuvauksellisesta puheesta Vaala rakentaa laajan itsenäisen jakson, joka kattaa elokuvan alkupuolen. Pienetkin kuvauksellisen puheen viitteet ovat hänelle tärkeitä hänen ryhtyessään luomaan tarinaa Niskavuoren poikamiesisännästä. Näin ohjaaja on valmistanut itselleen tilaisuuden irroittautua näytelmän muodon rasitteista ja onnistunut siinä. Tuloksena on elävää elokuvan epiikkaa, kamerataidetta, jossa voimat ja vastavoimat käyvät moniatahtoisina esiin. Erityisen kauniisti Vaala yhdistää päähenkilönsä elämän ja tuntemukset luontokuvaan.

3. Vaala poistaa oleellisesti elokuvastaan Loviisan ilmaisullisen puheen alkuperäistä tehoa leikaten draamallisten nousujen kärkiä. Kuitenkaan Vaala ei ryhdy elokuvallisinkaan keinoin korostamaan varsinaisesti Loviisaa, vaan kääntää yksinkertaisella, mutta tehokkaalla tavalla jatkuvasti esiin Juhanin ja Malviinan suhteen. Näin Vaala välttää tilanteen mihin hän oli vaarassa joutua lopettamaan Niskavuoren 'esihistorian' pitkän jakson ja siirtyessään seuraamaan varsinaista Hella Wuolijoen näytelmää. Vaala ei kuiten-

kaan elokuvallisella epiikallaan vain onnistuneesti peitä Loviisan draamallisuutta, vaan samalla hän muuttaa Wuolijoen näytelmän aatteellista painopistettä Loviisasta Juhaniin. Lopputuloksena on ehkä helposti huomaamattomaksi jäävä, mutta usealla tavalla mielenkiintoiseksi osoittautunut merkittävä poikkeama alkuperäisen näytelmän ja elokuvaversioiden välillä.

**V. NISKAVUOREN NAISET**

## Henkilöt:

Niskavuoren vanha emäntä  
Aarne Niskavuori, agronomi  
Martta, hänen vaimonsa  
Anna-Liisa, Aarnen sisar, ylioppilas  
Ilona Ahlgren  
Rovasti  
Ruustinna  
Tohtori  
Apteekkari  
Simolan isäntä  
Nikkilän isäntä  
Penttilän isäntä  
Nikulan emäntä  
Marttilan emäntä  
Opettaja Vainio  
Pehtori  
Karjakko  
Telefuuni-Sandra  
Serafiina, Sandran sisar  
Peli-Jussi  
Salli, sisäkkö  
Tiltu

Prologi: Niskavuoren rusthollin suuressa salissa elokuussa Loviisan päivänä.

I näytös: päärakennuksessa, vanhan emännän huoneessa talvella.

II näytös, ensimmäinen osa: kansakoululla Ilona Ahlgrenin huoneessa. Toinen osa: päärakennuksessa, vanhanemännän huoneessa.

III näytös: Niskavuoren salissa.

Toisen ja kolmannen näytöksen tapahtumat peräkkäisinä päivinä.

Näytelmän kantaesitys: 31.3.1936 Helsingin Kansanteatteri (Eino Salmelainen)

Elokuvan ensi-ilta: 16.1.1938 (Valentin Vaala)

Niskavuori-sarjan ensimmäisessä ja samalla kuuluisimmassa näytelmässä *N i s k a v u o r e n n a i s e t* Loviisa astui suomalaisen teatteriyleisön sydämeen. Hella Wuolijoki oli ottanut oppia romanttisen harjoitelmansa *H o n k a v u o r e n h e r r a* kohtalosta. Kuvaannollisesti ilmaistuna hän putosi - jaloilleen - romantiikan pilvilinnoista suomalaiseen talonpoikaismultaan, jota hän osasi vielä ryydittää virosta tuomillaan aineksilla: vanhan emännän hahmossa on näkyvillä kirjailijan lapsuuden maisemista periytyvää kansallisen itsemääräämisen aatteeseen elimellisesti liittyvää omistusyylpeyttä. Wuolijoki malttoi pitää jalkansa tukevasti maan kamaralla. Lopputuloksena näin syntyvästä maaseutorealismista oli, että kirjailijan nuori ihanteellinen sankaritar Ilona ei kyennyt lopullisesti järkyttämään vanhan emännän graniittista mahtavuutta, vaikka Ilona lopulta tempaisi mukaansa niskavuorelaisessa raha-avioliitossa eläneen Aarnen. Heikon miehen asema kahden voimakkaan naisen välissä korostuu näytelmän draamallisen kulun perustana.

## 1. Prologi

Näytelmän pitkässä prologissa kuvataan, miten Ilona havahduttaa hereille Aarnen tunteet, jotka raha-avioliitto on tukahduttanut. Prologiin Hella Wuolijoki on rakentanut satiirisen kuvan maa-

seudun yläluokan konservatiivisuudesta, piintyneistä tavoista ja arvohierarkiasta, jota nuori sankaritar rohkeasti uhmaa.

Prologin näyttämönä on Niskavuoren suuri sali, jonne pitäjän silmäätekevät ovat kokoontuneet viettämään vanhan emännän nimipäiviä. Kirjailijan ohjausviitteen mukaan näyttämön taka-allalla on ovi Aarne-isännän huoneeseen, josta kaikuu ajoittain herrojen nauru äänekkäänä. Salin moralisoiva kahvikeskustelu jäykkine ulkoisine muotoineen on saanut räikeän vastakohtan herrojen lasien kilistelystä, joten maaseutuyhteikunnan kahdet kasvot paljastuvat teemaan johdattelevana kuvana.

Prologin henkilöasetelma kertoo Aarnen avioliitosta ja hänen suhteestaan puolisoonsa. Martta on omimmillaan kertoessaan vieraille käsityöharrastuksistaan. Hän alkaa hermostua, kun kahvikeskustelu kääntyy uuteen opettajattareen sekä Aarnen ja talon nuorimman tyttären Anna-Liisa vierailuihin koululla. Anna-Liisan tehtävä N i s k a v u o r e n n a i s i s s a ja samalla koko Niskavuori-sarjassa on erittäin lyhyt. Hänen käyttäytymisensä uhmaa saliin kokoontuneen seurapiirin tapoja. Ilonan opiskelutoverina Anna-Liisa nostattaa näin ennakkoluuloja Ilonaa kohtaan ja valmistaa tietä sankarittaren ensiesiintymiselle hierarkisen yhteisön edessä. Ilonan saavuttua Anna-Liisa on lyhyillä kommentillaan sankarittaren tukena. Harvoilla repliikeillään hän palvelee kirjailijan tarkoitusta, Ilonan ja Aarnen lähentämistä toisiinsa, mikä juuri on prologin keskeinen tehtävä.

Eri huoneisiin kokoontuneet henkilöryhmät joutuvat hetkeksi yhteyteen toistensa kanssa, kun kutsuille vihdoin saapuu Simolan poikamies-isännän saattamana pitäjän vastavalittu kansakoulunopettajatar. Aarne, apteekkari ja tohtori tulevat katsomaan koulu-neitiä, jonka valitsemisen takana he itse olivat olleet.

Ilonan poikkeuksellinen asema uudessa ympäristössään käy esiin jo hänen ensimmäisistä vuorosanoistaan ja erityisesti hänen kuvauksestaan uistinsoudusta sepänpojan kanssa peilityynellä Niskajärvellä. Hella Wuolijoki on onnistuneesti yhdistänyt toisiinsa luonnonkauneuden ja sosiaalisen arvohierarkian - voisi sanoa - luonnollisen häviämisen. Kirjailijan ohjausviitteen mukaan kahvi-vieraiden joukkoon syntyä painostava hiljaisuus Ilonan kuvauksen



jälkeen. Näin rakennetaan konflikti juuri sen maailman tukipylväisiin, joiden kannattajia edustaa Niskavuoren saliin kokoontunut maaseutuyhteisön yläluokka. Samalla Wuolijoki on luonut toimivan ja monella tavalla kiintoisan paradoksin: ympäristökauneuden tulkina maaseudun luonnon keskellä eläville asukkaille toimii pääkaupunkilaisneito, joka aikaisemmin ei ole sisämaassa käynyt.

Prologissa Ilona ravistelee Aarnen hereille kahdella toisiinsa liityvällä tasolla. Aarne innostuu Ilonan osoittamasta rohkeasta yhteiskunnallisesta näkemyksestä, jonka tuloksena syntyy konflikti rovastiin. Vanhan emännän tavoin rovasti korostaa, että kansakoulunopettajan velvollisuutena on vain katkismuksen hengen istuttaminen oppilaisiin. Kehotusta ei anneta syyttä: mikäli katkismusta oltaisi luettu, olisivat jääneet tulematta, kuten rovasti toteaa, "kaikki kansalaissotamme, hätämme ja pulmamme". Tähän Ilona vastaa pisteliäästi: "Ehkäpä itsenäisyytemmekin, herra rovasti".<sup>1</sup> Ilonan työ kansan sivistämiseksi perustuu täysin uusille näkemyksille. Tästähän jo antoi viitteitä Ilonan hämmästyttä herättäneet sanat uistinsoudusta sepän pojan kanssa.

Prologissa Aarne viehättyi Ilonan yhteiskuntakriittisistä näkemyksistä. Lisäksi Ilonan luonnonläheisyys ja eräänlainen luonnonomaisuus ohjasi Aarnen ajattelu- ja arvomaailman suunnanmuutokseen. Wuolijoki pyrki prologissaan, tosin hieman naiivisti, irtaannuttamaan Aarnen urautuneesta elämästään. Kuvaus Ilonasta sukkeltamassa Koskikalliolta Niskajärveen on nähtävä paitsi konkreettisesti, myös symbolisella tasolla: innostunut Aarne kokee uudeleen nuoruutensa rohkeuden, avoimen suhteen ympäristöönsä uskaltuen nähdä myös raha-avioliittonsa kahleet. Vapautuvasta tunteesta syytty rakkaus Ilonaan.

Uudessa tilanteessa Aarne hylkää viinan eli Niskavuoren miesten tyypillisen tavan koettaa kestää raha-avioliiton tuskat. Tämäkin käy esiin jo N i s k a v u o r e n n a i s t e n prologista, kun kirjailija rakentaa Aarnen humalasta yllättävän käänteen: Aarne vain teeskentelee juopumista tarkoituksenaan jäädä kahdestaan Ilonan kanssa. Hella Wuolijoen järjestäessä näin prologin lopussa tilan Aarnen ja Ilonan vapaalle keskustelulle, heidän suhteensa paljastuu katsojille täydessä totuudessaan.

N i s k a v u o r e n n a i s t e n pitkä prologi ei vain esittele tehokkaasti näytelmän voimia ja vastavoimia ja aseta niitä realistisiin kehyksiinsä eli suurtalonpoikaiselämän arkeen, vaan se myös sysää juonelliset elementit liikkeelle. Niinpä ensimmäisen näytöksen alussa ovat ainekset draamalliseen nousuun jo valmiit. Tarvitaan enää lopullinen sysäys - westonilainen kiihottava kohta - eli suksenjäljet, joista Sandra tulee kertomaan vanhalle emännälle.

## 2. Vanha ja nuori sankaritar vastakkain

Yöllä koulun ja Niskavuoren välille syntyneet suksenjäljet käynnistävät voimien ja vastavoimien ryhmittelyn sekä ensimmäisen konfliktin. Loviisan ja Ilonan henkisen kaksintaistelun alkujakso käydään ensimmäisessä näytöksessä vanhan emännän huoneessa Niskavuorella. Martta on heikkona ja hysteerisenä jättänyt niskavuorelaisen avioliiton puolustamisen Loviisalle.

Vaikka Loviisa osoittautui jo prologissa kaiken vanhoillisuuden ja siihen liittyvien ihmistä kahlehtivien voimien tukipyylvääksi, hänen hahmonsa jää näytelmässä myönteiseksi. Hän on joutunut alistumaan naisena yhteiskuntansa kovien taloudellisten lakien alle, mutta juuri hän uskaltaa katsoa todellisuutta silmästä silmään. Näin hänestä on ikään kuin tullut antiikin tragedian sankaritar. Hänen suuruutensa ja tragiikkansa on, että hän on joutunut toimimaan tietoisena kohtalostaan.

Loviisa on kova, mutta hän on kätkenyt inhimillisyyden sydämeensä, josta se tiettyinä hetkinä saattaa murtautua esiin hänen jäyhään olemukseensa palatakseen pian takaisin rahan ja taloudellisen vallan rakentaman esiripun taakse. Ensimmäisessä näytöksessä tämä Loviisan hahmoon sisältyvä draamallisuus paljastuu ohikiitäväenä hetkenä hänen kovien sanojensa takaa hänen kerrottuaan suorasukaisesti elämästään raha-avioliitossa ja Niskavuoren tukipyylvää-

nä. Loviisan sanat ovat varoitus Ilonalle, jotta tämä vetäytyisi pelästyneenä takaisin.

Syntynyt henkinen kamppailu käydään pitkän dialogin muodossa ja se on täynnä ilmaisullista näyttämöpuhetta. Aatteellinen kaksintaistelu syvenee symboliselle tasolle, jossa vertauksia on onnistuneesti löydetty luonnosta. Loviisa ottaa ajattelunsa tueksi Niskavuoren rinteillä seisovat jättiläiskivet. Pulterit ovat "melkein putoamaisillaan, mutta e i (korostus HW:n) niitä vaan saa liikkeelle", hän toteaa.<sup>2</sup> Ilona perustaa luottamuksensa yhteiskunnan kehitykseen, jolloin hän saa aiheen puhua, miten ihminen on alkanut asettaa elämälle omia vaatimuksiaan tyydyttääkseen vapauden-, onnen- ja totuudenjanoaan. Loviisan vanhakantaisen maahengen ja pitkäaikaisen kokemuksen näkökulmasta nämä vaateet ovat ohimevää heinähumalan tuoksua etelätuulessa eivätkä näin kykene pultereita heiluttamaan.

Keskustelussaan Loviisan kanssa Ilona uskaltaa ilmaista omat näkemyksensä Niskavuoren miesten perinteisistä avioliiton ulkopuolisista suhteista: Niskavuoren miehet ovat vieneet naisilleen kaikki unelmansa, uskonsa ja kaipuunsa, sillä ne eivät voi mahtua raha-avioliittoon. "Ainoastaan i h m i s e t (korostus HW:n) voivat antaa toisilleen onnea - taistelussa ja rakkaudessa", Ilona toteaa. Sanat osuvat vanhan emännän sisimpään, sillä kirjailijan ohjausviitteen mukaan hän nousee, lähestyy Ilonaa ja "hänen mielensä valtaa hetkeksi hellyys", mutta hän "ryhdistäytyy uudelleen".<sup>3</sup> Tässä on Hella Wuolijoen vanhan ja nuoren sankarittaren henkisen kaksintaistelun draamallinen huipentuma ensimmäisessä näytöksessä. Loviisan kovan ulkokuoren alta näyttäytyy hetkellisesti syvä inhimillisyys. Näin eräänlainen salainen sympatia on syntynyt naisten välille.

Ilonan hahmoon sisältyvä myönteisyys käy näkyviin siinä, että hän malttaa mielensä kuunnellessa Loviisan - tarkoituksellisen - kovia ja ärsyttäviä sanoja, Loviisan ajatukset ovat räikeä vastakohta sankarittaren ihanteellisille päämäärille ja näin ne tavallaan provosoivat esiin Ilonan raivoisaa reaktiota. Sitä ei kuitenkaan tule. Ainoastaan kahvikuppi "helisee" nuoren sankarittaren kädessä, kuten kirjailijan ohjausviite kertoo.<sup>4</sup> Näin Ilona ei

osoittaudu heikoksi, kuten Martta ja Aarne. Viimeksi mainittu katkaisee Loviisan ja Ilonan pitkän dialogin saapuen Simolan kanssa vanhan emännän huoneeseen. Aarnen heikkous äitinsä edessä ilmenee vieraiden poistumisen jälkeisessä ilmaisullisessa huipentumassa. Hän heittää kahvikupin lautasineen muuria vasten murskaksi ja huutaa raivoisasti äidilleen: "Sinä hämähäkki! Minä vihaan sinua!"<sup>5</sup> Päin vastoin kuin mies, Aarne, nuori sankaritar paljastuu ensimmäisessä näytöksessä vahvaksi ja näin jo sinänsä hän ansaitsee Loviisan salaisen sympatian.

Toisen näytöksen ensimmäisen kuvaelman lopussa Ilona ja Loviisa jälleen kohtaavat toisensa, mikä merkitsee kaksintaistelun jälkimmäistä vaihetta. Näyttämönä toimii öinen Ilonan huone, jonne hysteerinen Martta tunkeutuu yllättääkseen miehensä Ilonan sängystä. Loviisa ja Ilona kohtaavat toisensa tilanteessa, jossa Martta ja Aarne ovat jälleen osoittaneet heikkoutensa. Aarne on hypännyt ikkunasta ulos huoneesta tunkeutuvan Martan tieltä. Loviisa on puolestaan paikalle saapuneena käskenyt Martan takaisin kotiinsa rauhoittumaan. Jälleen seuraa Loviisan ja Ilonan pitkä keskustelu. Loviisalle paljastuu, että hänen ensimmäisessä näytöksessä lausumansa sanat Niskavuorten miesten levottomasta elämästä ja sen lopputuloksista on toetutunut konkreettisimmalla mahdollisella tavalla. Aarnelle lasta odottavassa Ilonassa Hella Wuolijoki on maalanut uuden yhteiskunnan vapaan naisen muotokuvan.

Nuori sankaritar ikään kuin kuuntelee oman luontonsa ääntä ja uskaltaa toimia sen mukaan, vaikka se johtaakin väistämättömään ristiriitaan tiukkojen yhteiskunnallisten normien kanssa. Niinpä toisessa näytöksessä esiintyy rakkauden ihmeen kokenut onnellinen Ilona. Rohkeasti hän iloitsee tulevasta lapsestaan ja ilmaisee tuntonsa myös Loviisalle, joka traagisesti oli joutunut nuorena emäntänä hävittämään itsestään sen, minkä hän näkee antavan elämänvoimaa Ilonalle. Vanha ja nuori sankaritar kohtaavat nyt tilanteessa, jossa jännitteet heidän välillään on kohotettu äärimmilleen.

Toisen näytöksen ensimmäistä kuvaelmaa hallitsevat pitkät ilmaisulliset jaksot, aluksi Ilonan ja Aarnen, myöhemmin Ilonan ja Loviisan välillä. Kaikki huipentuu niihin vanhan ja nuoren sankaritarin

rittaren välisiin ilmaisullisiin repliikkeihin, jotka rakentavat konfliktin lopulliseksi, ehdottomaksi. Loviisan kieltäessä Ilonaa enää tapaamasta Aarnea nuori sankaritar ilmaisee tunteensa ja päämääränsä:

Se on mahdotonta. Eihän Aarne voi olla tulematta luokseni. Sitä, mitä meidän välillämme on, eivät etäisyydetkään voi hävittää. Eikö ole ihanaa, että on olemassa sellainen voima, joka vetää ihmiset toistensa luo yli maitten ja merienkin?<sup>6</sup>

Loviisa puolestaan ilmaisee oman elämänsä puitteista rakentuvat päämääränsä, joissa ei ole pienintäkään sijaa Ilonan aatteille:

Tulen tekemään kaiken voitavani, että Aarne pysyisi Martan luona ja että talo pysyisi. Minä olen istunut pitkän elämäni Niskavuorella ja odottanut miestäni kotiin. Sanattomana, äännettömänä. Hän tuli aina. Söi aamulla puuronsa ja meni vouden kanssa pellolle. Niin jatkui elämä, ja lapset kasvoivat ja saivat oman elämänsä. Niin sen kai pitää olla, niin kai pitäisi mahtua mihin on joutunut, silloin kaikki on turvallista. Ovenripa tulee itsestään käteeni, ja raamatussa tyynyn alla on sanottu miten pitää elää. Kaikki muu on ohimenevää. En ole Ilonan ystävä, en tule puolustamaan teitä.<sup>7</sup>

Kuten ensimmäisessä näytöksessä, kumpikaan sankaritar ei voi nytkään tinkiä omista elämänsä periaatteista, mutta taaskin sympatia heidän välillään nousee esiin aatteellisen kuilun yli. Ehdottomien ristiriitojen takaa he lähestyvät toisiaan ihmisinä ja ymmärtävät omat lähtökohtansa. Niinpä välittömästi edellä lainatun Loviisan repliikin jälkeen Ilona kääntää huomionsa toisaalle lausuen: "Mitä tahansa teettekin, tulette aina olemaan minulle Aarнен äiti".<sup>7</sup> Näin Ilona näkee kaikesta huolimatta yhteytensä Loviisaan. Vanha emäntä puolestaan ei voi kätkeä ryhdikkyytensä taakse salaista ihailuaan Ilonaa kohtaan ja hänen rohkeuttaan ottaa vastaan elämä. Vuoropuhelu jatkuu seuraavasti:

Emäntä: Minun pitäisi oikeastaan sääliä, mutta Ilona ei näytä olevan säälin tarpeessa.

Ilona (heleästi): En.

Emäntä: Täällä oli niin rauhallista ...

Ilona: Tukistakaa minua sentään vielä!

Emäntä (syleilee Ilonaa äkkiä kömpelösti ja menee ulos.)<sup>8</sup>

Näin dialogi pysähtyy ja kuvaelma päättyy Loviisan eleeseen, joka paljastaa enemmän hänen sisäistä tunnoistaan kuin mitä hänen sanansa olisivat pystyneet kertomaan. Loviisan sisäinen ristiriita, joka Hella Wuolijoen ohjausviitteen mukaan hetken näyttäytyy ensimmäisen näytöksen lopussa, täydellistyy nyt vaikuttavaksi hetkeksi: Loviisa syleilee sitä, jonka pitäisi olla hänen pahin vihollisensa.

Loviisan jäyhässä syleilyssä Hella Wuolijoki on vienyt pääte-pisteeseensä vanhan ja nuoren sankarittaren suhteen. Tämän jälkeen heidän välillään käydään äärimmäisen lyhyt sananvaihto kolmannessa näytöksessä, kun kansakoulun johtokunta on kokoontunut kuulustelemaan Ilonaa. Tällöin emäntä pyytää seisomaan jäänyttä Ilonaa istumaan viereensä - Martan reagoidessa hämmästyneenä asiaan. Loviisa tahtoo näin osoittaa julkisestikin myötämielisyyttä Ilonaa kohtaan ihmisenä. Ilonan ele on myös huomionarvoinen. Hän jää seisomaan - mutta kuten Wuolijoen ohjausviite ilmoittaa - vanhan emännän lähelle.

### 3. Näyttämöllinen kuva

Öiset tapahtumat Ilonan asunnossa nostavat draamalliset voimat ja vastavoimat valmiiksi kolmannessa näytöksessä tapahtuvaa viimeistä ja lopullista konfliktia varten. Sitä ennen Wuolijoki kuitenkin vie näyttämön Niskavuorelle kuvatakseen tapahtumien herättämiä välittömiä tunnelmia. Tässä toisen näytöksen jälkimmäisessä kuvaelmassa Wuolijoki pyrkii syventämään Martan luonnetta ja paljastaa sen kaikessa avuttomuudessaan. Tarkoituksessaan kirjailija onnistuukin: raha-avioliitto motivoi uskottavasti Martan hysteerisyyden.

Aarnen ja Martan dialogissa tulee esiin aidon bebeliläisen mallin mukaisesti se, miten aviomiehestään riippuvaiseksi jäänyt nainen käpertyy henkisesti kokoon ja kasvaa ainoastaan turhamaisuuteen ja itsekeskeisyyteen. Itsesääli ja pelko omasta kohtalosta tekee hänestä psyykkisesti tasapainottoman, mutta myös toisaalta viekkaan. Elämän omiin käsiinsä ottanut Loviisa asetetaankin Martan täydelliseksi vastakohtaksi ja Loviisan myönteiset ominaisuudet korostuvat. Kuvaelma huipentuu Martan osalta hänen provosoimaansa sairaskohtaukseen, jolla hän vihdoin saa Aarnen huomion kohdistumaan itseensä. Tässäkin Loviisa osoittautuu kaikkitietäväksi Niskavuoren emännäksi, joka osaa asennoitua tilanteeseen rauhallisesti ja asemansa mukaisella tavalla.

Hella Wuolijoki vie toisen kuvaelman vaikuttavaan draamalliseen päätökseen. Pitkän päivänsä jälkeen vihdoin nukkumaan valmistautuva Loviisa avaa yöpöydän ääressä raamattunsa ja lukee siitä:

Pane minut sinetiksi sydämellesi, sinetiksi käsivarrellesi. Sillä väkevä kuin kuolema on rakkaus, ankara kuin Tuonelan kiivaus, sen hehku on tulen kuumuutta, Herran liekkiä. Suuret vedet eivät voi rakkautta tukahduttaa, eivätkä virrat sammuttaa. Jos ken kaiken talonsa tavaran tarjoaisi rakkautta vastaan, niin häntä vaan pilkkaamalla pilkattaisiin.<sup>9</sup>

Toisen näytöksen lopun tilannekuva on tyyppiesimerkki Timo Tiusasen määrittälemästä näyttämöllisestä kuvasta. Epäilemättä juuri tässä vaikuttavassa hetkessä, joka pysäyttää toisen näytöksen kiiwaasti tapahtumasta toiseen etenevän kulun, näytelmän keskeinen tematiikka kiteytyy ja huipentuu.<sup>10</sup> Katsojan mieleen tulevat Loviisan aikaisemmin Ilonalle lausumat luottavaiset sanat raamatusta tyynyn alla, jossa on sanottu, miten pitää elää. Loviisan "yksinkertaisella hartaudella" lukemat Pyhän kirjan sanat osuvat täsmälleen hänen omia päämääriään vastaan.

Loviisa ei kuitenkaan jää yksin täyttämään näyttämön tilaa henkilöahmona. Aarne, joka on palannut äitinsä huoneeseen tämän lukiessa, pysähtyy sanojen vaikutuksesta ja "paina nyrkit silmiään vasten."<sup>11</sup> Katsoja näkee edessään äkkiä ikään kuin lyhyen yhteenvedon itse näytelmästä. Aarnen mukana näyttämöllä ovat läs-

nä myös Aarneen vaikuttavat ristiriitaiset voimat. Näistä toinen on häntä maahan sitova voima, josta hän aikaisemmin Ilonalle oli puhunut. Se irrationaalista vaikutuspiiriä hänen on vaikeata vastustaa. Tuon voiman ruumiillistumana on Loviisa, joka lukee Raamatusta oman kohtalonsa - sekä menneen että tulevan.

Pyhän kirjan sanoissa julistettu raha-avioliiton tuomio syventää ja selkeyttää ratkaisevasti Loviisan traagisuutta. Näkymä ristiriidan toiseen osapuoleen avautuu, ja sen taustalla on Aarnen elämään vaikuttanut Ilona. Tämän vastakkaisen voiman läsnäoloa kuvaa Aarnen ele: silmien peittäminen nyrkkiin puristetuin käsin on Hella Wuolijoen omassa draamallisessa merkkijärjestelmässä kapinan ilmaus. Wuolijoki käyttää tätä elettä myöhemmin kuvatakseen mm. Juurakon Huldan ja Justiinan peräänantamatonta taistelutahtoa.

Syntyessä näyttämöllisessä kuvassa on itse asiassa läsnä kaikki temaattisesti vaikuttavat voimat, joita toisen näytöksen loppuun on kehitetty ja joita kehitetään edelleen. Näyttämöllinen kuva rakentaa yhteyden myös kolmannen näytöksen tapahtumiin luoden perustan Aarnen ristiriitoihin Ilonan kuulustelun yhteydessä ja hänen lopulliseen päätökseensä lähteä Niskavuorelta.

#### 4. Aarne kahden naisen välissä

N i s k a v u o r e n n a i s t e n prologista lähtien Hella Wuolijoki oli ladannut Aarnen tietoisuuteen niskavuorelaista elämäntapaa vastustavia elementtejä. Kolmannessa näytöksessä Aarnen asema kahden naisen välissä lopulta huipentuu.

Konkreettisen kuvan Ilonan yhteiskunnallisesta vaikutuksesta Aarneen Hella Wuolijoki tarjoaa ensimmäisessä näytöksessä. Vanhan emännän huoneeseen saapuvien Aarnen ja Simolan sanoista käy ilmi, että Aarne oli kunnanvaltuustossa uhmannut puolueensa ryhmäkuria ja kannattanut sosialisteja ratkaisevassa äänesteyksessä. Tuloksena Aarnen kannasta oli päätös varatyömäärärahojen myöntämisestä.



Vaikka tällainen suora ja rohkea viite poliittisiin ryhmittymiin jää näytelmässä harvinaiseksi,<sup>12</sup> se on kuitenkin selvä osoitus Niskavuoren isännän uudesta rohkeudesta. Niinpä äänestyskäyttäytymistään Aarne kommentoi närkästyneelle Simolan isännälle todeten vain: "Omantuntoni mukaan äänestän. Jos puolue ei pidä siitä, niin kyllä minusta eroon pääsee".<sup>13</sup> Ilona on vaikuttanut siihen, että Aarne on alkanut kuunnella omaa sisäistä ääntään ja myös ryhtynyt toimimaan sen mukaisesti.

Kun Aarne hyppäsi Ilonan huoneen ikkunasta Marttaa paetessaan hän osoitti rohkeuden puutteensa. Pysyminen Ilonan rinnalla olisi sitävastoin merkinnyt sitä, että Aarnen tietoisuuteen vaikuttaneet uudet voimat olisivat murtaneet tiensä käytännön elämänratkaisuihin. Aarne oli juuri saanut tietää Ilonan odottavan lasta ja hän ymmärsi olevansa ratkaisun edessä. Hän näki jo ainoana mahdollisuutenaan olevan talon jättämisen ja lähtemisen Ilonan mukaan. Niinpä näyttämöllä kuvattu ajanjakso Aarnen pakenemisesta kolmannen näytöksen lopussa tapahtuneeseen julkiseen astumiseen Ilonan rinnalle on ikään kuin Aarnen kiirastulta.

Toisen näytöksen jälkimmäisessä kuvaelmassa Aarnen paluu Niskavuorelle ja tapahtumien salailu tuovat esiin paitsi hänen heikkoutensa tehdä ratkaisua, myös hänen avioliittonsa valheellisyyden. Ilonan kannustava rohkeus vaihtuu Martan heikkouteen ja hysteriaan. Kontrasti jo sinänsä vaatii Aarnea päätöksentekoon ja elämänsä muuttamiseen. Ainekset kolmannen näytöksen alussa tapahtuvaan Aarnen ja Loviisan yhteenottoon ovat valmiit. Tuolloin Aarne saapuu metsästysretkeltään ilmoittaakseen äidilleen tekemästään ratkaisusta. Lumipyryssä tehty päätös kohtaa arkielämän raskaat ja rautaiset, rahalle perustuvat lait. Tätä vastakohtaa Wuolijoki käytti myöhemmin N i s k a v u o r e n n a i s t e n tapaan näytelmässään V i h r e ä k u l t a. Lumimyrsky tai lumipyry merkitsevät Hella Wuolijoen näyttämöllisessä kielessä luonnonvoimaa, joka osoittaa kokijalleen rahaan perustuvien yhteiskunnallisten konventioiden ylitystä.

Aarnella on rohkeutta tuoda luonnonvoimien keskellä syntynyt päätöksensä Niskavuoren seinien sisäpuolelle. Hän tahtoo muuttaa Niskavuoren pienviljelystilaksi, maksaa Martalle rahat ja palaut-

taa elämä alkuperäiseen muotoonsa eli aikaan "ennenkuin metsärahat ja rikkaat emännän ja pehtoorit tuotiin taloon. Ennenkuin ryypättiin ja tehtiin pitkin kyliä äpäriä".<sup>14</sup> Aarnen sanat eivät tavoita hänen äitiään. Ne ikään kuin eivät ylety kajoamaan siihen henkeen, jolle Loviisa oli oman elämänsä perustanut. Mikäli Hella Wuolijoki olisi tahtonut järjestyttää Loviisan elämän tukipilareita, sen olisi pitänyt tapahtua juuri tässä. Sen sijaan, että vanha emäntä hermostuisi ja menettäisi vihdoinkin malttinsa Wuolijoki korottaakin vanhan sankarittarensa todelliseen yleveyteen rakentamalla Loviisan sanoista ilmaisullisen huipun:

Katsos poikani, kun minut tuotiin tänne, niin minäkin pidin ihmisistä, mutta ne menivät minulta pois - ei jäänyt muuta kuin talo ja ne uudet navetan kivet, jotka ylärinteen pulttereista hakattiin ja seiniin sovitettiin, - ne jäivät. Siellä on yksi, jossa on mitata kuusi kyynärää. Kun ne pantiin paikoilleen, ajattelin: On si-  
nussa mittaa, olkoon mittaa minussakin!<sup>15</sup>

Hella Wuolijoki korottaa Loviisan eräänlaiseksi itsenäisen talonpoikaiston alkuäidiksi: hänen elämänsä lepää järkkymättömästi suomalaisessa graniitissa. Sen sijaan, että Aarne pitäisi luonnon voimien keskellä tekemäänsä päätöksen, hän saa eteensä Niskavuoren mahtavuuden. Hän ei voikaan irroitaa itseään maasta ja hän ikään kuin jää häälymään kahden vahvan naisen väliin. Niinpä ennen kolmannen näytöksen viimeistä ja ratkaisevaa kuulustelukohtausta Aarne uhkaa mennä hirteen. Vaikka tätä Simolalle lausuttua repliikkiä ei pidä ymmärtää kirjaimellisesti, siinä Wuolijoki erityisesti tahtoo korostaa Aarnen muuttumista voimattomaksi. Juuri Aarnen epävarmuus on oleellinen elementti, joka tekee kuulustelunäyttämöstä draamallisen.

Päin vastoin kuin Aarne, Ilona kokoaa itsensä ja saapuu Niskavuoren saliin kansakoulun johtokunnan kuulustelutilaisuuteen, jossa hän seisoo syytettynä ja yksin. Tilanteessa on näkyvillä sama yhteikuntakriittinen motiivi kuin Wuolijoen seuraavassa näytelmässä *J u u r a k o n H u l d a*. Molemmat sankarittaret joutuvat puolustamaan yksityiselämäänsä kohdistuneita hyökkäyksiä vas-

taan. N i s k a v u o r e n n a i s i s s a on kuitenkin kyse todellisesta suhteesta sankarittaren ja miehen välillä, joten tilanne vaatii ratkaisua, jossa ei voi olla komedian aineksia. Yhteistä on molemmissa näytelmissä se, että puuttumalla nuoren sankarittaren yksityiselämään yhteisö pyrkii lopettamaan hänen toimintansa, sillä hän on osoittanut konservatiiviselle yhteisölleen liian vaaralliseksi. Tämä nimenomaan siksi, että nuoren sankarittaren toiminta on ylittänyt valtaa pitävän luokan ahtaat ja itsekäät pyrkimykset valtansa säilyttämiseksi.

N i s k a v u o r e n n a i s i s s a Hella Wuolijoki kohottaa ristiriidat lopulta äärimmilleen tilanteeseen, jossa sankarittaren positiivisuus voitokkaasti asetetaan yhteisönsä yläpuolelle. Tämä tapahtuu kolmannen näytöksen lopussa sankarittaren ilmaisulisten repliikkien myötä. Ilona ei puolustaudu epäsideellisyssyytöksiä vastaan ainoastaan toteamalla, että hän kuuluu uuden aikakauden lapsiin, "jotka eivät ajattele valmiiden muotojen ja kaavojen mukaan", vaan hän viittaa myös työhönsä opettajana lausuen: "Olen koettanut tehdä työni hyvin ja olen pitänyt oppilaistani. Olen koettanut auttaa kanssaihmissiäni voimieni mukaan."<sup>16</sup>

Samansisältöistä vaikuttavaa sankarittaren ilmaisua Wuolijoki käytti myös seuraavan näytelmänsä J u u r a k o n H u l d a n loppukohtauksessa. Hulda puhuu hänen yhteiskunnallisen uransa katkaisseille seurapiirinmaisille tunnoistaan ja päämäärästään ihmisenä: "Enkö minä ole täyttänyt ihmisvelvollisuuksiani, enkö ole tehnyt työtäni? ... Jokainen kivikin kadulla huutaa: Hulda, tule ja auta!"<sup>17</sup> Kirjailija rakentaa tilanteen, jossa yhteisön on itse asiassa pakko tunnustaa sankarittaren myönteisyys. Niinpä N i s k a v u o r e n n a i s i s s a syyttäjien joukossa oleva opettaja Vainio joutuu lausumaan koulun johtokunnalle: "Kyllä neiti Ahlgren on ollut hyvä opettaja ja kyllä lapset ovat käyttäytyneet hyvin".<sup>18</sup>

Paradoksissa, että koulun johtokunta erottaa opettajan työnsä esimerkillisesti hoitaneet Ilonan, käy esiin Hella Wuolijoen keskeinen yhteiskuntakritiikki. Näytelmän vastaanottajan on helppo nähdä tulevat tapahtumat opettajakysymyksessä. Ilonan tilalle tullaan valitsemaan prologissa myötätuntoa osakseen saanut "miellyt-

tävä ja vanhurskas"<sup>19</sup> neiti Arvonen. Wuolijoki osaa käyttää tässäkin nimisymboliikkaa hyväkseen: uusi kouluneiti tulee vaatimaan arvontoa oppilailtaan. Ilonan antaman hetkellisen vapauden jälkeen palautetaan tulevien kansalaisten eli kansakoulun oppilaiden elämään entinen arvohierarkkinen järjestys ja - katkismus.

Ilonan rauhallinen ja määrätietoinen käytös kuulustelukohtauksessa korottaa hänet samalle tasolle, mihin Wuolijoki oli viimeisen näytöksen alussa korottanut Loviisan. Mutta samalla kolmas nainen, Martta, laukaisee tilanteen ja vie Aarnen Ilonan puolelle.

Martan hysteerisyys pitää tuoda esiin draamallisesti vaikuttavalla tavalla. Tässä kirjailija onnistuu. Martan näytävä sisääntulo säikähtäneiden ja itkevien lasten kanssa luo erinomaisen kontrastin Ilonan uuden elämäntunnon järkkymättömyyteen - rohkeuteen jäädä yksin, tunnustaa luonnonvoiman oikeutus ja hylätä Simolan avioliittotarjous. Näin Aarne saa vihdoin voimaa astua julkisesti Ilonan rinnalle.

Aarnen liittymisessä Ilonaan Hella Wuolijoki ikään kuin jättää Loviisan koskemattomaksi, Martta on ainoa todellinen häviö ja hän saa Loviisan tuomion. Viitaten lasten raahaamiseen kuulustelutilanteeseen Loviisa lausuu Martalle: "Tätä sinä tulet katumaan, Martta. Ehkäpä elämäsi loppuun asti. Olet tyhjä rumpu elämän iskujen alla."<sup>20</sup> Kun Loviisan sanat erottavat Martan lopullisesti Niskavuoren naisista, ne korostavat samalla Ilonan positiivisuutta Martan vastakohtana. Vanhan emännän repliikissä on ennustus Aarnen lähtemisestä Ilonan mukaan. Näin kirjailija ei kajoa ylvääseen Loviisaan, vaan päin vastoin kirkastaa hänen hahmoaan näytelmän viimeisessä repliikissä. Hän lausuu Aarnelle: "Ajattelin minä sanoa: Älä tule haudallenikaan ... mutta tule sentään".<sup>21</sup> Vaikka Loviisa menettää poikansa Niskavuoren työn jatkajana, hän samalla tunnustaa Aarnen valinnan oikeutuksen.

## 5. Näytelmä - elokuva

### a. Näytelmän kuvauksellinen puhe ja elokuva

N i s k a v u o r e n n a i s t e n prologissa on erityisen paljon kuvauksellista puhetta. Tämä johtuu siitä, että Hella Wuolijoen oli näyttämölle rakennettava mahdollisimman vaikuttava kuva Ilonan asemasta konservatiivisessa ympäristössä. Sankarittaren suhde uuteen yhteisöön oli esitettävä jo ennen kuin hän itse astui näyttämölle. Ilonan saapumista valmistelevat repliikit voitiin lausua vain Loviisanpäivien kahvipöytäkeskustelussa.

Valentin Vaala käytti tarkoin hyväkseen elokuvan<sup>22</sup> suomia mahdollisuuksia vaihtaa tapahtumapaikkaa. Kameran liikkuvuus tilasta toiseen rikkoo näyttämön rajoitukset. Erityisen keskeisessä asemassa ovat tällöin näytelmätekstin kuvauksellisen aineksen tarjoamat mahdollisuudet: prologin kuvauksellisesta näyttämöpuheesta Vaala loi elokuvallista kerrontaa, joka rikkoi näytelmän alun rakenteen.

Jo Vaalan elokuvan ensimetrit osoittavat, miten näytelmätekstin tarjoamia kuvauksellisia aineksia on kehitetty elokuvailmaille sopivaan muotoon, jolloin myös uusien repliikkien tekeminen on ollut välttämätöntä. Selvästi tämä näkyy elokuvan alussa, jossa Vaala esittelee tapahtumapaikkoja ja kyläyhteisöä.

Aarnen kyllästymistä niskavuorelaiseen elämäänsä kuvataan hänen öisellä kotiinpaluullaan. Loviisa kuuntelee huolestuneena, miten Arne vetäytyy nukkumaan työhuoneeseensa. Talon aamuaskareiden yhteydessä, piikojen juoruilla isännän myöhäisestä kotiintulosta, Arne lausuu suuttuneena äidilleen: "Joskus tekisi mieleni heittää koko Niskavuori helvettiin". Aarnen tyytymättömyys yhdistetään erityisesti Marttaan, jonka suurena huolenaiheena ovat angoralangat, joita Aarnen olisi kaupasta noudettava.

Tällä elokuvan avausjaksolla on joitakin yhteyksiä itse näytelmätekstiin. Toisen näytöksen jälkimmäisessä kuvaelmassa Martta valittaa Aarnelle: "Et ole kuukausiin koskenut minuun sormenpääläsikään. Mikä avioliitto tämä tällainen on? Miksi nukut konttorihuoneessa?" Aarne puolestaan muistuttaa elämänsä sietämättömyydestä, joka hänen mukaansa johtuu Martan "ikuisesta nirinästä ja narinasta" ja tämän ompeluseuraharrastuksesta.<sup>23</sup> Vaalan elokuva irroitaa nämä näytelmätekstin viitteet välittömästi kontekstistaan ja luo itsenäisen avausjakson Aarnen tyytymättömyydestä elämäänsä jo ennen Ilonan tuloa.

Elokuvan johdatteluvassa alkujaksossa esitellään myös puhelinkeskuksen hoitaja Sandra ja koulun vahtimestari Serafiina. Tämä tapahtuu siten, että Wuolijoen näytelmätekstistä - prologia seuraavasta ensimmäisestä kuvaelmasta - irroitetaan omaksi jaksokseen Sandran kuvaus, kun hän kertoo Loviisalle sentraalin toimintaa häiritsevien pojanviikareiden kolttoisesta.

Miljööseen ja teemaan johdatteluvaan elokuvan alkujaksoon Valentin Vaala liitti myös Ilonan valintaa koskevat prologin ainekset. Näytelmätekstistähän käy ilmi Ilonan poikkeuksellinen valinta opettajaksi samoin kuin Martan aavistelut miehensä motiiveista puoltaa helsinkiläisen neitosen valintaa vanhurskaan neiti Arvosen sijasta. Vaalan elokuvassa sen sijaan kamera taltioi kansakoulun johtokunnan kokouksen, jossa valinta pääsee tapahtumaan Nikkilän isännän vastustuksesta huolimatta. Samalla merkittävä osa näytelmäprologin kahvikeskustelusta on korvattu. Katsoja saa jo kuvan sekä maaseutuyhteiskunnan konservatiivisuudesta että Aarnen ja muidenkin vielä keski-ikäisten miesten protestinomaisesta mielestä yhteisöään ja sen jäykkiä muotoja kohtaan. Rovastin esitellessä entisen opiskelutoverinsa professori Ahlgrenin tyttären hakemuksen johtokunnalle Aarne kysyy provosoiden: "Onko hän nätti?".

Prologin kahvipöytäkeskustelussa puhutaan Ilonan kauneudesta. Loviisa kertoo myös Aarnen "kehuneen" uutta kouluneitiä haettuaan hänet asemalta. Jälleen Vaala konkretisoi tilanteen elokuvallisella kerronnallaan ja luo jakson Ilonan saapumisesta ja häntä asemalla odottavista Anna-Liisasta, Aarnesta ja Simolasta. Varakkaana poikamiesisäntänä on myös viimeksi mainitulla omat syynsä saapua

henkilökohtaisesti postijunalle. Miesten välille on tällä tavoin voitu jo luoda kilpailumieliä, jota Vaala ryhtyykin kehittämään.

Kun Hella Wuolijoen näytelmätekstissä - ensimmäisessä näytöksessä - Aarne ja Simola saapuvat Niskavuorelle kunnan kokouksesta, olisi Valentin Vaala voinut tässä siirtää kuvauksellisen puheen suoraan elokuvakerronaksi. Tuloksena olisi luotu konkreettinen tilanne, jossa Aarne hylkäisi puoluekurin ja äänestäisi sosialistien mukaisesti. Näin Vaala ei kuitenkaan tee, vaan hän karsii pois yhteiskunnalliset kehykset ja asettaa tilalle Aarnen ja Simolan kärjekkään keskustelun Ilonasta. Simola on huomannut Aarnen taajat vierailut koululla, mikä ei tietystikään voi sopia hänen omiin päämääriinsä. Keskustelua Aarnen äänestämistä sosialistien mukana ei voida enää herättää miesten tullessa Niskavuorelle, koska elokuvassa ei edes viitattu kunnankokoukseen.

Vaala ei säilytä näytelmätekstin tarjoamaa toistakaan yhteyttä politiikkaan. Kansakoulun öisiä tapahtumia seuraavassa kuvaelmassa Hella Wuolijoki panee Aarnen moittimaan Marttaa siitä, että vain silloin tämä oli kiinnostunut talon töistä, kun "kommunistit piti erottaa, ihmiset, jotka ovat täällä syntyneet ja kasvaneet".<sup>24</sup> Kun Wuolijoki herättää Aarneä myöskin yhteiskunnallis-aatteellisella tasolla hylkäämään Martan ja lähestymään Ilonaa, tähän ei Vaala tartu: elokuvassa ei ole edes sanallista viitettä kommunistien erotamisesta.

N i s k a v u o r e n n a i s t e n prologissa on kuvauksellista puhetta, jossa Wuolijoki pyrkii asettamaan sankarittarensa ja maaseudun yläluokan katsomukset aatteellisesti vastakkain. Tämä käy esiin Anna-Liisan kuvauksesta, jossa rohkean uimahypyn suorittanut Ilona pudottaa järveen kalliin perintöesineen, Dagmar-tädin korvarenkaan helmineen. Näin Wuolijoki sai tilaisuuden asettaa ihmisen omaisuuden edelle: Ilona kertoo kahvipöydässä, miten rikkaan Dagmar-tädin kartanon torpparien lapsista suurin osa kuoli keuhkotautiin aliravitsemuksen vuoksi. Ilonan sanat on helposti yhdistettävissä hänen hetkeä aikaisemmin kuvaamaansa uistinsoutuun sepän pojan kanssa. Siinä Ilona toteuttaa sitä suhdetta ihmisiin, joka joutuu väistämättömään ristiriitaan maaseutuyhteiskunnan val-

tarakenteen edustajien kanssa.

Valentin Vaalan elokuvassa voidaan ihailla Anna-Liisan mukana Ilonan komeata hyppyä Koskikalliolta. Näin Ilonan ja Martan vastakohta terävöityy samalla kun Ilonan ja Aarnen välille pohjustetaan yhteyttä. Tähän kuitenkin Vaala jo pysähtyy. Hän torjuu uintikuvaukseen sisältyvän mahdollisuuden käyttää hyväksi tekstin yhteiskunnallis-kriittistä ainesta.

Tiettyä yhteiskunnallisten elementtien kaihtamista tai lievennystä näkyy myös elokuvan venekohtauksesta Niskajärvellä. Ilona ei suinkaan soutele uistinta sepän pojan kanssa, vaan Vaala korvaa prologin kuvaukselliseen puheeseen sisältyvän kohdan Ilonan ja Aarnen välisellä episodilla. Järvellä soudellessaan Aarne huomaa vesillä ajelehtivan tyhjän veneen. Saavuttuaan sen luokse hän näkeekin veneessä makaavan nuoren naisen. Kaunis auringonpalvoja on Ilona. Tilanne muistuttaa selvästi - hämmästyttävää kyllä - Hella Wuolijoen kirjoittamaa N i s k a v u o r e n n a i s t e n esityötä, fragmentiksi jääneen kertomuksen H o n k a v u o r e n h e r r a alkutapahtumaa.<sup>25</sup>

Elokuvan venekohtauksessa luontoa ympärillään ihaileva Ilona puhuu Aarnelle ihanteistaan: hän tahtoo tarttua maailman vipuun ja ravistaa sitä, jotta kaikki tulisivat onnellisiksi. Aarnekin toivoo itselleen voimaa tehdä samoin. Nämä aatteelliset-ihanteelliset repliikit on kuitenkin irroitettu alkuperäisestä kontekstistaan, öisestä kansakoulukohtauksesta. Repliikit siis lausutaan elokuvassa ennen varsinaisia ratkaisevia tapahtumia, joten niiden tarkoite suuntautuu vain yleiselle tasolle tavoittamatta mitään konkreettista. Lähinnä ne vain valmistavat Aarnen ja Ilonan rakkaussuhdetta, mutta niiden varsinainen yhteiskunnallinen yhteys jää hämäräksi, joten myös tällä tavoin elokuvaversiosta on karsittu yhteiskunnallisia aineksia.

#### b. Näytelmän ilmaisullinen puhe ja elokuva

"En minä pelkää - tule." Nämä Ilonan sanat Aarnelle päättä-



vät N i s k a v u o r e n n a i s t e n prologin ja valmistele-  
vat yhteyden ensimmäiseen näytökseen. Samoin tapahtuu myös Vaalan  
elokuvassa, vaikkakin sen tie tähän Ilonan rohkeaan tunteitten il-  
maisuuksiin käy toisin kuin näytelmässä johtuen Vaalan tarttumisesta  
näytelmän kuvaukselliseen puheeseen.

Vastaavasti ensimmäisen näytöksen loppuun Wuolijoki sijoittaa  
Aarnen tunteiden ilmaisullisen huipun. Hän paiskaa kahvikupin sä-  
päleiksi nimittäen äitiään hämähäkiksi. Kupin särkeminen tapahtuu  
myös Vaalan elokuvassa.

Ensimmäisessä näytöksessä Hella Wuolijoki panostaa Aarnen  
tietoisuutta kahdella tasolla: toisaalta näytelmässä seurataan  
Niskavuoren isännän kapinointia, johon liitetään selvä yhteiskun-  
nallinen merkitys, toisaalta taas Loviisa tietoisesti ärsyttää  
poikaansa ajatuksella Simolan ja Ilonan naimakaupasta herättäen  
hänessä heikkoutta ilmaisevan reaktion. Elokuvassa on otettu näy-  
telmätekstistä käytettäväksi vain jälkimmäinen aines. Siinä ei  
kerrota, miten Arne uskaltaa vastustaa äitinsä sanoja Niskavuoren  
miesten voimattomuudesta talon seinien sisäpuolella. Näytelmässä  
juuri Ilonan läsnäolo antaa Aarnelle voimaa uhmata äitiään ja tä-  
män kokemuksia Niskavuoren isännistä. Lopulta Simolan lähdettyä  
kyyditsemään Ilonaa kotiin Loviisa lausuu ärsyttävän repliikkinsä,  
joka laukaisee Aarnen itsehillinnän murtumisen. Kun Vaala jättää  
Aarnen raivonpuuskan vaikuttimista itse asiassa toisen puolen  
pois, pienenee yhteiskunnallinen aines. Lopputuloksena Aarnen ja  
Ilonan suhde kapenee merkittävästi.

Hella Wuolijoen draamallisiin pyrkimyksiin kuuluu, että Arne  
kolmannen näytöksen alussa ikään kuin uudelleen ottaa vauhtia Nis-  
kavuoren seinien ulkopuolelta. Myös Vaalan kamera kuvaa - Niska-  
vuorella tapahtuvien valmistelujen lomassa - Aarnen hiihtämistä  
metsässä pyssy selässä.

Elokuvansa epiikalla Vaala ei tavoittele sellaista draamalli-  
suutta, missä kivääri merkitsee uhkaa ja lumipyry Niskavuorta vas-  
tustavaa luonnonmahtia: kun Arne palaa takaisin Niskavuoren sei-  
nien sisäpuolelle ja kohtaa äitinsä, ei Vaala pyri jäljittämään  
näyttämöllistä tehoa eikä Loviisaa vastavoimana kohoteta huippuun-  
sa. Niinpä elokuvan vanha emäntä ei lausu näytelmän ja ehkä koko

Niskavuori-sarjan ylevimpiä sanoja, joissa hän samastuu Ylärinteen pultereista lohkaistuihin navettarakennuksen peruskiviin. Sen sijaan hän lähtee huoneesta kehottaen poikaansa olemaan "järkevä". Vanhan emännän sanat elokuvassa valmistelevat Martan tulemista sisään ja avioparin riitaa, mikä osoittaa, että Aarne ei noudattanut äitinsä toivomusta. Mainittakoon kuitenkin tässä yhteydessä, että uudemmassa N i s k a v u o r e n n a i s e t -elokuvassaan vuodelta 1958 Vaala seurasi mainitussa kohtauksessa tarkoin näytelmätekstiä. Hän otti mukaan Loviisan vaikuttavan ilmaisullisen huiipun, mutta sen jäljentäminen suoraan filmille jäi tehottomaksi. Sanojen jälkeen tapahtuva Martan tuleminen sisään ja konflikti Aarnen kanssa muodostui sekin näytelmälliseksi.

Valentin Vaala pyrki selvästi kaihtamaan toisen näytöksen lopun elokuvallista kopiointia. Hän ei ryhtynyt rakentamaan näyttämöllistä kuvaa Loviisan raamatunlukukohtauksesta. Huoneeseen sisältyvät draamalliset ilmaisukeinot eivät elokuvassa voisikaan kohota näyttämöllisen kuvan ulottuvuuksiin. Niinpä Vaala ei rakentanut itse huoneeseen voimia ja vastavoimia, vaan kuvallisella kerronnalla hän rikkoi näyttämön. Tosin elokuvan kerrontakin ikään kuin pysähtyy siirtyen Loviisasta Aarnen huoneeseen ja sieltä edelleen Ilonan hiljentyneeseen asuntoon. Omalla tavallaan leikkaus emännästä Aarnen kautta Ilonan onnellisiin kasvoihin luo vastakohtia, mutta samalla se hävittää kuviensa taakse kaikki ne Loviisan huoneeseen ladatut tunnevoimaiset ja älylliset ainekset, joista näytelmän katsoja voi kokea Loviisan - sanokaamme - koko totuuden, hänen asemansa väistämättömän traagisuuden.

Hella Wuolijoen vanhan ja nuoren sankarittaren henkisen kaksintaistelun dramatiikkaa Valentin Vaala kaihtoi myös selvästi. Elokuva seuraa ensimmäisessä näytöksessä korostuvia Loviisan kovia ja ärsyttäviä sanoja, mutta niiden vastapainona olevat merkittävimmät Ilonan reaktiot on poistettu. Esimerkiksi kohta, missä Ilona Hella Wuolijoen ohjausviitteen mukaan ponnahtaa seisomaan lausuen sanansa niskavuorelaisesta avioliitosta, on jätetty pois ja tilalle on leikattu Aarnen ja Simolan keskustelu Ilonasta.

Loviisan sanojen takaa pilkistävää salaista sympatiaa Ilonaa kohtaan on myös ratkaisevasti eliminoitu. Vaala ei ota huomioon

Wuolijoen ohjausviitettä, jonka mukaan jo ensimmäisessä näytöksessä emäntä kamppailee hellyytensä ja kovuutensa välillä. Sama jatkuu myös öisessä kohtauksessa kansakoululla. Siinäkään ei tarjota elokuvallista ratkaisua Loviisan sisäisiin voimiin, hänen draamalisuuteensa. Näytelmän kuva Ilonaa kömpelösti syleilevästä Loviisasta merkitsee hetkellistä Loviisan sisäisten patojen murtumista, Ilonan edustaman uuden elämänrohkeuden oikeutuksen tunnustamista. Sen sijaan elokuvassa jätetään Loviisan jylhyys koskemattomaksi.

Öisen kohtauksen lopussa Ilona tosin polvistuu Loviisan eteen, painaa päänsä hänen syliinsä ja lausuu: "Tukistakaa minua vielä". Ilonan sanat ovat peräisin itse näytelmätekstistä, mutta hänen eleensä - polvistuminen - on elokuvaohjaajan toteutusta. Näytelmässä juuri Ilonan sanat laukaisevat Loviisan syleilemään häntä. Sitävastoin Vaalan Loviisa ei tätä tee. Satiirisesti voitaisiinkin sanoa, että poistaessaan näytelmätekstistä ilmenevän Loviisan hellän reaktion Ilonaa kohtaan Vaala on kaksinkertaistanut Ilonan hellyyden Loviisaa kohtaan.

Loviisan hahmon yksinkertaistamisen linja näkyy elokuvan lopussakin, jossa yhteyksiä vanhan ja nuoren sankarittaren välillä ei ole näkyvillä. Hella Wuolijoki tarvitsi Marttan reaktion, jolla hän sai Aarnen vihdoin siirtymään lopullisesti Ilonan puolelle. Samalla Martta sai osakseen myös Loviisan halveksunnan, mikä jälleen omalla tavallaan auttoi vanhaa emäntää ymmärtämään sisimmässään poikansa valinnan. Elokuvassa sitävastoin Martta ei toimi minkäänlaisena laukaisijana, sillä tilanne johdetaan suoraan Simolan 'pelastusyrytykseen', jolla hän näytelmätekstin mukaisesti yrittää saada Ilonaa morsiamekseen. Kun Aarne lopuksi saa rohkeuden lausua totuuden, on hänen päätöksensä motivoitu - näin voidaan sanoa - eepisellä suoraviivaisuudella.

Näytelmässä Loviisan jäyhän kauniit viimeiset sanat ("Ajattelisin minä sanoa: Älä tule haudallenikaan ... Mutta tule sentään.") on ilmaisullinen huippu. Hänen hahmoonsa sisältyvä traaginen ristiriita kohotetaan lopullisesti. Samalla se myös ratkaistaan: Loviisan sydämeen mahtuu kaikkien tapahtumien jälkeenkin poikansa Aarne, mutta emäntä itse jää ylväänä sille paikalle, jolle elämä hänet oli asettanut.

Valentin Vaala ryhtyy kohottamaan Loviisan hahmoa huippuunsa siitä hetkestä alkaen, kun Aarne viimein tunnustaa suhteensa Iloon. Martan juostua hysteerisenä pois kansakoulun johtokunnan jäsenten hämmästyneet ja vakavat katseet kohdistuvat vanhaan emäntään: Vaala seuraa peräkkäin jokaisen kasvoja lähikuvina. Kaiken keskellä Loviisa säilyttää itsehillintänsä. Seuraavaksi kamera asettaa vastakkain lastenhuoneessa itkevän Martan ja häntä lohduttavan järkkymättömän Loviisan.

Vanhan emännän rinnalla myös johtokunnan jäsenet pienentyvät. Aarnen lähtiessä Ilonan kanssa talosta pihalle herrat kurkistelevat - rovastiä myöten - ikkunan takaa tapahtumia. Sen sijaan Loviisa kulkee ovelle, aukaisee sen ja sanoo näytelmästä tutut viimeiset sanansa. Tämän jälkeen ovi narahtaa ikään kuin valittaen tapahtumaa ja voimakas kiinni lyömisen pamaus kielii Loviisan voimasta: hän on Niskavuori oman poikansa menetyksen jälkeenkin. Oven paukahduksessa Loviisan mahti saavuttaa huippunsa, mutta se samalla merkitsee muuta, siteiden katkaisemista äidin ja pojan välillä. Paukahdus on traaginen, sillä äidin piti näin itse leikata yhteys poikaansa poikki ja ikään kuin paukahduksen voimasta elokuvan teemamusiikki äkkiä alkaa soida ja kohoaa loppuunsa viimeisten kuvien aikana. Seuraa lyhyt otos Aarnen ja Ilonan lähtemisestä, jonka jälkeen elokuva päättyy ristikkäiskuvien sarjaan. Valkokankaalle heijastuu Loviisan hahmo ja samalla elämän jatkuvuutta Niskavuorella kuvaavat talon työt, vuodenaikojen vaihtelut ja vuorenrinteellä seisovat Niskavuoren pulterit. Samalla hahmottuu myös ristiriita: Loviisan ja Niskavuoren jatkuvuutta ilmaisevien kuvien ohien vaihtuvat ajoittain Loviisan aiemmin lukemat raamatun sanat, jotka merkitsevät rakkauden asettumista omaisuuden yläpuolelle.

Loviisan loppurepliiikistä Vaala ei luopunut myöskään kaksikymmentä vuotta myöhemmin eli vuonna 1958 N i s k a v u o r e n n a i s i s t a tekemässään värikuvaversiossa. Itkevän, sängyssä makaavan Martan vastakohdaksi nousee tässäkin tutulla tavalla järkähtämätön Loviisa. Samoin myös tällä kertaa vanha emäntä kulkee ulko-ovelle ja talon rappusille. Seuraa kuva Aarnesta, joka lausuu: "No, muori, sanokaa vain". Kamera siirtyy Loviisaan ja kuva ulottuu hänen kävelykeppiä tiukasti puristavaan kouraansa asti.

Vanha emäntä lausuu repliikkinsa alkuosan ("Ajattelin minä sanoa sinulle: Älä tule haudallenikaan"). Vaala kuvaa sanojen vaikutusta Aarneen. Tämä laskee katseensa maahan. Kuva siirtyy takaisin Loviisaan, joka lausuu viimeiset sanansa ("... mutta tule sentään"). Vanha emäntä kääntyy sisään ja sulkee oven. Kuva ei enää siirry Aarneen ja näin Loviisan hahmo jää viimeiseksi yksin kuvatuksi henkilöksi. Myöskään kameran suunta ei enää muutu. Oven mennessä kiinni kamera vain etäännyttävä kohteesta. Ovi jää keskipisteeksi, ja kamera ikään kuin 'sivutuotteena' taltioi myös Aarnen ja Ilonan istumisen rekeen, joka Simolan ohjastamana lähtee pihasta.

Seuraa viimeinen otos, jossa kameran etäisyys talosta on jälleen kasvanut, mutta kuvasuunta on pysynyt tiukasti samana. Nyt kohteena on lähes koko Niskavuoren talo ja sen edessä oleva pihapiiri. Kun Simolan hevonen matkalaisineen on häipymässä pois kuvan etureunasta, purkautuu kaukana, mutta edelleen keskipisteenä olevasta Niskavuoren pääovesta kansakoulun johtokunta.

Elokuvan pitkän päätöksen tallentaman tapahtuman myötä Vaalan onnistuu peittää näytelmätekstistä viimeinen ilmaisullinen huippu paremmin kuin ensimmäisessä elokuvaversiossaan. Kuvaamastaan lopputapahtumasta Vaala tekee nyt riemukkaan satiirisen. Lähtijöiden arvohierarikiaa kuvataan paitsi poistumisjärjestyksellä myös heidän käyttämillään kulkuvälineillä. Elokuvan katsojalle tarjotaan pientä autokavalkadia viisikymmenluvulta: ensimmäiseksi lähtee liikkeelle rovestin iso musta Opel Kapitän ja lippulaivaa seuraavat Volkswagen ja Ifa. Autojen perään säntäävät Sandra ja Serafiina potkukelkkoineen - he ovat tulleet pihalle talon sivuovesta. Kamera on seurannut tapahtumia järkähtämättä paikallaan ja se on ikään kuin ottanut Loviisan roolin: Niskavuori jää paikoilleen - ylevästi ja yksin.

Ilmeisesti Vaalan mieltä oli jäänyt painamaan ensimmäisen versionsa lopun 'kauneusvirhe' hänen jätettyään - tai unohdettuaan - kansakoulun johtokunnan sisälle Niskavuoren taloon. Nyt valmistunut uusi loppu on vaikuttava ja se on itse asiassa harvoja näkyviä muutoksia vanhan ja uuden version välillä.

Epäilemättä väriefilmi inspiroi Vaalaa uuteen yritykseensä ja myöhemmät edistysaskelet värikuvatekniikan myötä näyttävät anta-

neen aiheen myös Matti Kassilalle tehdä elokuvansa *N i s k a v u o r i*, joka sai ensi-iltansa vuoden 1984 lopussa. Onnistuneitten värien lisäksi elokuvassa on pyritty mahdollisimman totuudenmukaiseen 1920-luvun miljööseen ja esineistöön ja päämäärä on saavutettukin. Kassilan sovitus noudattaa näytelmätekstiä yllättävän tarkasti sekä kuvattujen tapahtumien että repliikkien muodossa. Ainoana poikkeuksena aikaisempiin sovituksiin nähden on se, että Kassila on liittännyt yhteen kaksi näytelmää: *N i s k a v u o r e n n a i s e t* ja *N i s k a v u o r e n l e i p ä*. Wuolijoen tekstiä tarkoin seuraava sovitustapa liittää Kassilan *N i s k a v u o r e n* korostetusti Wuolijoen näytelmistä tehtyjen elokuvien traditionaalisille linjoille. Tuorein Niskavuori-elokuva ei esitä mitään uutta vaihtuneita näyttelijöitä lukuunottamatta.

## 6. Hella Wuolijoen hahmotelma elokuvaversioksi

Näytelmänsä pohjalta Hella Wuolijoki laati tapansa mukaan lyhyehkön sommitelman elokuvaksi *N i s k a v u o r e n n a i s e t*.<sup>26</sup> Erilaisista merkinnöistä ja kohtauseroista päätellen ohjaaja ja käsikirjoittajat ovat tutustuneet siihen huolellisesti. Wuolijoen suunnitelmat eivät kuitenkaan tuottaneet sanottavia tuloksia. Lopullinen elokuvaversio paljastaa, että elokuvantekijät valitsivat oman näkökulmansa Wuolijoen suosiota niittäneeseen draamaan.

*N i s k a v u o r e n n a i s e t* -näytelmän prologi tarjoaa selvästi aineksia siihen, että Hella Wuolijoki olisi ryhtynyt näytelmässään käsittelemään nuoren kansakoulunopettajan suhdetta maata omistamattomaan luokkaan. Viittaus sepän poikaan jäi kuitenkin ainoaksi konkreettisesti nimitetyksi esimerkiksi Ilonan yhteydestä maaseutuköyhälistöön. Vasta viimeisessä Niskavuori-näytelmässä *E n t ä s n y t*, *N i s k a v u o r i*? puututaan lyhyesti, mutta kiintoisalla tavalla Ilonan ja maaseudun työväestön suh-

teisiin. Sodan aikana viranomaisia pakeneva ja Niskavuorelle saapunut kommunisti Juhani Multia muistuttaa elämäänsä väsynyttä Ilonaa:

Kun tulin myllyltä vanhan Salmisen kanssa, hän kertoi eräästä nuoresta kansakoulunopettajasta, joka oli tullut kylään kuin päivän säde. Oli johtanut laulukuoroa Työväen yhdistyksessä ja puhunut iloisesti taistelusta uuden maailman puolesta.

27

Tämä viite antaa aiheen olettaa, että Hella Wuolijoki olisi karsinut tai joutunut karsimaan näytelmästään tai sen suunnitelmista mahdollisesti Ilonan ja maaseutuköyhälistön lähempää suhdetta kuvaavat kohdat. On toki muistettava, miten Isänmaallisen Kansanliikkeen (IKL) hyökkäykset Wuolijoen L a k i j a j ä r j e s t y s -näytelmää vastaan olivat sulkeneet teatterien ovet häneltä.

Voidaankin olettaa, että suunnitelmissaan N i s k a v u o r e n n a i s t e n elokuvaversioksi Hella Wuolijoki tarjoaisi elokuvan tekijöille sellaista rohkeaa yhteiskunnallista ainesta, joka puutui lopulliseen muotoon saatetusta näytelmätekstistä.

Näyttää ilmeiseltä, että laatiessaan elokuvasommitelmaansa Hella Wuolijoki on toiminut juuri mainitun olettamuksen mukaisesti. Lyhyen, näytelmänsä juonta noudattelevan elokuvasuunnitelmansa tueksi hän on tarjonnut elokuvantekijöille myös uusia kohtauksia. Säilynyt Hella Wuolijoen käsinkirjoittama sivu paljastaa, että hänen suunnitelmissaan oli tehdä Ilonasta kaupunkilaisena juuri sellainen maaseudun työväestön valistaja, johon näytelmä E n t ä s n y t, N i s k a v u o r i ? viittaa. Niinpä nuori opettajatar tahtoo olla muuttamassa maailmaa sellaiseksi, että "kaikilla olisi työtä ja leipää", kuten Ilona työläisille puhuu Wuolijoen suunnitelmien mukaan.

Kun näytelmässä Ilona kertoo vanhalle emännälle vierailevansa oppilaittensa kotona, niin Wuolijoki pyrkii elokuvasommitelmassaan korostuneesti toteuttamaan Ilonan kuvauksellista puhetta ja ehdottaa valkokankaalle seuraavia tapahtumia:

Ilona lasten kotona. Mökissä seitsemän kalpeata lasta. Lapsilla rikkinäiset sukat. Ilona tuo uudet sukat. Puhuu äidin kanssa, lupaa hankkia apua köyhäinlaitokunnalta. Antaa äidille omia vanhoja vaatteitaan. Ilona toisessa mökissä, opettaa vaimoa neulomaan. Ilona sepän luona, keskustelevat maailman asioista. Simola, köyhäinlaitokunnan esimies, käymässä Ilonan luona. Ilonalla pitkä lista vaatimuksia.

Hella Wuolijoen kiinnostus Ilonaa kohtaan ulottuu myös tämän 'esihistoriaan' eli Helsingin aikaan asti. Teemaan johdattelvana episodina kirjailija tahtoisii sijoittaa Ilonan kaupunkimiljööseen. Äitinsä ja tätiensä kauhuksi Ilona ilmoittaa hakeneensa ja saaneensa opettajan paikan maalta. Kaivohuoneelle järjestetään Ilonan jäähyväisjuhlat. Nuorison tanssiessa käy ilmi Ilonan vastenmielisyys "tyhjiä huvitteluja kohtaan", kuten Wuolijoki kirjoittaa.

Uuden sisällön Ilonan elämään antaa maaseudun luonto. Hella Wuolijoen suunnitelmissa kaurapellolla työskentelevä Aarne näkee uuden opettajattaren kiipeävän Niskavuoren huipulle. Aarne jättää työnsä ja tapaa Ilonan makaamassa kallionkielellä. Tällöin Ilona lausuu Aarnelle: "Häme on kaunis ja pilvet". Tällä suunnittelemaltaan kohtauksella Hella Wuolijoki pyrkii ilmaisemaan, miten luonto herättää sitä ihailevassa ja sille avautuvassa sankarittaressa päämäärätietoisien, rohkean ihmisen eli kuten Wuolijoki itse tässä yhteydessä kirjoittaa: "Ilona on löytänyt itsensä. Kasvanut suureksi". Hella Wuolijoen luonnonfilosofis-romanttinen näkemys käy esiin yllättävän suoralla tavalla.<sup>28</sup>

Ilonan asema Hella Wuolijoen henkilögalleriassa tyypillisenä kirjailijan nuorena sankarittarena käy elokuvasommitelmasta selvästi esiin. Uusi opettajatar on yhteisössään outo lintu, vielä kulkemattomien urien aukaisija - kuten tavallaan omassa elämässään kirjailija itsekin. Jokainen Wuolijoen nuorista sankarittarista käy omaa rohkeata taisteluaan konservatiivisessa ympäristössään. Luonto - sekä ulkoinen että ihmisen sisäinen - ja sen äänen kuunteleminen antaa tosin kaikille Wuolijoen nuorille sankarittarille vilpittömyyden ja samalla sanelee heidän toimintansa yhteiskuntariittiset päämäärät, mutta Ilona on heidän joukossaan eräänlainen



perustyyppi.

Hella Wuolijoen alkuperäistä näytelmäkirjoitusta *Niskavuoren naiset* ei ole löytynyt. Näin ollen lopullista varmuutta vaille on jäänyt kysymys siitä, miten suuri oli ohjaaja Eino Salmelaisen osuus *Niskavuoren naisten* lopullisessa näytelmätekstissä. On huomautettu, että Hella Wuolijoki kirjoittamisensa kuluessa itse viehättyi vanhasta emännästä. Toisaalta Eino Salmelainen itse on todennut, että juuri hän ohjaajana suoritti rohkean muutoksen, jonka tuloksena vanhasta emännästä tuliikin päärooli.<sup>29</sup>

Ajatus Ilonasta alun perin ainoana todellisena sankarittarena kuvastuu myös Hella Wuolijoen näytelmälleen aluksi suunnittelema-  
ta nimestä: *O n k o s k e l l ä ä n v a s t a a n s a n o m i s t a ?*<sup>30</sup> Tämä poleemisesti heitetty kysymys viittaa näytelmän lopputulokseen, Aarnen irtautumiseen Niskavuoresta ja hänen lähtöönsä Ilonan mukaan. Wuolijoki oli ilmeisesti asettanut Ilonan intension huomattavasti enemmän painoa, mitä lopulliseksi muokkautunut näytelmäteksti ilmaisi. Sitäpaitsi otsikko *Niskavuoren naiset* ei enää viittaakaan Ilonaan, vaan "Niskavuoren naisilla" jo tarkoitetaankin kyseisen talon emäntiä, erityisesti Loviisaa ja sitä perinnettä, jota Niskavuoren vanha emäntä edustaa ja jonka mittainen Aarnen puoliso Martta ei ole.

Hella Wuolijoen elokuvasommitelmasta käy ilmi itse kirjailijan selvä paluu takaisin Ilonaan. Sen mukana ilmeisesti myös vanhat näytelmäsuunnitelmat, joissa painotettiin Ilonan yhteiskunnallista toimintaa, tulivat Wuolijoelle uudelleen ajankohtaisiksi - tosin itse elokuvan toteutuksen kannalta turhaan.

## 7. Toteamuksia ja johtopäätöksiä

Pelkistettynä yhteenvetona Hella Wuolijoen näytelmän *N i s k a v u o r e n n a i s e t* ja sen elokuvaversioiden välisestä suhteesta voidaan todeta, että elokuvakäsikirjoituksen tekijät J. Huttunen ja O. Saarikivi ovat mahdollisimman vähäisin muutoksin pyrkineet muokkaamaan näytelmäkäsikirjoitusta. Valentin Vaala on tyytynyt hänelle tarjottuihin suuntaviivoihin. Lopputuloksena on Wuolijoen näytelmän kulkua jäljittävä elokuva, jossa alkuperäistä näyttämöpuhetta on muutettu elokuvan kielelle mm. seuraavalla kahdella tavalla:

1. Elokuvaversiossa tartutaan kuvaukselliseen näyttämöpuheeseen, josta tehdään elokuvallisia jaksoja. Näin rikotaan draaman rakennetta ja näytelmän tarkan tapahtumapaikan ja -ajan tilalle luodaan elokuvallista kerrontaa. Merkittäväksi havainnoksi tässä yhteydessä paljastui se, että näistä filmin esittämistä kuvauksellisen puheen jaksoista karsittiin yhteiskunnallisia aineksia. Tuloksena oli selvä aatteellinen lieventäminen verrattuna Hella Wuolijoen alkuperäiseen näytelmätekstiin.

2. Elokuvan kajoamisesta ilmaisulliseen näyttämöpuheeseen voidaan todeta lyhyesti, että elokuva pyrkii myös tässä irroittautumaan filmatusta teatterista. Vaala ei ole suhtautunut näytelmän ilmaisullisiin huippuihin draamatikon tavoin. Kuitenkaan kaikkia Wuolijoen tarjoamia aineksia hän ei ole pyrkinytkään kääntämään elokuvan kielelle. Voidaan huomauttaa jälleen, että mahdollisuuteen käyttää hyväksi näytelmän yhteiskunnallisia yhteyksiä ei olla kiinnitetty tarpeeksi huomiota. Erityisen huomionarvoista on, että Loviisan sisäistä tragiikkaa vältettiin esittämästä.

3. Mitä lisäksi tulee Hella Wuolijoen omiin sommitelmiin eli ehdotukseen *N i s k a v u o r e n n a i s e t* -elokuvaversioiden sisällöksi, ne paljastivat hänen yhteiskunnalliset painotuksensa. Syntyi kiintoisa tilanne, jossa elokuvantekijät pitäytyivät alkuperäisessä näytelmässä kun sitä vastoin itse kirjailija suuntautui nuoren sankarittarensa myötä rohkeampiin päämääriin.

## VI. JUSTIINA (ETEENPÄIN - ELÄMÄÄN)

### Henkilöt:

Laamanni Robert Harmaalahti  
 Hilda, hänen rouvansa  
 Riikka, heidän tyttärensä  
 Senaattorska Harmelius  
 Justiina  
 Olavi, hänen poikansa  
 Tohtori Stenius  
 Vapaaherra  
 Vapaaherratar  
 Rovasti  
 Ruustinna  
 Andersson, oopperalaulaja  
 Oramaa, oopperalaulaja  
 Pehtori Mäkelä  
 Mari  
 Kaisa  
 Salminen  
 Jokinen

Näytelmä on 6-kuvaelmainen. Tapahtuu nykyaikana Harmaalahden kartanossa. Ensimmäinen ja toinen kuvaelma Harmaalahden kartanon salissa. Muut neljä kuvaelmaa kartanon puutarhassa.

Näytelmän kantaesitys: 15.9.1937 Helsingin Kansanteatteri (Eino Salmelainen)

Elokuvan E t e e n p ä i n - e l ä m ä ä n ensi-ilta:

29.1.1939 (T.J.Särkkä - Yrjö Norta)

Näytelmässään *J u s t i i n a* Hella Wuolijoki kuvaa Harmaalahden kartanon elämää kansalaissodan jälkeen. Nimihenkilö kuuluu talon palvelusväkeen. Huolimatta siitä, että sankaritar Justiina on jo keski-ikäinen, hän kuuluu täydellisesti Wuolijoen nuorten sankarittarien joukkoon, jotka kamppailevat konservatiivisen yhteisönsä vanhoillisten tapojen ja jäykkien normien keskellä. Sankaritar joutuu tilanteeseen, jossa hänen menneisyytensä tulee uudelleen esiin. Näin syntyy kuvauksen kohteena oleva Justiinan karaistumista lopullisesti punnitseva viimeinen koettelemus.

#### 1. Wuolijokimainen henkilöasetelma

Hella Wuolijoki asettaa sankarittarensa voimien ja vastavoimien verkkoon herättämällä eloon tämän menneisyyden tapahtumat. Ne konkretisoituvat Harmaalahden kartanoon perijänä palaavan entisen rakastetun laamaani Robert Harmaalahden hahmossa. Mies taas näkee yllättäen edessään unohtamansa Justiinan. Samoin parinkymmenen vuoden takaisista tapahtumista muistuttaa avioton lapsi Olavi jo pelkällä läsnäolollaan. Nuorena ylioppilaana Robert Harmaalahti oli joutunut pakenemaan setänsä raivoa. Kartanon isäntä senaattori Fredrik Harmelius oli yllättänyt veljenpoikansa ja Justiina-piian sängystä. Justiinakin ajettiin pois, mutta otettiin kartanoon takaisin hänen synnytettyään lapsensa.

Hella Wuolijoen varhainen, yliopistoajoilta juurensa juontava ihailu solisti August Bebeliä kohtaan kantaa kypsää hedelmää laamannitar Hilda Harmaalahden hahmossa. Hilda-rouva on ehkä näytelmäkirjallisuutemme tyylipuhtain ns. porvarillinen nainen, mikäli mittapuuna pidetään marxilaista käsitystä naisen asemasta porvarillisessa yhteiskunnassa, mitä Bebel toi tunnetuksi Suomessakin suosioon nousseella teoksellaan *N a i n e n j a s o s i a l i s*

m i. Näytelmässä J u u r a k o n H u l d a esiintyneestä Kirsti Kaaviosta Wuolijoen oli vaivatonta jatkaa: laamannitar on kuin helppoa elämää nauttimaan tottunut tahtailija Kaavion tytär. Mitä Kirsti-neiti haaveili avioliitostaan, sitä samaa laamannitar pyrki puolisostaan hyötymään laillistetun suhteensa välityksellä.

August Bebelin mukaan kaikki naisellisuuteen yleisesti liitetävät negatiiviset tunnusmerkit ovat johdettavissa suoraan yhteiskunnan taloudellisesta rakenteesta. Niinpä Bebel naisen asemaa käsittelevässä teoksessaan esitteli naistyyppin, joka alisteista kohdalaan välttääkseen käyttää viekkaudellaan ja aistillisuudellaan miestä hyväkseen. Porvarillisessa avioliitossaan tällainen nainen oppii laiskuuteen ja hänen henkisenä ravintonaan ovat yleensä "ärsyttävät romaanit, rivot teatteriesitykset, aistillinen musiikki ja kaikenlaiset häväistysjutut".<sup>1</sup>

Bebelin esittämät kielteiset ominaisuudet tulevat karikoidusti esiin Hildan hahmossa: Wuolijoki esittää laamannittaren porvarillisen yhteiskunnan tuotteena tekemällä hänet laulajattareksi, joka korvaa puuttuvan lahjakkuutensa aistillisella vetovoimallaan. Porvarillisen huvielämän vieraantuneisuutta ja taiteen rappiota Hella Wuolijoki pyrki korostamaan vahvistaessaan laamannittaren hahmoa tämän kahdella miespuolisella ammattitovereilla. Rouvan seuralaisina olevat oopperalaulajat Ormaa ja Andersson ovat eräänlaisia hovinarreja.

Kahden täysin erilaisen ja voimakastahtoisen naisen välille Wuolijoki asetti - periaatteilleen uskollisesti - heikon miehen. Neljännen keskeisen henkilöhahmon eli Olavin asema draaman toiminnan jatkuvana edistäjänä on huomattava. Hänessähän juuri ruumiistuu laamannin ja Justiinan menneisyys, josta laamannitar ei vielä kartanoon tullessaan tiedä mitään. Näin Wuolijoki on ladannut pitkään näytelmäänsä sen tarvitsemat voimat ja vastavoimat, joiden ristiriitoja hän kehitteli ja lopulta ratkaisi kuuden kuvaelmansa aikana.

## 2. Justiinan draamallisuus

Kotiinpaluun teema inspiroi Hella Wuolijokea hänen *J u s t i i n a*-näytelmässään. Näyttämölle juuri ehtineen *J u u r a k o n H u l d a n* keskeinen neljäs kuvaelma on innostanut kirjailijan luomaan myös *J u s t i i n a s s a* vastaavanlaisen ilmaisullisen jakson, jossa kohotetaan sekä sankarittaren tahtoperäistä luonnetta että ristiriitaa mieheen nähden.

Kun *J u u r a k o n H u l d a n* tuomari Soratie palaa Pariisista, epätavallinen ajankohta ja tilanne avavaat hänen silmänsä näkemään *Huldan* tavallaan ensimmäistä kertaa seitsemään vuoteen. Hän yllättyy sisäkkönsä metamorfoosista: ulkoista kauneutta vastaa myös sisäinen kauneus, sivistys. Myös *J u s t i i n a s s a* kotiinpalaavaa tuomaria kohtaa samanlainen näky. Jo ensimmäisessä kuvaelmassa laamanni toteaa ystävälleen tohtorille *Justiinasta*: "Miten kaunis nainen hän vieläkin on ... arvokas ja sivistynyt ihminen".<sup>2</sup> Tässä tilanteessa tuomari ei kuitenkaan vielä ole nähnyt kuin sankarittaren ulkoisen olemuksen. *Justiinan* varsinainen sisäinen muodonmuutos paljastuu hänelle vasta näytelmän myöhemmissä vaiheissa.

Sekä *J u u r a k o n H u l d a s s a* että *J u s t i i n a s s a* mies kohtaa naisen kesäiltana tai -yönä, mikä on otollinen miehen romantiikan kaipuun heräämiselle arjen rutiinin vastakohtana. Kummankaan näytelmän sankarittaret eivät kuitenkaan suostu alistamaan itseään miehen päämäärille, vaan päin vastoin kieltäytymisellään ravistelevat miehen elämäntilannetta.

*J u s t i i n a s s a* suviyön tarjoamat puitteet sankarittaren ja laamannin kohtaamiselle syntyvät kolmannen kuvaelman lopussa. Miehen silmissä avautuu näkymä sankarittaren metamorfosiin. He käyvät läpi kahdenkymmenen vuoden takaista tarinaansa kumpikin omalta kannaltaan. Näin *Wuolijoki* on saanut tilaisuuden korostaa sankarittarensa taistelutahtoa ja verrata sen synnyttämää maailmankatsomusta porvarillisen elämän heikontaman laamannin tuntoihin. Laamanni tahtoo jäädä haaveilemaan nuoruutensa *Tiinasta*, sadusta, joka ei mahdu hänen nykypäiväänsä. Samalla hän suhtautuu

kriittisesti elämäänsä - aivan kuten J u u r a k o n H u l d a n tuomari. Tällä tavoin Wuolijoki rakentaa myös J u s t i i n a - näytelmässään keskeisen näkökulmansa naisasiaan: sivistynyt nainen on uusi yhteiskunnallinen voima. Vakaumuksensa ja suhteensa elämään sankaritar lausuu rohkeasti ja yllättää miehen:

Ja nyt minä sanon teille jotakin, laamanni Harmaalampi. Häpeän siitä, että rakastuin mieheen, joka voi rakastua sellaiseen naiseen kuin tuo piikatyttö Tiina. Haitte vain ruumista ja sen olette saanut. Pitäkää hyvänänne. Oli väärin, että otitte minut, ei se, että minut hylkäsitte.<sup>3</sup>

Laamanni näkee edessään valistuneen ja itsetietoisien Justiinan. Näytelmän katsojalle sen sijaan jo ensimmäisen kuvaelman alussa on käynyt selväksi, mihin Justiinan esikuvallinen asema perustuu. Työväestö luottaa Justiinaan, vaikka tämä ei kansalaisodan aikana ollut päästänytään punaisia kartanoon. Sankarittaren asema toisaalta työväenluokkaan kuuluvana, mutta samalla kartanon isäntävään uskottuna jo sinänsä viittaa aitoon wuolijokimaiseen 'pehmeään vallankumoukseen'. Maaseutuproletariaatistoon kuuluva Justiina edustaa työväestön uutta ideaalia kuvaa: väkivallan sijaan on tullut sivistys, jolloin yksityisomaisuuden muuttuminen kansan yhteiseksi omaisuudeksi voi tapahtua ikään kuin luonnostaan, ilman väkivaltaa.

Justiinan karaistuneeseen mieleen sisältyy kuitenkin - ainakin näennäisesti - heikko kohta, johon Justiinan draamallisuus perustuu. Sankaritar ei voinut suhtautua väkivaltaisesti Olavin isäkuvaan eikä ole voinut kasvattaa poikaa vihaamaan isäänsä. Jo ensimmäisen kuvaelman alussa Olavi asettuu äitinsä suunnitelmia vastaan. Hän ei tahdo lähteä äitinsä mukana pois kartanosta tehtaille, vaan vaatii itseään samaan maailmaan, missä isänsä on elänyt. Toisessa kuvaelmassa Justiina puhuu pettyneenä laamannille Olavista: "hän pitää Harmaalahdesta ja isästään ... se on sitä romantiikkaa".<sup>4</sup>

Näytelmässä kuvatuissa Olavin tunteissa isäänsä kohtaan saa ilmaisunsa Justiinan poikansa kasvatukseen liittävä usko hyvään isään, nuoruutensa rohkeaan Robertiin. Hella Wuolijoki seuraa tar-



koin Justiinan reaktioita tämän huomattessa äkkiä, että on menettämässä poikansa laamannille eli porvarilliseen maailmaan. Näin rakennetaan toiseen kuvaelmaan ilmaisullinen huippu, Wuolijoen ohjausviitteiden sanoin: "Justiina luhistuu seisoessaan pöydä ääressä, aivan kuin ei jaksaisi nostaa tarjotinta. Nyyhkytys vavistuttaa hänen ruumistaan".<sup>5</sup>

Hella Wuolijoki asettaa sankarittarensa vaistoelämän, uskon lapsensa hyvään isään, vastakkain tosiasioden kanssa. Tosiasiat näyttävät voittavan Justiinan, mutta hänen tastelutahtonsa, hänen uskonsa elämään voittaa ja hän ei muserru. Kirjailija käyttää näyttämöllä vanhaa symbolia: pettymystensä keskellä Justiina tarttuu toivon ja haaveiden vertauskuvaan, simpukankuoreen, ja asettaa sen korvaansa vasten. Se on ainoa, jonka hän tahtoo ottaa karta-nosta mukaansa.

Justiina edustaa elämän voimia, toivoa uudesta tulevaisuudesta. Justiinan innoittamana laamanni suuntaa elämänsä uusille urille: hän saa voimaa vastustaa laamannitarta, joka näytelmän kulussa yhä selvemmin edustaa tuhon, hämärien viettien ja kuoleman mahtea. Näytelmä etenee laamannin horjuessa elämää edistävien ja sitä tuhoavien kenttien välissä. Tuhon voimat koskettavat lopulta Olavia ja laamannin silmät aukenevat. Hän tarttuu pistooliin tappaakseen laamannittaren ja tuhotakseen samalla itsensä. Näin Wuolijoki on luonut tilaisuuden sankarittarensa määrätietoiselle esiintymiselle. Seuraa näytelmän lopun ilmaisullinen huippu, jossa Justiina estää laamannin aikeet lausumalla ylevän repliikkinsä:

Sinulla on aina ollut yksityistilejä elämän kanssa. Jos tahdot kostaa poikasi puolesta, tule ja auta taistelemaan sellaisen maailman puolesta, jossa ei tuonlaatuisella ihmisellä enää tule olemaan valtaa toisten yli. Me olemme täysijärkisiä ja vastuunalaisia, eikä tuo nainen. Tiedän, että sekä sinulla että pojallani on rohkeutta kuolla. - Jos minä jaksaisin antaa teille sitä rohkeutta elää, jota minulla on ollut, ja rohkeutta alkaa alusta. Kuolkaa jos haluatte, te molemmat, joita rakastan ... minä lähden palvelemaan eläviä ihmisiä, auttamaan ja järjestämään heidän elämänsä.<sup>6</sup>

Hella Wuolijoki vie näytelmänsä onnelliseen loppuun, Justiinan ja elämän voittoon. Vasta sankarittaren kamppailun draamallisten vaiheiden myötä paljastui hänen aatteellinen lujuteensa. Pelkkä usko nuoruuden taistelutahtoiseen Robertiin ei olisi riittänyt.

### 3. Laamanni kahden naisen välissä

Justiinan luonnekuvan oleelliset piirteet ovat jo tulleet esiin siihen mennessä, kun hänen vastahahmonsa laamannittaren näyttävä sisääntulo tapahtuu ensimmäisen kuvaelman lopussa. Järjestämällä laamannin saapumisen ennen rouvaansa Wuolijoki onnistuneesti asettaa näytelmänsä draamalliset ainekset lähtötilanteeseen. Keskustelu senaattorskaa hoitavan tutun tohtorin kanssa luo laamannin eteen hänen unohtamansa tosiasiat, ennen muuta Olavin olemassaolon. Skandaalin pelko luo toimintaa kohottavan jännitteen. Samalla laamannin sanat Justiinan arvokkuudesta ennakoivat vastakohtia ja ristiriitoja pian saapuvaan laamannittareen ja tämän olemukseen.

Toisessa kuvaelmassa seurataan laamannittaren konflikteja ympäristöön. Kartano ja maaseutu-elämä ovat tuottaneet pettymyksen Hildalle. Talossa ei ole ratsuhevosia eikä autoa ja niiden hankkimisen sijaan laamannilla on muuta ajattelemisen aihetta. Tilanne muistuttaa pitkälti Niskavuori-sarjan esityötä, fragmentiksi jäänyttä kertomusta *H o n k a v u o r e n h e r r a*. Siinä kartanon isännän on tuotettava pettymys hysteeriselle ja sairalloiselle rouvalleen. Tämän suunnittelema kylpylämatkasta ulkomaille ei näytä tulevan mitään ja haave autostakin kariutuu talonpidon vaatimiin kustannuksiin.<sup>7</sup>

Laamannitar painostaa omalla vaikuttavalla tavallaan miestänsä myymään talon ja ostamaan rahoilla huvilan Hangosta. Näin Wuolijoki saa tilaisuuden luoda konkreettisen kuvan laamannittaren aistillisesta viehätysvoimasta, jolla tämä viekkaasti osaa vaikuttaa

mieheensä. Todistajaksi tohtorin ja pehtorin lisäksi joutuu tahtomattaan Justiina. Sankarittaren kylmää reaktiota laamannittaren hallinnassa olevaan heikkoon mieheen Wuolijoki korostaa ohjausviittein.

Ilman 'sulokkaan' laamannittaren muutumista raivottareksi ei toisen kuvaelman ratkaisevaa konfliktia laamanniin voi syntyä. Olavin syntyperän paljastuminen motivoi siirtymän juuri sille korkeammalle asteelle, jossa Hilda aitona porvarillisen yhteiskunnan tuotteena täydellisimmin voi esiintyä. Salaisuus saatetaan laamannittaren tietoon tehokkaan draamallisesti: rovestin vierailun yhteydessä ruustinna katsoo kristityn velvollisuudekseen ilmoittaa asian.

Wuolijoki katkaisee sopivasti Hildan tulikivenkatkuisen reaktion Robertia kohtaan marssittamalla näyttämölle vapaaherran puolisoineen. Tämä vanhan elitistisen maaseutuyhteiskunnan viimeinen edustaja elää menneisyydessä jutellen kaskuja kaskuja suurttiiallisten lapsenelatusjutuista.

Koominen kevennys on selvästi tarkoitettu koettelemaan Hildan itsehillintää, joka purkautuukin Riikan saapuessa paikalle. Riikan avulla Wuolijoki tuo keskusteluun Justiinan kaikin puolin tärkeän aseman talonpidossa ja kartanon perinteiden ymmärtäjänä ja vaalijana. Näin Wuolijoki motivoikin uudella tavalla laamannin ja rouvan välisen konfliktin, joka jälleen puhkeaa vieraiden lähdettyä.

Syntyneessä toisen kohtauksen viimeisessä ja näytelmän draamallisen kulun kannalta tärkeässä välienselvittelyssä laamanni ei olekaan enää rouvansa polkema osapuoli. Tarvitaan vain laamannittaren rangaistus Riikkaa kohtaan, niin konfliktit puhkeavat puolisoitten välille toisella tasolla kuin aikaisemmin. Laamanni on saanut tyttärensä kautta voimaa Justiinasta ja kuvaelma päättyy näyttävään ilmaisullisen huippuun: laamanni aukaisee Hildalle oven kehotuksena lähteä talosta. Vaikka laamannitar ei tottele - näytelmänhän pitää vielä jatkua - niin Justiinalle laamannin henkinen nouseminen merkitsee paljon. Hän näkee edessään uudenlaisen laamannin ja katselee häntä "liikahtamatta"<sup>8</sup>, kuten Wuolijoen ohjausviite kertoo. Näin kirjailija pyrkii ilmaisemaan, miten sankaritar on nähnyt ihmeen, Robertin muodonmuutoksen.

#### 4. Kahden maailman riitasointu

Toisen kuvaelman päättyessä Hella Wuolijoki oli saanut heikon laamannin sankarittaren puolelle ja haavoittamalla laamannitarta tämän hahmo oli kohotettu uhkaavaksi. Porvarillisen yhteiskunnan tuotteena rouvan on nyt käytettävä kaikki oppimansa keinot voidakseen säilyttää entisen valtansa. Kirjailija ratkaisi laamannittaren toiminnan psykologisesti näyttävällä tavalla: rouva kietoo Olavin verkkoonsa tuhotakseen hänet miehensä perijänä ja lopettaakseen laamannin ja Justiinan suhteen.

Kolmannessa kuvaelmassa on laamannin ja Hildan yhteenotosta kulunut kuukausi. Näyttämö on vaihtunut Harmaalahden salista illan hämärtämään puutarhaan eli kahden voimakentän väliin, jossa harhailevat sekä isä että poika. Riikka yrittää kääntää Olavia väentuvan suuntaan Justiinan luokse kun taas Olavin veto laamannitarta kohti näyttää vastustamattomalta. Puutarha eräänlaisena välimaastona ei-kenenkään -maana, luo näyttämöllistä vaikuttavuutta erityisesti laamannin ja Justiinan kohtaamiselle ja kuvastaa päämäärättömän laamannin sielunmaisemaa.

Epäsointua kahden maailman välillä kuvaa näyttämöllä kartanon salista ja väentuvasta kantautuva erilainen musiikki. Auditiviset näyttämökeinot luovat symboliikkaa: laamanni hyväksyy elämäänsä sekä väentuvasta että kartanon salista kantautuvat erilaiset sävellet kun taas Justiina kärsii riitasoinnusta. Laamanni mielii säilyttää Justiinan elämänsä satuna, jotta saisi voimaa elää tottuomaansa porvarillista elämää rouvansa kanssa.

Tehdessään laamannista uudelleen tahdottoman Hella Wuolijoki sai mahdollisuuden nostaa jälleen Justiinan hahmoa taistelevana ja perään- antamattomana. Justiinan vastakohtana on näyttämöllä kartanon salin maailma, musiikki, jota hallitsee Hilda. Kohtaus ja samalla kolmas kuvaelma päättyy vaikuttavaan näyttämölliseen ku-

vaan rouvan äänen houkutellessa Olavia tanssimaan Justiinan ja laamannin luota.

Neljännessä kuvaelmassa on edellisen illan hämärä muuttunut päiväksi kartanon puutarhassa. Näyttämöllä tämä merkitsee vastakaisten voimien lopullista kärjistymistä. Ihmistä hallitsevat pimeät mahdit paljastuvat kaikessa realistisuudessaan eli kuten laamanni rouvalleen toteaa: "On niin kirkas päivä, näkyvät kaikki limaiset pohjakivet".<sup>9</sup> Tämä repliikki on osa avioparin keskustelua neljännen kuvaelman puolivälin pitkässä ilmaisullisessa jaksossa, joka nostaa laamannin ja rouvan ristiriidat lopullisiksi.

Vaikka laamannitar menettää otteen mieheensä hän osaa pitää kiinni oikeuksistaan eikä suostu antamaan mistään hinnasta eroa. Rouva on kuitenkin vielä ärsyttävä. Hänet on ahdistettava tilanteeseen, joka voisi laukaista konkreettiseen toimintaan juuri ne hänen kielteisimmät ominaisuutensa, joiden uhrina laamanni itse on tähän asti ollut. Laamannittaren ärsytyskynnys ylittyy, kun laamanni lausuu rakkaudentunnustuksensa Justiinalle tarkoituksellisesti rouvansa ja äitinsä läsnäollessa. Lopputuloksena on tunteiden sekamelska, jolla Wuolijoki pyrkii luonnehtimaan porvarillisen elämän todellisuutta sankarittarensa kautta: tilanteen kauhistamana Justiina juoksee pois, kuten kirjailijan ohjausviite kertoo.

Hella Wuolijoki päättää näytelmänsä neljännen kuvaelman luomalla vastakohtan porvarillisen elämän kaokselle. Pihalle rullatuoliin yksin jätetyn senaattorskan avuksi saapuu työmies Salmiinen, jonka rehelliseen olemukseen ja yksinkertaiseen elämänriitinkiin hän mieltyy. Niinpä senaattorska juo elämänsä ensimmäiset kahvit työmiehen kanssa. Kun näin myös hän on kääntynyt väentuvan puoleen, jää kartanoon eristyneenä vain itse laamannitar. Kun näytelmän viides kuvaelma alkaa ovat elämää edistävät voimat erotettu tuhoavista.

Viidennen kuvaelman näyttämö palvelee laamannittareen kytkeytyviä viettien pimeitä mahteja. Neljännen kuvaelman päivä on vaihtunut illaksi kartanon puutarhassa, joten laamannin kuvakielellä "limaiset pohjakivet" eivät nyt erotu. Näihin kiviin Olavi törmää konkreettisellakin tasolla.

Hella Wuolijoelle koittaa vihdoin aika päästää laamannittaren

myötä irti elämää tuhoavat vallat. Rakkaus elämää säilyttävänä voimana muuttuu laamannittaren hahmossa ihmistä tuhoavaksi aistilliseksi himoksi, johon hän tempaa mukaansa Olavin. Omantunnon puhautta edustava Riikka havahduttaa Olavin laamannittaren syleilystä. Olavin reaktiona oleva itsemurhayritys tapahtuu syöksymällä kalliolta matalaan kivikkoiseen veteen. Kuvaelma päättyy elämää auttavien ja sitä tuhoavien voimien väliseen vaikuttavaan kontrastiin: toisaalla Olavia kantava talon työväki, toisaalla taas kartanon salissa seurueineen laulava rouva. Laamannitar on huolissaan enemmän kartanon lattioiden likaantumisesta kuin Olavista ja kääntyy Olavin kantajat ovelta.

Näytelmän viimeisessä eli kuudennessa kuvaelmassa elämää tuhoavien voimien eteneminen näyttää vastustamattomalta. On kulunut kolme viikkoa edellisistä tapahtumista, mutta Olavin loukkaantumiseen johtaneiden tapahtumien kulku on jäänyt selvittämättä. Laamanni on taipunut rouvansa tahtoon ja perhe on lähdössä takaisin kaupunkiin. Kaoottisuus huipentuu Riikka-tyttären kautta. Hänestä on tuskallista lähteä inhoamansa äidin mukaan, eikä hän haluaisi jättää Justiinaa ja Olavia. Asettamalla vielä tohtorin havainnoit-sijaksi Hella Wuolijoki syventää tilanteen patologisia aineksia lapsen henkisestä järkkymistä.

Tilanne vaatii ainoan jäljellä olevan vastavoiman Justiinan astumista näyttämölle. Vain hän kykenee näkemään kaoottisuuden yhteiskunnallisen syyn ja näin hän on ainoa asianosaisista, joka edelleen voi hallita itseään. Huolimatta oman poikansa onnettomuudesta Justiina kykenee nousemaan yksilöllisen vihan yläpuolelle ja näkemään laamannittaren yhteiskunnallisen järjestelmän tuotteeksi. Niinpä näytelmän lopussa Hella Wuolijoki kirkastaa sankarittarensa horjumattoman hahmon tämän pitkien ilmaisullisten repliikkien muodossa, joilla sankaritar kykenee laukaisemaan kärjistyneen tilanteen elämän voimien lopulliseksi voitoksi.

Justiina on osoittautunut elämää säilyttävien voimien ruumiilistumaksi ja vasta nyt laamanni täysin ymmärtää hänen merkityksensä eli näytelmän sanoin:

Justiina: Kun sinun lapsesi kasvoi ruumiissani, opin rakastamaan kaikkea, mikä liikkuu ja elää ... Meillä on niin paljon tekemistä,

Robert.

Laamanni: Niin on, Justiina. -Tämä oli elämän evankeliumia. -Minä lähden muknasi, vaikka harmain hiuksin ja paljain jaloin.<sup>10</sup>

Epäsointu väentuvan ja kartanon välillä on päättynyt rauhaan säveleen. Hilda-rouvan poistuttua lopullisesti Riikka ja Olavi avaavat kartanon ovet ja ikkunat.<sup>11</sup> Hella Wuolijoen kuvakielessä tämä merkitsee uuden perheyhteyden rakentumista avoimelle yhteiskunnalliselle pohjalle. Se edellyttää elämää vastaan rakennettujen linnakkeiden hävittämistä, joita juuri edusti laamannin avioliitto Hildan kanssa. Siirtymä uuteen yhteiskuntaan tapahtuu näin Hella Wuolijoen yhteiskunnallisille päämäärille tutulla 'pehmeällä' tavalla vanhan yhteiskunnan myönteisiä piirteitä säilyttäen eli kuten Justiinan ja samalla näytelmän viimeiset sanat ilmaisevat:

Laamanni: Nyt sinä jäät kotiin, Justiina.

Justiina: Museonhoitajaksiko, Robert. Meidän täytyy hoitaa se hyvin, muuten meillä ei ole oikeutta pitää sitä hallussamme.<sup>12</sup>

Sankarittaren viimeisellä repliikillä on selvä yhteytensä näytelmän avausjaksossa kuvattuun Justiinan asemaan työväestön esikuvana. Hella Wuolijoki pyrki kirkastamaan sankarittarensa näytelmän alussa lausuman ajatuksen rauhanomaisesta tiestä, jolla yhteiskunta vähitellen ottaa haltuunsa yksityisomistuksen. Väkivalta ja kansalaisodan näkymät vaihtuvat uuteen, ihmisestä itsestään lähtevään muutokseen, jonka voitolliseksi malliksi Justiina on kohotettu.

## 5. Näytelmä - elokuva

### a. Näytelmän kuvauksellinen puhe ja elokuva

E t e e n p ä i n - e l ä m ä ä n -elokuvan<sup>13</sup> käsikirjoittaja T.J. Särkkä ja hänen ohjaajatoverinsa Yrjö Norta käyttivät

tarkasti hyväkseen näytelmän kuvauksellista puhetta, jota Wuolijoki joutui kirjoittamaan erityisesti näytelmänsä alussa. Hänen oli selvitettävä sankarittarensa 'esihistoria' eli nuoren Justiinan suhde Robertiin, Olavin syntyperä ja sankarittaren paluu takaisin kartanoon. Kartanon elämään liittyvien henkilöiden ja henkilöryhmien erilaiset odotustunnelmat luovat jännitteitä sankarittaren menneisyyden ja nykyisyyden välille. Näihin puitteisiin Wuolijoki asetti taitavasti kuvauksellista näyttämöpuhetta.

Palvelusväen keskustelun myötä saadaan näytelmässä selville Robert Harmaalahden ja Justiinan varhainen suhde. Keittäjä Mari selostaa sisäkölle, miten senaattori Harmelius yöllä ajoi veljenpoikansa pois, kun oli yllättänyt tämän Justiinan sängystä. Myös senaattorskan ja häntä hoitavan tohtorin vuoropuhelussa käydään läpi yli kahdenkymmenen vuoden takaisia tapahtumia. Paljastuu, että Robertin lähtöön liittyivät myös poliittiset erimielisyydet senaattori Fredrik Harmeliuksen näkemyksiin eli senaattorskan sanoin: "Robert oli kagaali, hän uskalsi sanoa Fredrikille päin naamaa, että suomettarelaiset ovat maamme kavaltajia".<sup>14</sup>

Kun kauan odotettu laamanni vihdoinkin saapuu kartanoon, hänkin palaa sanoissaan nuoruteensa aktivistivuosiin ja vastakohta Hilda Harmaalahahteen nousee esiin luonnollisella tavalla. Neljännessä kuvaelmassa ristiriidat kärjistyvät mm. seuraavaan sananvaihtoon avioparin välillä:

Laamanni: ... Voiko mikään maailmanmahti sinua enää muuttaa?

Rouva: Muuttaa! Minun on erittäin hyvä olla sellaisena kuin olen. Minusta pidetään seurapiireissä, sinusta ei pidä kukaan.

Laamanni: Minä puhuin kerran nuoruudessani kutsuntaa vastustavassa kokouksessa, jossa sadat vakavat miehet puristivat kätensä nyrkkiin ja minä ajattelin, miten kannattaisi elää ja kuolla tämän kansan kanssa, hengittää yhdessä sen kanssa, tehdä ihmeitä tuollaisen kansan kanssa. Sitten minä olen uskollisesti selvitellyt tuon kansan varkaus-, riita- ja puukotusjuttuja, istunut puujumalana sen maaherrana ja koettanut ylläpitää ja oikeuttaa olemassao-  
loani ... ja maannut sinun kanssasi. ... Olet mitä olet ja ruumiillasi olet hallinnut.<sup>15</sup>

Kuvauksellisen näyttämöpuheen aineksista E t e e n p ä i n



- e l ä m ä ä n -elokuvan tekijät Särkkä ja Norta rakentavat nuoren Justiina-piian ja Robertin tarinan, elokuvan pitkän alkujakson. Siinä ylioppilas kohtaa kansan. Robert puhuu maaseudun väelle kutsuntoja vastustavassa suuressa kansankokouksessa. Hän päättää tsaarin toimenpiteitä vastustavan puheensa vedoten Kaarlo Kramsun säkeiden kautta Jaakko Ilkan esimerkkiin: "Ken vaivojansa vaikertaa on vaivojensa vanki. Ei oikeutta maassa saa, ken itse sitä ei hanki". Tilaisuus huipentuu myrskyisiin "Eläköön isänmaa"-huutoihin. Innostuneen yleisön joukossa on myös kansallispukuinen Justiina, joka kuuntelee Robertin puhetta kyynelsilmin.

Justiina ja Robert eivät elokuvassa suinkaan syöksy intohimon syövereihin, vaan rakkaus heidän välillään syttyy yhteisen päämäärän, isänmaan auttamisen kautta. Elokuva kulkee Runebergin H e i n ä k u u n v i i d e s p ä i v ä -runon tunnelmiin, kun se kuvaa nuorta paria katselemassa vuoren laelta aukenevaa kesäistä maisemaa. Robertin lausussa: "Kaunis on tämä isäimme maa. Sen puolesta kannattaa taistella. Kamppailemme sen puolesta, eikä niin! "Vastakohtaan muodostavat senaattorin halventavat sanat Robertista "aktivistien asialla" sekä tähän liittyen kartanon salissa oleva Nikolain kuva, jonka alla myös myöhemmin kuvatut ristiriidat usein leimahtavat.

Senaattorin varoituksista huolimatta Robert jatkaa vaarallista toimintaansa. Hän salakuljettaa "Vapaita sanoja", lentolehtisiä, joita Justiina jakaa työläisille. Tunnelmaa tehostavat elokuvassa vielä P o r i l a i s t e n m a r s s i n sävelet.

Vasta Justiinan ja Robertin lähennyttyä toisiinsa aatteellisen päämäärän vuoksi on ensimmäisen suudelman vuoro. Tämä tapahtuu salaperäisen öisen aseiden kätkenän jälkeen, johon myös Justiina osallistuu Robertin ja muiden miesten apuna. Seuraavaksi sitten senaattori jo yllättääkin rakastavaiset ja uusi elokuvajakso alkaa, kun Robert lähtee kartanosta.

Hella Wuolijoen näytelmän kuvauksellinen puhe antaa tietoa myös Robertin ajautumisesta porvarilliseen avioliittoon ja sen seurauksista. Tällaisia viitteitä Robertin vaiheista kaupungissa elokuvantekijät ottivat kiitollisuudella vastaan. Robertin lankeaminen aistillisen Hildan lumoihin ja aviovaimon ainoana päämääränä

oleva nauttiminen miehensä uran tuottamista eduista ja palkasta käyvät esiin näytelmässä avioparin riitaisista vuorosanoista pian Harmaalahteen muuttamisen jälkeen. Esimerkiksi seuraavassa laamannin repliikissä avioliiton arki paljastetaan rohkealla tavalla:

Tärkeimmän osan elämästäni olen kuluttanut ansaitakseni tarpeeksi rahaa ja ylläpitääkseni sinulle kotia. Olen jättänyt kaikki unelmani tieteellisistä töistä ansaitakseni sinulle rahaa kotiasi varten, kalliita matkojasi varten, päästäkseni sinun valitusvirsistäsi, pitääkseni kiinni edes jonkinlaisista yhteikunnallisen elämän vaatimuksista. Pääasiallisesti olen elänyt vain siksi, että sinä saisit laiskotella, lauleskella ja hakkailla muita miehiä.<sup>16</sup>

Laamannittaren vastakohdan Justiinan piirteet itsenäisenä naisena korostuvat jo näytelmän alussa. Tohtorin ja sankarittaren keskustelun myötä heidän aikaisempi suhteensa paljastuu. Justiina ei kuitenkaan enää tahdo olla kenenkään omaisuutta ja hän torjuu tohtorin pyynnön siirtyä tohtorilaan.

Elokuvantekijät Särkkä ja Nortta sivuuttavat sankarittaren aikaisempaa suhdetta korostavan näyttämöpuheen, vaikka Hella Wuolijoen intentioissa se ei suinkaan ollut merkityksetön viite. Kirjailija tahtoi tässä selvästi esittää, miten nuori Justiina turvattomana solmi hetkeksi suhteen häntä auttavan tohtorin kanssa ja miten hän kehityksensä myöhemmässä vaiheessa luopui siitä. Elokuvassa sitävastoin Justiina esiintyy jo ikään kuin valmiina kansallispukuisena Suomi-neitona, joten suhde tohtoriin olisi saanut harha-askelen leiman ja vienyt pohjan ohjaajien tarkoitukselta kuvata Justiinaa lähinnä ihanteellisena kärsijänä, uskollisena perisuomalaisena naisena. Niinpä tohtori kuvataan elokuvassa vain lämminsydämiseksi Justiinan auttajaksi, joka kannustaa myös Olavia sivistykseen, ylioppilastutkintoon.

Näytelmän ensimmäisessä kuvaelmassa keittäjä Marin sanat sisäkölle paljastavat, että lasta odottava Justiina ei saanut sijaa kotitorpassaan, vaan äiti ajoi tyttärensä ulos. Tohtori taas kertoo laamannille, että Justiina synnytti lapsensa Mukkis-Kallen saunassa. Tohtorin apua oli tarvittu henkihieverissä olevan Jus-

tiin pelastamiseksi. Elokuvasa E t e e n p ä i n - e l ä m ä ä n seurataankin Justiinan saapumista kotiinsa ja äidin tylyä oven sulkemista tyttärensä edessä. Myös Mukkanis-Kalle Justiinan auttajana esiintyy - tosin äärimmäisen lyhyesti - ainakin Suomen elokuva-arkistossa säilytettävässä kopiassa, mutta hänen hahmonsa jää irralliseksi. Hänestä on tehty lähinnä vain koominen hahmo, kun hän tulee hälyyttämään tohtoria Justiinan luo saunaan eikä hän oikein kehtaa sanoa suoraan syytä.

Näyttää ilmeiseltä, että ainakin osassa yleisölle esitetyistä kopioista Mukkanis-Kallen hahmo olisi poistettu kokonaan: nyt siirrytäänkin lapsuudenkodistaan karkoitettusta sankarittaresta suoraan lapsensa synnyttäneeseen Justiinaan.<sup>17</sup> Hän ei ole saunassa, vaan tohtorin hoidossa sairaalassa. Ainoastaan tässä yhteydessä lausumassaan repliikissä Justiinalle tohtori viittaa epämääräisesti "suutarin saunaan", josta hän mainitsee "pelastaneensa" sankarittaren. Näin Justiinaa tohtorin hoivista kartanoon noutamaan tulevan senaattorin asema vahvistuu merkittävästi. Samalla Justiinan suhde häntä auttaneeseen yhteiskuntaluokkaan eli maaseudun työväestöön jää täysin pois elokuvasta. Näytelmässähän Justiina kuvailee laamannille, miten hän sai vaikeina aikoina apua ainoastaan "toisilta köyhiltä".<sup>18</sup>

Justiinan luokkatietoisuuden muodostuminen liittyy näytelmätekstissä varsin selvästi juuri Olavin syntymiseen saunassa. Sankaritar lausuu näytelmässä laamannille mm. seuraavaa:

Te olitte sivistynyt, kehittynyt ihminen, joka siihen aikaan oli valmis panemaan elämänsä alttiiksi tämän maan ja kansan puolesta. Olisin voinut antaa elämäni edestänne. Kantaa häpeätä lapsenne vuoksi oli minulle siihen aikaan ainoastaan iloksi. Mutta tuo tyttö kuoli sinä yönä, kun hän synnytti lapsensa yksin saunassa.<sup>19</sup>

Kun elokuvaversiosta on pyyhitty pois jopa viitteetkin tästä itse asiassa Justiinan katsomuksia perustavasta tapahtumasta ja kokemuksesta, on selvää, että elokuva poikkeaa alkuperäisen näytelmän aatteellisilta linjoilta.

Kun näytelmässä Justiina johtaa talon töitä laamannin ja tämän

perheen vastaanottamiseksi, käy jo välittömästi ilmi sankarittaren esikuvallinen huolenpito ympäristöstä, jonka hän aikoo jättää. Tohtorin saapuessa paikalle valotetaan Justiinan menneisyyttä, hänen pyyteetöntä työtään talossa, jonka isäntäväki ei koskaan nähnyt Justiinan ja Olavin erikoisasemaa. Heitä käsiteltiin vain tavanomaisena työväenluokan edustajana huolimatta siitä, että Justiinasta tuli kartanon uskottu ja sen tosiasiallinen hoitaja.

Elokuvassa *E t e e n p ä i n - e l ä m ä ä n* nämä viitteet Justiinan kovasta elämästä ja asemasta kartanossa käytetään vaikuttavalla tavalla hyväksi. Leikkaus vastakohtien rakentajana ilmentää Robertin vieraantumista radikaaleista Harmaalahden vuosiin ja Justiinan jäämistä yksin. Elokuvassa seurataan, miten nuori asianajaja tapaa ravintolassa laulajatar Hildan, jonka aistilista vetovoimaa kuvataan rohkeasti. Robert on naisen käsissä kuin sulaa vahaa. Vaikuttava kontrasti saadaan Justiinasta, joka lapsensa vuoteen ääressä lukee sanomalehdestä perheutisen Robert Harmaalahden ja laulajatar Hilda Ålenin vihkimisestä avioliittoon.

Elokuvassa esitetään myös, miten Robertin nuoruuden rohkeus vielä saattaa nostaa päätään: Robert valitaan eduskuntaan ja hän ajaa voittoa lakiehdotusta, jossa avioliiton ulkopuolella syntyneille lapsille annettaisiin samat oikeudet kuin avioliitossa syntyneille. Leikkaus uutista lukevaan Justiinaan ja poikaan luo kauniin yhteyden Robertin mielessä ehkä vielä olleeseen kohteeseen.

Porvarillisen elämän ja avioliiton huolet vyöryvät kuitenkin vuosien mittaan yhä suurempina Robertin yli ja elokuva täyttää onnistuneesti kahdenkymmenen vuoden aukkoa: toisaalta kuvataan Robertia huoltensa keskellä, toisaalta taas Justiinan erilaista elämää. Näytelmän kuvauksellisen puheen pohjalta on rakennettu kohtausta, jossa Robert maaherran virkahuoneessaan selailee tyytymättömänä vaimonsa ostoslaskuja. Vakuudeksi paikalle saapuu myös itse rouva esittämään vaatimuksiaan. Maaherran perheestä otettu valokuva komeilee Suomen kuvalehden kansikuvana ja johdattaa uuteen ympäristöön, Justiinan ahtaaseen huoneeseen. Sankaritar ottaa kuvan talteen. Tällaisilla vastakohtilla Justiinan ja Robertin elämästä elokuvan tekijät pyrkivät selvästi alleviivaamaan paitsi Justiinan

kärsimyksiä myös sitä, että hän ei katkeroidu. Pikemminkin hän kärsimyksissään jalostuu.

Koska sankarittaren kasvamista työläissäytyyn on elokuvassa selvästi peitetty, leikkauksen avulla hahmotetut vastakohtat rakentavat vain lähinnä Justiinan romanttista kuvaa. Yleisön empatioita herätetään myötäelämään Justiina vain eräänlaisena ihanteellisena köyhänä yksilönä.

Justiinan asema maaseudun työväestön valistajana, esikuvana ja ohjaajana parempaan tulevaisuuteen käy esiin jo aivan näytelmän alussa. Palvelusväen käyttäytyminen Justiinaa kohtaan todistaa tämän nauttimasta suuresta arvonannosta. Samalla Hella Wuolijoki saa luontevasti tilaisuuden valottaa sitä, miten Justiina on asemansa saavuttanut. Jälleen kuvauksellinen näyttämöpuhe osoittaa tarpeellisuutensa. Työmies Jokisen ja Justiinan vuoropuhelun sanoin:

Jokinen: Se minua aina harmittaa, kun kapinan aikana tulimme taloa syynäämään ja Justiina seisoj portilla eikä päästänyt.

Justiina: Niin seisoj ja sanoi teille, että tämä on kansakunnan omaisuutta eikä tätä hävitetä, ja täällä asuu vanhoja ihmisiä, joihin ei kosketa. Eikä sitten koskettukaan, ja eikös ollut hyväkin näin, sillä tässä sinä, Jokinen, vieläkin olet etkä sorakuopassa.<sup>20</sup>

Filmissä on tästä kuvauksellisesta puheesta tehty kohtaus, jolla jälleen täytetään runsaan kahdenkymmenen vuoden ajallista aukkoa. Sen vastakohtaksi on leikattu turhamaisen Hildan saapuminen valkoisten esikuntaan, jossa Robert istuu karttojen ääressä. Näin hahmottuu jälleen kaksi keskenään ristiriitaista kuvaa: toisaalla elämää suojeleva Justiina ja toisaalla upeaan turkkiin sonnustautunut Hilda-rouva, jonka harrastuksia kansalaissota on sotkenut niin pahoin, että hän pelkää unohtaneensa jo tangonaskeleetkin. Ainoana lohdutuksena hän elättää toivetta, että punaisten alueella olevan Harmaalahden omistajille tulisi hätä.

Elokuvassa leikkaus toisin rakentaa hyvin vastakohtia kahden naisen välille, mutta siinä jätetään pois juuri se, mitä Hella Wuolijoki itse pyrki esittämään kansalaissota-aiheellaan. Näytelmässä muistuma kansalaissodasta antaa Justiinalle tilaisuuden lausua jo heti alussa yhteiskunnalliset päämääränsä: työläisillä ei

ole valtaa ottaa haltuunsa toisen omaisuutta väkivalloin, vaan yksityisomistus tulee saattaa yhteikunnan haltuun rauhanomaisen kehityksen tuloksena. Elokuvassa sitävastoin ei tuoda näkyville tätä Hella Wuolijoen näytelmässään osoittamaa rauhanomaista sosialismin tietä, jonka ilmentäjänä sankaritar on. Koska Justiinan suhdetta omaan yhteikuntaluokkaansa on elokuvassa hämärretty, on luonnollista, että myös hänen vastahahmonsa laamannittaren näkeminen Hella Wuolijoen tarkoittamaksi porvarillisen elämänmuodon irvokkaaksi tuotteeksi samassa suhteessa vaikeutuu.

#### b. Näytelmän ilmaisullinen puhe ja elokuva

Elokvantekijät tarttuivat vaihtelevalla menestyksellä *J u s t i i n a* -näytelmän ilmaisulliseen puheeseen. Ehkä selvimmän esimerkin draamallisen tilanteen onnistuneesta välttämisestä tarjoaa se näytelmän toisen kuvaelman kohta, jossa Wuolijoki kuvaa sankarittarensa järkyttävää havahtumista tämän huomattessa menettävänsä Olavin. Justiinaa, hänen päämääriään tahtovana hahmona eivät suoraan rakenna hänen lyhyet repliikkinsa Olaville, vaan päin vastoin, niillä Justiina yrittää peittää omat tunteensa. Tämä kaikki valmistaa tietä Justiinan ilmaisulliseen huippuun, hänen tuskaiseen ja sanattomaan sisimpänsä avautumiseen riemuitsevan Olavin juostua hänen luotaan. Vasta nyt tilanne saavuttaa täyden draamallisen ulottuvuutensa ja Justiina voi nyhkyttään "luhistua",<sup>21</sup> kuten Wuolijoen ohjausviite kertoo. Päähenkilön tahtoperäistä luonnetta esittävä draamallinen nousukohta voi rakentua vähinkin ilmaisullisin repliikein tai jopa kokonaan ilman niitä.

Sankarittaren edessä pöydällä on tarjotin, joka näyttämön kielellä merkitsee velvollisuutta jatkaa keskeytynyttä työtä. Justiinan on näytelmässä ilmaistava oma tilansa tarjottimen kautta, jota Wuolijoen ohjausviitteetkin korostavat. Draamallinen tilanne, riskiriita, täydellistyy sillä hetkellä, kun sankaritar joutuu nostamaan tarjottimen ja näin jättämään äidin roolinsa. Hänen on tuskallisesti jälleen alistuttava omat huolensa unohtamaksi työläiseksi, toisten palvelijaksi. Tilanne toteutuu, kun Justiinaa tar-

joilemaan käskevä laamannitar saapuu.

Elokuvaversiossa ei kuvata Justiinan yksinäistä, traagista hetkeä. Sankaritar tosin yrittää peitellä järkytystään Olavin sy-leillessä häntä riemuissaan. Myös Justiinan äänessä käy esiin hänen salattu tuskansa. Pöydällä Justiinan vieressä ei ole tarjotinta rakentamassa sankarittaren draamallista tilannetta, vaan kuva leikataankin nopeasti ruustinnan ja rovastin saapumiseen. Vierail-le kahvia tuovan Justiinan suhde tarjottimeensa ei voi eristäytyä pysähtyneeksi draamalliseksi kuvaksi hänen ristiriidoistaan. Elo-kuvassa Justiinalla tarjottimineen on eepinen tehtävänsä kerronan edistäjänä, mutta samalla seuratessaan sankarittaren korrek-tia käytöstä katsoja luo itse Justiinan ristiriitaista tilannetta. Elokuvan kerronta antaa tähän omat aineksensa, joten elokuvaohjaa-jat Särkkä ja Nortta kykenivät tässä tasoittamaan Justiinan ilmai-sullisen huipun elokuvalliseen muotoon.

Tarjottimen kahlitessa Justiinaa yhteiskuntaluokkansa kohta-loon Hella Wuolijoki on valinnut näytelmänsä rekvisiittaan tarjot-timen vastakohtaksi simpukankuoren symboloimaan sankarittaren haa-veita ja päämääriä. Vastakohtapareina toinen kahlehtii, toinen va-pauttaa. Vaikka senaattorska estääkin Justiinan lähtemisen, simpu-kankuoreen sisältyvä arkirealismin ylittävä aate jää rakentamaan näyttämölle Justiinaa taistelevana hahmona. Kun elokuva korvaa tarjottimeen sisältyvän näyttämöllisen arvon omalla kerronnallaan, on luonnollista, että myös simpukankuori on poistettu elokuvan rekvisiitasta.

Elokuvasovitus tarjoaa lisäksi kaksi havainnollista esimerkkiä siitä, miten ohjaajat ovat osanneet välttyä seuraamasta jo Hella Wuolijoen valmistelua näytelmänsä juonta edistäviin ilmaisullisiin nousuihin.

Riikan saapuminen näyttämölle vapaaherran vierailun aikana on poistettu kokonaan elokuvaversiosta. Elokuvan tekijät eivät siis pyrkineet tuomaan poissaolevaa Justiinaa Riikan kautta laamannin tietoisuuteen. Näin ollen aviopuolisoiden uusi konflikti ei voikaan tapahtua draamallisesti uuteen ulottuvuuteen kohotettuna ja moti-voituna. Laamannin sisäinen kamppailu kahden naisen välillä ei elokuvassa tapahtuu suoranaisesti draaman lakeja jäljittelemällä.

Valmistellessaan Olavin viettelykohtausta elokuvantekijät irroitautuvat sopivalla ja rohkealla tavalla näytelmästä. He toteuttavat monimerkityksellisen Olavin ja Hildan ratsastusjakson. Ratsastava pari jättää oopperalaulajat avuttomina katselemaan: Hildan liehakojien kyvyttömyys ratsastaa kuvaa sukupuolisesta kyvyttömyydestä vastakohtana Olavin ja Hildan huima laukka. Jakso päättyy temaattisesti onnistuneeseen Olavin viettimaailmaa koskettavaan kuvaan. Ratsunsa selästä laskeutuessaan laamannitar näyttelee jalkansa loukannutta ja saa näin Olavin kantamaan hänet sylissään kartanoon.

Itse viettelykohtausta sujuu näytelmän repliikkejä ja tilanteita tarkoin noudattaen, mutta sen jälkeisten tapahtumien kuvaamisessa on elokuva juuri omiaan. Näytelmässä Wuolijoen oli tuotava julki Olavin onnettomat vaiheet palvelusväen kuvauksellisten repliikkien myötä. Elokuva sitävastoin kykenee kuvaamaan konkreettisen tapahtuman. Kuitenkaan Särkkä ja Nortta eivät jääneet pelkän kuvittamisen asteelle, vaan he toteuttivat onnistuneen rinnakkaisleikkausten sarjan vastakohtien ilmentämiseksi. Kuvatessaan toisaalta mielenhäiriöön joutuneen Olavin juoksua ja toisaalta - leikkaamalla väliin - Hildan huvittelua kartanossa elokuvantekijät ovat omalla tavallaan siirtäneet viettelykohtauksen palvelemaan elokuvaa. Hildan irvokkuus ja kovuus saadaan esiin vaikuttavasti nimenomaan elokuvallisen kielen välittämänä.

Hella Wuolijoen näytelmätekstistä paljastui, miten hän liitti kuvaelmiinsa päivänvalon tai iltahämärän. Näyttämöllisenä ilmaisukeinona hämärä symboloi Hildaan sisältyvää synkkää ja tuhoavaa viettimaailmaa kun kirkkaalla päivänvalolla taas on omat, selkeyttävät voimansa. Näytelmän ikuisessa preesensissä, läsnäolossa, valo ja hämärä soveltuvat hyvin rakentamaan ja symboloimaan ikuista hyvää ja pahan taistelua. Samaa ei enää voida sanoa elokuvan ilmaisukeinoista, sillä sen kerronnallisina kulisseinä valo ja varjo epäilemättä menettävät suuren osan näyttämöllistä tehoaan. Elokuvassa E t e e n p ä i n - e l ä m ä ä n kaikki ulkokuvat onkin otettu päivänvalossa, joka samalla irroitaa elokuvaa näytelmän selkeästä jaosta eri kohtauksiin.

Näytelmän kolmannen kuvaelman loppuun Hella Wuolijoki rakensi



vaikuttavan näyttämöllisen kuvan, jossa laamanni, Justiina ja Olavi tapaavat toisensa puutarhassa. Iltahämärä edustaa vielä tois-  
 taiseksi poissaolevaa vastavoimaa, Hildaa, jonka kietomaksi Olavi  
 on joutumassa. Niinpä tapaamisessa ei ole vapauttavaa toisensa  
 löytämisen riemua, vaan päin vastoin tuskaa, joka kuvastuu isän ja  
 pojan vaitiolona. Justiinan tuskaiseen huudahdukseen ("Herran täh-  
 den, puhukaa jotakin") he eivät voi vastata kuin draamallisilla  
 eleillään. Ohjausviitteen mukaan Olavi polvistuu äitinsä eteen,  
 tarttuu häntä vyötäröstä ja lausuu: "Äiti". Laamannin hitaat aske-  
 leet pois päin ja pysähtyminen merkitsevät epäröintiä, huojumista  
 kahden naisen ja maailman välillä samoin kuin sitä, että hän ei  
 ole valmis irrottamaan itseään kahleistaan. Auditiivisin keinoin  
 Wuolijoki tekee näyttämöllisen kuvan täydelliseksi. Kartanosta ja  
 väentuvasta kantautuvat näyttämölle erilaiset sävelet. Kuvan vii-  
 meistelee Justiinan vastavoiman Hildan ääni, joka kaikuu kaukaa  
 terassilta vahvistaen näin kartanosta tulevaa sävelten kutsua:  
 "Olavi, tule tanssimaan".<sup>22</sup> Näyttämöllinen speaktaakkeli Olavista  
 polvillaan äitinsä edessä täydellistyy ristiriitaisten voimien  
 temmellyskentäksi ja ennustaa samalla tulevia tapahtumia eli Ola-  
 vin lankeamista laamannittaren syliin.

Elokvantekijöiden ratkaisu on hämmentävä, sillä he yrittävät  
 siirtää näyttämöllisen kuvan filmille. Ainoastaan kesäillan hämärä  
 ja riitasoinnuksi toisiinsa sekoittuvat kahdesta eri kohteesta tu-  
 levat sävelet puuttuvat. Kamera vangitsee kolmen ihmisen kohtaami-  
 sen ikään kuin filmaten näyttämöllä tapahtuvaa teatteriesitystä.

Justiinan huudahdus ja tuskainen ele vaitiolon keskellä ja si-  
 tä seuraava Olavin polvistuminen ovat draamallisesti näyttäviä  
 suorituksia, jotka elokuvan katsojassa kuitenkin helposti saavat  
 aikaan vain hilpeän reaktion. Laamannin tuskaisena ottamat pari  
 näyttävää askelta pois päin pelkästään vahvistavat seuranäyttämöl-  
 listä ylinäyttelemisen tunnelmaa korostuneine ilmeineen ja elei-  
 neen. Elokvassa kohtaus ei pääty vielä Hildan seireeninomaiseen  
 houkuttelevaan kutsuun, vaan Olavin reaktioon, hänen lähtöönsä äi-  
 tinsä edestä ikään kuin Hildan äänen vetämänä. Justiina jää yksin.

Pyrkivätkö Särkkä ja Norta viimeisellä pienellä lisäyksellä  
 lopulta murtamaan itse rakentamansa näyttämöllisen kuvan eli kaa-

tamaan draamanomaisen speaktaakkelinsa, jää arvailujen varaan. Kiistämätöntä kuitenkin on, että tämä kohtausta jää todelliseksi kouluesimerkiksi filmatusta teatterista. Ilmeisesti elokuvantekijät ovat yrittäneet luoda teoksensa teeman ja kokonaisuuden ymmärtämisen kannalta keskeisen kuvan, mutta ovat onnettomalla tavalla jääneet vain kopioimaan draamaa. Avainkuvaa ei syntynyt.

Justiinan tahtoperäisen luonteen kuvauksen huipentuma on hänen pitkä puheensa näytelmän lopussa, jotaokuva tosin seuraa, mutta taittaa samalla Wuolijoen näytelmätekstin aatteellisen kärjen. Näkyvin piirre on sanan "yhteiskunta" poistaminen Justiinan sanavarastosta. Toisaalla se korvataan sanalla "maailma": elokuvassa sankaritar kehottaa laamannia liittymään taisteluun sellaisen "maailman" puolesta, jossa Hildan kaltaisilla ihmisillä ei ole valtaa toisten yli. Toisaalla taas sana "yhteiskunta" mukana on poistettu koko virke. Näin on tapahtunut sankarittaren puheen lopussa, jossa Wuolijoen teksti huipentuu sanoihin "aukaisen ... elämäni ikkunat selkoisen selälleen yhteiskunnalle".<sup>23</sup>

Vielä lyhyellä muutoksella elokuvakäsikirjoituksen tekijä Toivo Särkkä viimeistelee oman linjansa. Kun alkuperäisessä repliikissään Justiina ilmaisee pyrkimyksensä "auttaa ja järjestää" ihmisten "elämää",<sup>24</sup> tämä on juuri ymmärrettävissä pyrkimyksenä yhteiskunnalliseen toimintaan. Sen sijaan elokuvassa sanan "järjestää" tilalla lausutaankin "hoivaaminen". Näennäisesti pienellä siirroillaan Särkkä viimeistelee oman tulkintansa sankarittaresta hoivaavana elämän säilyttäjänä eikä aktiivisena vaikuttajana.

Justiinan mittava repliikki on pyritty lähentämään elokuvalliseen kerrontaan kuvaamalla sankarittaren puheen aikana myös hänen kuulijoittensa reaktioita. Senaattorska nyökyttää päätään, Riikan tasapainottomuus on kadonnut ja hän hymyilee säteilevänä. Kuitenkin erityisesti sankarittaresta kamera puhuu omaa vakuuttavaa kieltään: repliikin aikana kamera tallentaa sellaisen puolilähikuvan sankarittaresta, jossa kuvaruudun vasemmalla reunalla näkyy tuttu seinälle ripustettu Nikolain kuva. Kun sankaritar lausuu sanansa elämänrohkeudesta, kamera siirtyy otoksen aikana hieman oikealle ja näin keisarin kuva ikään kuin lakaistaan syrjään ja valkokankaan täyttää nyt sankaritar ja hänen luokseen tullut laaman-

ni. Justiina on 'voittanut' Nikolain kuvan ja siihen sisältyvät kartanon elämää rajoittavat kahleet. Samalla kamera ilmaisee, että sankaritar on pelastanut laamannin. Elämään kyllästynyt ja pistoolia kädessään puristava laamanni on ikään kuin havahtunut Justiinan sanoista ja kysyy näytelmätekstiä seuraten: "Mistä sinä olet saanut tuon rohkeuden?" Justiina lausuu näytelmästä tutun vastauksen: "Kun sinun lapsesi kasvoi ruumiissani, opin rakastamaan kaikkea, mikä liikkuu, kasvaa ja elää ..."

Kamera tallentaa sanoja lausuvan Justiinan lähikuvana. Tämän jälkeen - edelleen näytelmätekstin mukaisesti - laamanni lausuu repliikkinsä: "Tämä on elämän evankeliumia. Lähden mukaasi vaikka harmain hiuksin ja paljain jaloin."

Otos on vaihtunut uudeksi. Lähikuvaan on jälleen tullut Justiinan lisäksi laamanni, mutta nyt syntyvä asetelma merkitsee samalla kuvan propositioluonteen huippua: Justiinan kasvot peittävät suoraan takana olevan Nikolain kuvan, mutta laamannin sulkiessa sankarittaren syliinsä myös hänen kasvonsa tulevat Justiinan rinnalle raamien sisäpuolelle. Tällä tavoin vanhoihin kehyksiin on syntynyt uusi kuva: Justiina ja Robert.

Elokuva vie loogisesti loppuun aatteellisen linjansa, joka poikkeaa selvästi näytelmästä. Kun Wuolijoen draamassa laamanni jää Justiinan rinnalle "museonhoitajaksi" pitämään huolta talosta uutta yhteiskuntaa varten,<sup>25</sup> on elokuvassa tällainen aines pyyhitty repliikeistä pois. Tilalla ovat laamannin sanat Olaville: "On parasta, että kuljemme äitisi tietä taistelevien ihmisten yhteyteen". On kuvaavaa, että elokuvassa vain Hilda käytti Harmaalahdesta sanaa "museo", jolla hän luonnehti nykyajan mukavuuksia vailla olevaa kartanoa. "Taistelevien ihmisten yhteys" merkitsee elokuvassa lähinnä vain Hildan kaltaista ihmisistä vaputunutta elämää.

Kun näytelmän lopussa Harmaalahden ikkunat aukaistaan, se tarkoittaa aikansa eläneen kartanon liikettä yhteiskuntaa kohti. Sen sijaan elokuvassa ei aukaista ovia eikä ikkunoita, vaan se loppuu sovinnaisen seesteiseen kuvaan: kamera tallentaa, miten Justiina ja laamanni kulkevat takaisin kartanoon.

## 6. Hella Wuolijoen suunnitelmat elokuvaversioksi

Valtionarkistossa säilytettävä J u s t i i n a -näytelmän yksitoistasivuinen elokuvasommitelma <sup>26</sup> todistaa, että Hella Wuolijoki oli kiinnostunut myös tämän näytelmän saattamisesta elokuvaksi. Wuolijoen "skenerio" on yllätyksellinen erityisesti siksi, että hän nosti Mukkis-Kallen sankarittaren henkisen kehityksen kannalta ehdottomaan avainasemaan.

Hella Wuolijoen suunnitelmissa kyläsuutari Mukkis-Kalle tapaa Justiinan itkemästä maantieltä ja suutari antaa saunansa Justiinalle asuttavaksi. Tässä vaiheessa Justiina uskoo vielä, että Robert tulisi häntä hakemaan. Näin Wuolijoki valmisteli vaikuttavaa ristiriitaa: toisaalla Justiina rukoilemassa saunamökissä, että Robert palaisi, toisaalla Robert kaupungissa juhlimassa. Sitten tohtori hakee Justiinan sairaalaan, jossa Olavi syntyy. Sankaritar palaa kuitenkin Mukkis-Kallen luo, koska hän ei saa mistään työpaikkaa. Näin Hella Wuolijoki oli järjestänyt tilanteen, jossa Justiinan aatteellinen kypsyminen voi tapahtua. Itse näytelmässä hän Justiinan saama apu omalta yhteikuntaluokaltaan sivuutettiin vain sankarittaren lyhyellä ja ylimalkaisella kuvailevalla näyttämöpuheella.

Elokuvasommitelmassaan Hella Wuolijoki määrittä suutarin tehtävän:

"Mukkis-Kalle opettaa Justiinalle omia yhteiskuntateoriojaan." Mitä kyläsuutarin yhteiskunnalliset aatteet ovat, sen paljastaa Wuolijoen tarkempi repliikkitasoinen hahmotelma, jonka hänen onnistui saamaan alustavaan elokuvakäsikirjoitukseen. Siinä on mm. seuraava Mukkis- Kallen ja Justiinan keskustelu:

Mukkis-Kalle: Se on niin viisas mies, se Bebelin Aukusti. Kyllä se sen maailmanjärjestyksen on hoksannut, ja kyllä se naisihmisellekin oikeutta tahtoo. Jokos sinä luit sen Bebelin kirjan?

Justiina: Luin minä.

Mukkis-Kalle: Kas, kun nyt tässä maailmassa värkätään uusia ihmisiä. Sitä oli vain herrat, joilla oli ihmisoikeuksia, ja toisella puolella orjat ja naiset, joilla ei ollut oikeuksia. Mutta kas, kun nyt vaativat kaikki ihmisoikeuksia, naiset ja orjat. Ja tulee-kin niin julman paljon ihmisiä lisää, jotka kaikki panevat viisaat päänsä yhteen, ja kai se maailma sitten hoidetaan. Aatteles, sielä sinäkin olet, tavallinen piikalikka vain, ja kohta sinusta tehdään kansalainen, joka saa viivan vetää ...

Justiina: Jos me tehdäänkin tuo maailma sitten vähän toisenlaiseksi!

Näin Justiina saa aatteellisen herätyksensä Mukkis-Kallen välittämänä Hella Wuolijoen suurimmalta aatteelliselta auktoriteetilta, August Bebeliltä. Nämä Justiinan sankaritarpiirteiden kannalta tärkeät repliikit poistettiin lopullisesta elokuvakäsikirjoituksesta ja Mukkis-Kallen esiintyminen supistettiin vähimpään mahdolliseen tai joissakin kopioissa poistettiin kokonaan.

Hella Wuolijoen omissa suunnitelmissa Mukkis-Kallen varsinainen vaikutus alkoi lapsen syntymän jälkeen. Kun näytelmässä Justiina toteaa, että hän ei lapsineen saanut apua kuin köyhälistöläisiltä,<sup>27</sup> Hella Wuolijoki tarttui elokuvasuunnitelmaansa juuri tähän kuvauksellisen puheen kohtaan. Hän pyrki selventämään tilannetta, joka näytelmässä jäi vain lyhyen sanallisen kerronan varaan. Hella Wuolijoen suunnitelmissa senaattorska saa tietää Justiinan kohtalosta Harmaalahden palvelusväkeen kuuluvalta Marilta ja "haettaa Justiinan lapsineen kartanoon". Elokvassa sen sijaan senaattorska hakee itse Justiinan tohtorin hoivista kartanoon. Näin senaattorska katkaisee elokuvassa jo heti alkuunsa jaksoon, jonka Hella Wuolijoki itse oli suunnitellut sankarittarensa aatteellisen kehityksen kannalta ratkaisevaksi. Senaattorskan myötä elokuvantekijät asettivat pitävän sulun luokkaristiriitoja korostavien ainesten tulemiselle.

Jo Hella Wuolijoen alkuperäiseen elokuvasuunnitelmaan kuului isänmaallisen hengen nostattaminen kutsuntaa vastustavan kokouksen myötä. Robert nuorena älymystön edustajana ja hänen rohkeutensa

toimia kansan hyväksi rakentavat Wuolijokimaisen avausjakson, joka toistuu myöhemmin esimerkiksi radiokuunnelmassa *K u u n s i l t a*. Juuri tähän isänmaalliseen ainekseen elokuvan tekijät tarttuivat ja kehittivät sitä eteenpäin runebergiläiseen luontokuvaan saakka. Nuoren Hella Wuolijoen rohkea ja salainen tsaarinvastainen toiminta esimerkiksi Viaporin kapinan aikana kantaa myöhäistä hedelmäänsä elokuvan alkujakson hämäräperäisissä lentolehtisten levittämisestä ja aseiden kätkenästä kertovissa kuvissa. Näitä hän jo itse suunnitteli elokuvaan.

Kuvauksellisen näytelmätekstinsä perusteella Hella Wuolijoki rakentaa vastakohtaisuuksia Robertin ja Justiinan erilaisesta elämästä kahdenkymmenen vuoden ajalta. Periaatteessa samankaltaisia kontrasteja käyttivät myös elokuvantekijät. Kun Hella Wuolijoki sitten on päässyt siihen vaiheeseen, josta hänen näytelmänsä varsinaisesti alkaa, hän ryhtyy referoimaan *J u s t i i n a* -tekstiään. Hänen draamalliset motiivinsa näkyvät selvästi, kun hän esimerkiksi näytelmänsä seuraten tuo Riikka-tyttären vapaaherran vierailun yhteyteen tai käsittelee elokuvasommitelmassaan näytelmänsä keskeistä esineistöä vaikkapa simpukankuorta. Elokuvaohjajille tällaiset Wuolijoen hahmotelmat olivat epäilemättä vain taa-kaksi.

## 7. Toteamuksia ja johtopäätöksiä

Pelkistettynä yhteenvedona Hella Wuolijoen näytelmän *J u s t i i n a* ja sen elokuvaversioiden *E t e e n p ä i n - e l ä m ä ä n* välisestä suhteesta voidaan todeta lyhyesti seuraavaa:

1. *E t e e n p ä i n - e l ä m ä ä n* -elokuvan tekijät T.J. Särkkä ja Yrjö Norta rakensivat näytelmän kuvauksellisen puheen perusteella nuoren Justiinan ja Robertin tarinan. Sankarittaren vaiheita kahdenkymmenen vuoden ajalta - ennen varsinaisen näytelmän kuvaamaa aikaa - kosketteli kuvauksellinen näyttämöpuhe moneen otteeseen näytelmän eri vaiheissa. Näissä repliikeissä käy esiin ennen kaikkea sankarittaren peräänantamattomuus ja hänen kasvunsa oman yhteiskuntaluokkansa esikuvaksi.

Elokuvantekijöiden tarttuminen näytelmän kuvaukselliseen puheeseen osoittautui sängen johdonmukaisella tavalla yksipuoliseksi. Wuolijoen alkuperäisiä intentioita eli pyrkimyksiä kuvata Justiinan yhteiskunnallisia päämääriä peiteltiin aatteellisesti kärjekkäimmiltä osiltaan. Elokuvalliselle kielelle siirrettiin kehitettäväksi vain sovinnaisin osa Hella Wuolijoen kuvauksellisesta näyttämöpuheesta ja näin sankarittaren hahmo yksinkertaistettiin.

2. Erityisesti *J u s t i i n a* -näytelmässään Hella Wuolijoki tarjosi vaikuttavia näyttämöllisiä ilmaisukeinoja. Päivänvalo ja iltahämärä vuorottelevat kirjailijan ohjausviitteinä useissa kuvaelmissa ja luovat näyttämöllistä perustaa voimien ja vastavoimien kamppailulle. Näyttämönä useimmiten toimiva puutarha kartanon ja väentuvan välissä on jo sijaintinsa osalta draamallinen valinta. Ristiriitoja kosolti luovan näyttämön keskellä erityisesti sankarittaren näyttämöpuhe tavoittaa näyttämölliset ilmaisukeinot ja luo suhdetta myös näyttämön esineistöön.

Elokuvan tekijöiden oli siis monella tasolla pyrittävä irtautumaan draamasta välttääkseen filmatun teatterin aineksia. Tämä koskee erityisesti myös elokuvan suhdetta ilmaisulliseen näyttämöpuheeseen, jonka suhteen elokuvan ohjaajien työ oli epätasaista. Kolmannen kuvaelman lopussa olevan vaikuttavan näyttämöllisen kuvan miltei suora taltiointi filmille osoitti konkreettisesti ne onnettomat seuraukset, jotka koituvat elokuvan oman kielen käyttämättä jättämisestä. Toisaalta taas eräissä kohdissa Särkkä ja Nor-ta olivat päättäväisesti asettaneet elokuvallisen kerronan draamallisten konfliktien tai niiden valmistelun paikalle. Tuloksena oli elokuvallisia ratkaisuja, jotka monella tavalla irroittivat uutta filmiteosta näyttämöllisistä sidonnaisuuksista ja korostivat kuvan propositioluonnetta.

Kun elokuvantekijät lievensivät *J u s t i i n a* -näytelmän aatepohjaa tarttumalla vain valikoidusti kuvaukselliseen puheeseen, sama näkyi myös heidän suhteessaan ilmaisullisiin repliikkeihin. Erityisen selvän esimerkin tarjosi elokuvan loppu.

3. Hella Wuolijoen omat suunnitelmat elokuvaversioksi yllättivät väkevällä aatepohjallaan. Samalla korostui erityisen merkittävällä tavalla elokuvantekijöiden konservatiivinen, Wuolijoen omia päämääriä ajoittain jopa jyrkästi vastustava linja.



## VII. TULOKSIA VERTAILUSTA: NÄYTELMÄN SIIRTYMINEN VALKOKANKAALLE

Hella Wuolijoen näytelmiin ja niiden elokuvaversioihin kohdistunut tutkimus puolustanee paikkaansa eräänlaisena rohkeanakin kokeiluna ja ehkä samalla näkökulmien avaajana uusille vertaileville tutkimuksille. Vaikka työn metodissa päädyttiin pelkistettyyn ratkaisuun - käytännön sanelemana aikaisempien tutkimusten puuttuessa - kyettiin kuitenkin osoittamaan periaatteellisia eroja näytelmän ja elokuvan välille. Vertailun onnistumiseen kaikessa konkreettisuudessaan vaikutti ratkaisevasti kohteena olleiden näytelmien helppo tekstimateriaali. Wuolijoki kirjoitti naturaalistisia illuusiodraamoja ja näytelmät ovat klassisia sankarittarista kertovia henkilötarinoita. Elokuvan yleisestä asemasta taas voitiin havainnollisesti todeta, miten kaksi tutkimuksen alussa esitettyä eräänlaista johtolauseetta toteutuivat: yhtäältä elokuva ei ole sanataideteos, vaan erikoinen kuvataideteos ja toisaalta jo kameran asema erityisenä kuvakertojana erottaa elokuvan näytelmästä.

Tutkimuksen perusteella voidaan tehdä seuraavia johtopäätöksiä neljästä keskeisestä kohteesta.

### 1. Ilmaisullisen näyttämöpuheen merkitys

Hella Wuolijoen näytelmien päähenkilöiden eli erityisesti sankarittarien ilmaisullinen näyttämöpuhe paljasti sarjan draamallisesti vaikuttavia kuvia. Voidaan oikeutetusti puhua myös eräänlaisista 'ydinreplikeistä'. Tältä osin tutkimuksen alussa tehdyt olettamukset pitivät paikkansa.

Ilmaisullinen näyttämöpuhe paljasti nousukohtia, joissa sankarittaren tahtoperäinen luonne saa yhä kirkkaamman hahmonsä. Sankaritar joutuu tekemään päätöksensä, jotain selkenee hänen tietoisuudelleen aiheuttaen reaktion, joka näytelmän kulun ja teeman toteutumisen kannalta on keskeisintä. Samalla huomio kiinnittyy näytelmän muihin henkilöihämoihin, joiden usein vanhoillisen ympäristön lukitsemia asenteita ja arvomaailmaa Wuolijoen nuori sankaritar kirvoittaa toimintaan. Näin avautuu yhteys Hella Wuolijoen näytelmien aatepohjaan.

Sankarittaren repliikit eivät suinkaan ole ainoa taso, jolla hänen tahtoperäinen luonteensa saa ilmaisunsa. Draamallista hahmoa rakentavat myös hänen ilmeensä ja eleensä, joihin kirjailija itsekin usein ohjausviitteellän puuttuu. Näytelmän ohjaajalla on lisäksi käytössään näyttämön ilmaisukeinojen suuri arsenaali. Tosin itse näyttämöpuhe saattaa jo suoraankin olla yhteydessä tiettyihin esineisiin, joiden kautta sankarittaren ethos saa näyttämöllisen ilmaisunsa.

Sopivan esimerkin tarjoaa *J u s t i i n a* -näytelmän rekviisittaan kuuluva simpukankuori, johon esineellistyy sankarittaren haavekuva paremmasta ajasta. Vastakohtaa edelliselle edustaa sankarittaren työväline, tarjotin, joka sitoo hänet alistumaan työhönsä. Sijoittaessaan sankarittarensä draamallisen kohoamisen vaiheet näytelmätekstiinsä Hella Wuolijoki on onnistuneesti liittänyt nämä esineet ilmaisulliseen puheeseen. Mikäli elokuva pitäytyy tällä näyttämöllisen ilmaisun tasolla, siitä tulee filmattua teatteria.

Wuolijoen näytelmistä tehdyt elokuvaversiot paljastivat, että ohjaajat pyrkivät välttämään teatraalisimpien ilmaisullisten kohtien suoran elokuvataitioinnin, mutta pitäytyivät yllättävän tiukasti itse näytelmätekstissä. Kun elokuva joutui näin sopusuhtaan omat keinonsa kuvakertojana draaman ilmaisullisiin huippuihin tästä saattoi seurata omalaatuistakin tasapainoilua.

Vaikka elokuva usein repliikkitasolla seurasi näytelmän ilmaisullisia nousukohtia, pyrittiin draamallisuutta leikkamaan pois elokuvallisella kerronnalla. Rakentamalla tässä yhteydessä kuvan propositioluonnetta ohjaaja kykenee asettamaan näytelmällisyyden

sijaan elokuvailmaisua: nousu on näin muutettavissa palvelemaan elokuvan omaa kieltä ja tätä voidaan kutsua tyypilliseksi elokuvaohjaajan keinoksi seurata alkuperäistekstiä, mutta samalla keinoksi irroittautua draamallisuudesta. Eräissä tapauksissa menettely tuottikin onnistuneen lopputuloksen. Esimerkkinä voidaan mainita *J u s t i i n a*-näytelmästä tehdyn elokuvan *E t e e n p ä i n - e l ä m ä ä n* loppu. Ohjaajat T.J. Särkkä ja Yrjö Norta loivat näytelmän rekvisiitan vastapainoksi elokuvallista esineistöä. Nikolain taulu symboloi elokuvan alussa vanhan senaattorin myöntöväisyyssuuntaa, jota vastaan nuori Robert taisteli ja joutui lähtemään kartanosta. Elokuvan lopussa tauluun sisältyvä voima voiteetaan - kuvakerronnan myötä - sankarittaren avulla.

Hella Wuolijoen *N i s k a v u o r e n n u o r e n e m ä n* näin pohjalta Valentin Vaalan tekemä *L o v i i s a* osoitti, miten näytelmän ilmaisullisten nousujen kärkiä voidaan suunnitelmallisesti katkaista. Tässäkään ohjaaja ei selvästi puuttunut sankarittaren repliikkeihin, mutta vähensi tuntuvasti niiden draamallista tehoa rakentaen onnistunein leikkauksin yhteyden Loviisan päämääriä vastustaviin voimiin eli Juhanin ja Malviinan väliseen suhteeseen.

Eräänlaiseksi ilmaisullisen nousun erikoistapaukseksi voitaisiin nähdä näyttämöllinen kuva, jossa näytelmän keskeinen teema huipentuu vaikuttavaksi hetkeksi näyttämökeinojen myötä. Seuratessaan näytelmätekstiä elokuvantekijät eivät tahtoneet sivuuttaa tällaista draamallisesti erityisen vaikuttavaa kuvaa. Näytelmien analyysissä kiinnitettiin huomiota kahteen erityisen selvään, jo tekstin perusteella nousevaan näyttämölliseen kuvaan. Erityisesti Särkän ja Nortan epäonnistuminen tarttua *J u s t i i n a n* näyttämölliseen kuvaan tarjoaa selkeän esimerkkiin siitä, miten näytelmän käsikirjoitukseen nojautuminen voi johtaa puhtaaseen filmattuun teatteriin ja elokuvallisten keinojen kaihtamiseen.

Edelleen tutkimus paljasti, että näytelmän ilmaisullisia nousukohtia voidaan siirtää paikoiltaan ja saada ne näin elokuvaan paremmin soveltuviksi osiksi. Valentin Vaalan *V i h r e ä n k u l l a n* lumimyrskykohtaus ja sen jälkeiset otokset tarjoavat

tästä selkeän esimerkin. Kamera saatiin kertomaan omalla tavaltaan, miten sankari vapautui kahleistaan sankarittaren avulla.

Tutkimuksen perusteella voidaan todeta, että elokuvaohjaajan on tunnettava draamallinen esitysmuoto ja hänen on analysoitava sen mukaisesti itse näytelmää, jotta hän voisi irroittautua näytelmästä. Tällaista kykyä osoitti Valentin Vaala, joka toimi ohjaajana kohteena olevista viidestä elokuvasta peräti neljässä ja oli lisäksi kolmessa elokuvassa käsikirjoittajana. Kiistattomasti kävi ilmi, että niissä kohdissa, joissa Vaala rohkeasti pyrki eroon näytelmän rakenteesta, hän ei koskaan epäonnistunut. Kun esimerkiksi Hella Wuolijoki tarvitsi Juurakon Huldan nostattamaan *Vihreän kullin* Kristinen yhteiskunnallista tietoisuutta, Vaala elimoi jo sankarittaren ilmaisullisten repliikien syntymahdollisuudetkin: hän yksinkertaisesti poisti Huldan. Korvatessaan Huldan Vaala loi elokuvallisia ratkaisuja, joiden huipentumana voidaan perustellusti osoittaa avainkuva. Vaala nosti avainkuvallaan sankarittaren erilleen seurapiiristä eli loi Kristinestä elokuvallisin keinoin tahtovan ja päämäärätietoisen sankarittaren.

Juurakon Huldaa ei tarvittu myöskään *Vihreän kullin* lopussa. Kameran kielellä Vaala havahduttaa Kristinen kultaisessa häkissä, antaen pelkkien kuvien puhua. Kuvan komposition myötä saadaan näkymä sankarittaren tajunnan sisään. Leikkaus vastakohlien ja rinnastusten tekijänä luo uusia, puhtaasti elokuvallisia ulottuvuuksia.

Edelliset esimerkit valaisevat ilmaisullisen näyttämöpuheen asemaa ja merkitystä. Oletamus ilmaisullisista nousukohdista eräänlaisina avaimina näytelmien sankarittarien draamallisuuden ymmärtämisessä osoittautui pitävän paikkansa. Edelleen tutkimus paljasti konkreettisesti, että juuri kyseiset draamalliset nousukohdat tuottivat elokuvasovittajille ongelmia, jotka he ratkaisivat vaihtelevalla menestyksellä. Onnistumisen edellytyksenä oli kuvan propositioluonteen soveltaminen kohteena olleeseen tilanteeseen. Rakentamalla näin elokuvallista kieltä ohjaaja kykeni irroittautumaan ilmaisullisen näyttämöpuheen kahleista. Ikään kuin elokuvallisina vastineina vaikuttaville draamallisille huipuille

paljastuivat avainkuvat erityisen tiiviinä propositioiden kasautumina, ohjaajan intensiivisenä kannanottona kuvattuun todellisuuteen.

Mikäli elokuvaohjaaja aikoo välttää draamallisesti keskeisissä kohdissa filmatun teatterin vaaroja, häneltä vaaditaan rohkeutta irroittautua näytelmätekstistä. Niissä Wuolijoen elokuvasovituksen kohdissa, joissa se onnistui, oli tuloksena - Andrewin terminologiaa käyttäen - risteäminen. Tuolloin kuvan propositioluonnetta käytettiin hyväksi. Päinvastaiset tapaukset tutkittavista kohteista taas osoittivat, miten alkuperäisen tekstin liiallinen kunnioittaminen johti hedelmättömään elokuvailmaisuuksiin.

## 2. Kuvauksellisen näyttämöpuheen merkitys

Tutkimuksen alussa määritelty metodi, jolla näytelmien ja niistä tehtyjen elokuvien oleellisia eroja pyrittiin lähestymään, osoittautui liian suppeaksi ja riittämättömäksi. Jo ensimmäisen teosparin vertailu paljasti kuvauksellisen näyttämöpuheen keskeisen merkityksen elokuvantekijöille. Tutkimuksen näkökulmaa oli laajennettava ja sen tuloksena paljastui, että nimenomaan kuvauksellinen näyttämöpuhe tarjosi usein elokuvantekijöille välttämättömän aineksen, jolla he rikkoivat draaman rakenteen. Itse asiassa he näin loivat perustan, josta saattoi tarttua myös ilmaisulliseen näyttämöpuheeseen. Lyhyetkin kuvaukselliset repliikkikommentit synnyttivät usein elokuvassa pitkiä jaksoja, joissa tarjoutui mahdollisuus muokata alkuperäisen näytelmän ilmaisullisia nousuja.

Jo elokuvan yleiseen luonteeseen kuuluu, ettei se jakaudu näytelmälle ominaisiin laajoihin kuvaelmiin tai näytöksiin, joiden välillä saattaa ajallinen siirtymä olla vuosia. Täyttyessään omalla kerronnallaan ajallisen aukon elokuva käyttää hyväkseen juuri kuvauksellista näyttämöpuhetta.

Hella Wuolijoen teoksista J u u r a k o n H u l d a on ta-

pahtumiensa kulun ja rakenteen vuoksi esimerkillisen tasapainoinen näytelmä. Kolmannen ja neljännen kuvaelman välillä tarvitaan kuuden vuoden aukkoa, jotta tuomari Soratie voisi ylipäättään tulla yllätetyksi. Ilman sitä näytelmä ei voisi edetä kulminaatioonsa, josta lähtien tapahtumien kulku kääntyy. Elokuvalle sitä vastoin nämä draaman rakenteelle tunnusomaiset piirteet ovat rasite, joka on pyrittävä poistamaan. Valentin Vaalan ratkaisuissa näkyvät elokuvan mahdollisuudet. Vuosien aukkoa täyttäessään Vaala samalla tarkoituksellisesti rikkoo näytelmän kuvaelmittain etenevänä prosessina ja hajottaa myös niiden sisältöä. Samalla hän rakentaa uusia jaksoja kuvauksellisten repliikkein pohjalta ja juuri tämän irrottamisen myötä syntyykin elokuvan paras aines. Täysin sama huomio on helppoa tehdä muistakin kohteena olleista elokuvista. Erityisen mainitsemisen arvoinen on *E t e e n p ä i n - e l ä m ä ä n* -elokuvan pitkä alkujakso, jossa näytelmäteksti ei kahlitse ohjaajia. Särkkä ja Nortta kertovat sankarittaren ja tämän rakastetun vaiheista kahdenkymmenen vuoden ajalta ennen varsinaisen näytelmän kuvaamaa aikaa.

Elokvantekijöiden tarttuminen kuvaukselliseen näyttämöpuheeseen saattaa myös johtaa alkuperäiseen näytelmään verrattuna rohkeisiin suunnanmuutoksiin. Tutkimuksen kohteena olevissa elokuvissa tähän ratkaisuun päätyi - ainakin osittain - Valentin Vaala ja hänkin vain elokuvassaan *L o v i i s a . N i s k a v u o r e n n u o r e n e m ä n n ä n* kuvauksellisen puheen perusteella Vaala rakensi Niskavuoren poikamiesisännästä kertovan laajan elokuvan alkujakson. Loogisesti hän jatkoi Juhani-Malviina -linjaansa ryhdyttyään seuraamaan varsinaisen näytelmän tapahtumia. Kaikesta huolimatta hän joutui vain harvoin muuttamaan Wuolijoen repliikkejä, sillä hän sai kamerallaan kohotetuksi jatkuvasti Loviisan rinnalle Juhaniin ja Malviinan keskenäisen yhteyden. Vaalan pitäytyminen Wuolijoen tekstiin ulkoisissa kehyksissä takasi sen, että henkilöhahmojen painopisteen muutokset voitiin 'pehmeästi' toteuttaa.

### 3. Elokuvasovitus

Tutkimusnäkökulma Hella Wuolijoen näytelmiin ja niistä tehtyihin elokuviin antaa mahdollisuuden joihinkin yleisiin johtopäätöksiin myös sovituksesta.

Koska Hella Wuolijoen näytelmäteksti näyttää olleen suomalaisille elokuvantekijöille melkoisen pyhää, on alkuperäisyyden säilyttäminen ollut sovituksen keskeinen kriteeri. Nähtiin tärkeäksi tuottaa alkuperäisestä tekstistä oleellinen elokuva muodossa. Ilmeisesti filmatisoinnin läheisyys nopeasti suosioon kohonneisiin näytelmiin korosti tällaista päämäärää. Pyrkimyksellä sovituksen tarkkuuteen oli epäilemättä myös taloudelliset kriteerinsä: katsojakunnan odotettiin ehkä tekevän tarkkaakin vertailua suosittuun näytelmän ja elokuvaversioiden välillä ja vaativan mahdollisimman alkuperäisen hengen tuottamista elokuvan välityksellä.

Arvioitaessa elokuvasovituksia on uudelleen kiinnitettävä huomiota kuvaukselliseen näyttämöpuheeseen, sillä juuri se oli elokuvantekijöille hedelmällisen inspiraation antaja. Tuloksena ei syntynyt ainoastaan draaman rakenteen rikkomista, vaan samalla ohjajalle avautui vapaata tilaa elokuvallisten keinojen käyttämiseen. Sopivan esimerkin tarjoaa Valentin Vaalan *V i h r e ä k u l t a*. Vanhan metsien miehen, Virkkulan, näytelmän puolivälissä lausuma tuskainen pitkä puhe kaadettavaksi määrätyn ikihongan muistolle on antanut Vaalalle virikkeitä sovitukseen. Lopputuloksena ovat mm. elokuvan alkujakson leikkaukset, joissa rahan ja luonnon vastakohta käy monitahoisesti esiin. Vastakohtaparin esittämisellä alkaa itse elokuvakin, jolloin Virkkulan toimien kuvaus nostetaan ristiriidoista kertovaksi voimaksi. Muitakin esimerkkejä voidaan luetella: tuomari Soratien mielikuvitusmaailma *J u u r a k o n H u l d a s s a* tai vaikkapa *E t e e n p ä i n - e l ä m ä ä n* -elokuvan ratsastuskohtaus.

Juuri tällaiset jaksot osoittavat, miten elokuvantekijät useissa kohdissa onnistuivat irtautumaan Wuolijoen näytelmätekstien elokuvaksi muuntamisen suorasta välittämisestä: kuvauksellinen näyttämöpuhe antoi mahdollisuuden tarttua laajemmin kuin pelkien ilmaisullisten repliikkien osalta siihen tunnustettuun elokuvan sovittamistapaan, jota Andrew kutsuu risteämiseksi.

Mahdollisuutta kuvauksellisen näyttämöpuheen avulla irroittaa varsinkin elokuvan alku välittömästi yhteydestä näytelmätekstiin käytettiin tarkasti hyväksi kaikissa kohteena olleissa elokuvissa. Tätä taustaa vasten tuntuu varsin yllättävältä Matti Kassilan ohjaama uusi Niskavuori-elokuva (1984). Kahden Niskavuori-näytelmän liittäminen yhdeksi tarinaksi korostaa uskollisuutta näytelmätekstille vieläpä selvemmin kuin Vaalan elokuvasoovitukset.

Kohteina olleita suomalaisia elokuvasoovituksia ei voida luokitella kuuluvaksi vain yhteen Andrewin luettelemista kolmesta sovittavasta: näytelmätekstin tarkkaa elokuvaksi muuntamista rikkovat ajoittain risteämisaadaptatiot. Sitä vastoin *J u r a k o n H u l d a n* amerikkalainen elokuvaversio *F a r m e r ' s D a u g h t e r* osoittaa, miten aiheen siirtyminen uudelle mantereelle synnytti suomalaisesta traditiosta täysin poikkeavan sovituksen. Voidaankin puhua Andrewin adaptaatiomääritteiden valossa lähinnä aiheen lainauksesta. Wuolijoen tematiikka siirrettiin amerikkalaisen yhteiskunnan sodan jälkeiseen tilanteeseen. Siirtolaisen tyttärenä sankaritar edustaa Amerikan tarjoamaa elämisen ja yrittämisen vapautta, jota taas uhkaa poliittinen klikki. Päälimmäiseksi jää sokerikuorrutettu rakkaustarina. Kuvakielellä ilmaistuna amerikkalaiset sovittajat olivat ottaneet oksan Hella Wuolijoen *J u u r a k o n H u l d a* -puusta ja ympänneet sen hollywoodilaiseen elokuvatradiitioon. Lopputuloksena on sinänsä elävää komediaa, jossa unelmaa höystetään yhteiskuntakriittisellä aineksella. Idea kauniista, pirteästä, monitoimisesta ja suorasanaisesta maalaistytöstä kaupungissa oli kantava: se on saanut myöhemmin muunnelmia amerikkalaisten televisiosarjojen myötä.



#### 4. Hella Wuolijoen omat elokuvasommitelmat

Hella Wuolijoen kiinnostus näytelmiensä elokuvaksi tekemiseen tuotti erittäin kiintoisaa materiaalia, jolla hänen kirjailijakuvaansa voidaan täydentää. Käytettävissä olevista neljästä elokuvasommitelmasta - N i s k a v u o r e n n a i s e t, J u u r a k o n H u l d a, J u s t i i n a, V i h r e ä k u l t a - käyväjäämättömästi esiin Wuolijoen pyrkimys kärjittää näytelmiensä yhteiskunnallista sanomaa.

Wuolijoen elokuvasommitelmat paljastavat selvästi hänen alkuperäisiä elämyksiään ja intuitioitaan näytelmiensä kirjoittamisessa. Ne antavat omalta osaltaan valaisua jopa N i s k a v u o r e n n a i s e t -näytelmän epäselväksi jääneeseen viimeistelyvaiheeseen. Eino Salmelaisen lausumat ajatukset siitä, että hän karsi käsikirjoituksesta Ilonan aatteellista panosta, saavat Wuolijoen elokuvasommitelman valossa selvää vahvistusta. On ilmeistä, että juuri tällä tavoin Salmelainen 'ohjasi' Wuolijokea näkemään vanhan emännän suuruuden. Samalla kirjailija oli saanut sysäyksen muidenkin Niskavuori-näytelmien kirjoittamiseen.

N i s k a v u o r e n n a i s t e n elokuvasommitelmassa sankaritar palasi omiin alkuperäisiin intentioihinsa Ilonasta työväestön valistajana ja uuden yhteiskunnan airuena. Sankaritar ammentaa voimaa luonnosta ravistaen näin miehen irti taantumuksellisilta juuriltaan.

Ehdotuksissaan V i h r e ä n k u l l a n elokuvaversio sisällöksi Wuolijoki vahvisti yllättävällä tavalla sankarittarensa asemaa. Kirjailija ei tyytynyt näytelmänsä loppuun, vaan hänen oli vielä saatava miehistä vahvuutta osoittanut sankari metsänhoitaja Suontaa sortumaan alkoholistiksi. Wuolijoki tahtoi osoittaa suunnitelmissaan, että mies tässäkin jää heikommaksi sukupuoleksi, joka tarvitsee tuekseen naista voidakseen elää vakaumuksensa mukai-

sesti. Näin Hella Wuolijoen ajama naisasia korostuu *V i h r e ä n k u l l a n* elokuva-suunnitelmassakin.

Tyypillinen wuolijokimainen henkilöasetelma eli heikko mies ja vahva nainen toistuu *V i h r e ä ä k u l t a a* lukuunottamatta muissa tutkimuksen kohteena olleissa näytelmissä, joten näiltä osin kirjailijalla ei ollut syytä muutoksiin elokuvasommitelmisaan. Sen sijaan kiistattomasti selvimmän esimerkin Hella Wuolijoen pyrkimyksestä terävöittää elokuvaa varten näytelmiensä aatepohjaa tarjoaa hänen suunnitelmansa *J u s t i i n a n* elokuva-versioksi. Wuolijoki korostaa nuoren Justiina-sankarittarensa aatteellisena herättäjänä August Bebeliä ja asettaa hänen valistajakseen ja auttajakseen maaseudun köyhälistön edustajan kyläsuutari Mukkis-Kallen. Tässä kirjailija tarttuu aatteellisesti rohkealla tavalla pieneen kuvaukselliseen näyttämöpuheen osaan. Ilmeisesti jo hänen alkuperäisiin näytelmäsuunnitelmiinsa kuuluivat viitteet Bebeliin, olivathan tämän kuuluisan sosialistin teokset aikoinaan ratkaisevasti vaikuttaneet nuoren ylioppilas Hella Murrikin kääntymiseksi sosialismiin.

Hella Wuolijoen yritykset saada yhteiskunnallista ainesta enemmän elokuvaversioihinsa kuin näytelmiinsä kariutuivat *E t e e n p ä i n - e l ä m ä ä n* -elokuvan osalta selvimmällä mahdollisella tavalla: kirjailijan sommitelmia ei otettu lainkaan huomioon. Lisäksi näytelmän kuvauksellisesta puheesta siirrettiin elokuvan kehitettäväksi vain se puoli, josta voitiin rakentaa kasallista yhtenäisyyttä perinteiden mukaisesti. Näin tulkittiin elokuvan kielellä Wuolijoen aatteellisesti rohkeimpiin kuuluvaa näytelmää myös ajan henkeen sopivalla tavalla - elettiin sota-aikojen kynnyksellä.

Kaikki Hella Wuolijoen näytelmiensä pohjalta tekemät elokuva-sovitukset todistavat kirjailijan itsensä pyrkimystä edetä näytelmänsä verrattuna rohkeampiin aatteellisiin painotuksiin. Elokuvaohjaajat ja käsikirjoituksen tekijät taas pitäytyivät itse näytelmätekstissä, mutta pyrkivät usein lieventämään niidenkin aatteellisia yhteyksiä: he eivät tarttuneet mahdollisuuteen toteuttaa kuvallisen näyttämöpuheen kautta Wuolijoen yhteiskunnallisia päämääriä.

Hella Wuolijoen sadannen syntymävuoden merkeissä lieneekin paikallaan toivoa, että tulevissa näytelmä- ja elokuvaohjauksissa otettaisiin huomioon ne Wuolijoen suunnitelmat, joita ei toteutettu. Ne saattaisivat tarjota uusia aineksia ja rohkeita lähtökohtia tulkintaan ja ryydittäisivät Wuolijoen teoksille elinvoimaa eläähän edelleen aikojen yli muuttuvassa suomalaisessa yhteiskunnassa.

**LÄHDEVIITTEET****I VERTAILUN TAUSTASTA JA SUORITTAMISESTA**

- 1 ks. Niemi 1984, 21.
- 2 Eino Krohnin esimerkki on alunperin Ernst Hirtin esittämä.  
ks. Krohn 1964, 34.
- 3 ks. Krohn 1946, esim. 53-55.
- 4 ks. Malmberg 1981, 53-55.
- 5 Rohmer 1980, 40.
- 6 Flemming 1955, 37.
- 7 ks. Fischer 1967, 87.
- 8 Stephun 1953, 41.
- 9 Kempe 1958, 183. Osuvasti elokuvatutkimuksen veteraani Günt  
her Groll toteaa: "Filmin esittämät ihmiskasvot eivät eroa  
maaseudun 'kasvoista' tai esineistä". Groll 1937, 55.
- 10 Benjamin 1944, 381.
- 11 ks. esim. Fischer 1967, 89-90. Maamme elokuvatutkimuksen tois-  
taiseksi ainoassa väitöskirjassa Helge Miettunen antaa  
elokuvanäytelijän toiminnasta valaisevan kuvan. Miettunen 1949,  
101-107.
- 12 Clair 1952, 142.
- 13 Balázs 1949, 186.
- 14 Fischer 1967, 99.
- 15 Andrew 1984, 97.
- 16 Andrew 1984, 98.
- 17 Malmberg 1977, 156. ks. myös Malmberg 1981, 57. Metzlin syn-  
tagmatiikasta: ks. Malmberg 1977, 152-159.
- 18 Sihvonen 1984, 110.
- 19 Esslin 1980, 54.
- 20 Rohmer 1980, 52-54.
- 21 Weston 1934, ks. esim. 50-64.

- 22 ks. Krohn 1946, 117.
- 23 Tiusanen 1983, 236-237.
- 24 Freytag 1890, ks. esim. 102-103.
- 25 Eino Krohnin "salamakaava" ja sen avulla suoritettu näytelmän rakenneanalyysi: ks. Krohn 1946, 117-120.
- 26 Ingarden 1965, 406-409.
- 27 Niemi 1977, 23.
- 28 Niemi 1977, 23.
- 29 Andrew 1984, 100.
- 30 Eisenstein 1978, ks. esim. 118-125. Malmberg 1982, 120-121.
- 31 Eisensteinin artikkelin otsikko: "Dickens, Griffith ja me", teoksessaan E l o k u v a n m u o t o, Eisenstein 1978, 306-368.
- 32 Eisenstein 1978, ks. esim. 333-334, 317-318.
- 33 Toiviainen 1983, 52. ks. myös Toiviainen 1985, 10.
- 34 Toiviainen 1985, 9.
- 35 Toiviainen 1985, 10.
- 36 Kuosmanen 1957, 98.
- 37 Toiviainen 1983, 59.
- 38 Toiviainen 1983, 59.
- 39 Eisenstein 1978, 311.
- 40 suom. M a a l a i s p a p i n p ä i v ä k i r j a.
- 41 Bazin 1968, 142. Andrew 1984, 100.
- 42 Bazin 1968, 107.
- 43 Andrew 1984, 99.
- 44 Andrew 1984, 100.
- 45 Andrew 1984, 98-99.
- 46 Andrew 1984, 100.
- 47 Sihvonen 1984, 57.
- 48 Gould 1976, 23. Sihvonen 1984, 53-54.
- 49 Sihvonen 1984, 87-88.
- 50 Andrew 1984, 105-106. Andrew viittaa jopa harhaanjohtavalla tavalla Ranskan kansanrintamaan ("Front populaire") yhdistäessä toisiinsa Renoirin elokuvan ja kansanrintaman päämäärät. Päin vastoin kuin Andrew väittää, Renoirin ohjaama Gorkin P o h j a l l a -elokuvasovituksen ensiesitysvuonna

1935 ei kansanrintama vielä ollut valta-asemassa Ranskassa (vrt. Andrew 1984, 105). Tosin sen perustaisen katsotaan alkaneen vuonna 1934, jolloin kommunistinen puolue ja sosialistinen puolue tekivät yhteistyösopimuksen (ks. esim. Dutt 1972, 245). Renoirin filmin ilmestymisvuonna Ranskassa toimi Pierre Lavalin IV hallitus, jonka aikaansaannoksia oli mm. Ranskan ja Neuvostoliiton avunantosopimus. Hallitus kaatui 24.1.1936 "Frontpopulairen" lopulliseen perustamiseen. Tämän jälkeen hallitusvastuunotti sosiaaliradikaali Albert Sarraut, jonka hallitus kaatui "Front populairen" vaalivoittoon 4.6.1936. Vastanyt aika oli kypsä kansanrintamahallitukselle, jonka kokosi teatteriarvostelija-puoluejohtaja Léon Blum (ks. esim. v. Beyme 1973, 934). Edellä mainittuihin yksityiskohtiin viittaen on syytä painottaa Renoirin elokuvan asemaa ennen varsinaisen kansanrintaman lopullista muodostumista ja kansanrintamahallituksen valtaannousua. Nimenomaan tästä tosiasiasta käsin voidaan ryhtyä tutkimaan Renoirin elokuvaa aikansa tulkina.

- 51 Elokuvien tekijöitä ja tuottajia koskevat tiedot tarkkoine ensi-iltapaivämäärineen selvitetty Kari Uusitalon teoksessa: ks. Uusitalo 1965.
- 52 Salmelainen 1955, 226-227. Tosin Salmelainen painottaa samalla, että *J u u r a k o n H u l d a n* teksti ei vielä näytelmän ensi iltaan mennessä ollut lopullisesti valmis, mutta Wuolijoki oli näyttävän riidan jälkeen saanut tahtonsa läpi ja pakottanut Salmelaisen ohjaamaan.

## II VIHREÄ KULTA

- 1 Hella Wuolijoen alkusanat näytelmään *V i h r e ä k u l t a*: Tervapää 1938, 9-10.
- 2 Hella Wuolijoen alkusanat näytelmään *V i h r e ä k u l t a*: Tervapää 1938, 9.
- 3 Tervapää 1938, 25.
- 4 Tervapää 1938, 32.
- 5 Tervapää 1938, 48.

- 6 Tervapää 1938, 48.
- 7 Tervapää 1938, 40.
- 8 Tervapää 1938, 56.
- 9 Tervapää 1938, 73.
- 10 Tervapää 1938, 79.
- 11 Tervapää 1938, 80.
- 12 Tervapää 1938, 86.
- 13 Tervapää 1938, 92.
- 14 Tervapää 1938, 94.
- 15 Tervapää 1938, 100.
- 16 Tervapää 1938, 103.
- 17 Tervapää 1938, 117.
- 18 Tervapää 1938, 125.
- 19 Kun tekstiosassa käsitellään Valentin Vaalan elokuvaa *V i h r e ä k u l t a* tästä ei tehdä erikseen lähdeviitteitä. Itse tekstiosasta käy selville, milloin elokuvaan viitataan tai sen repliikkejä siteerataan.
- 20 ks. esim. Koski 1984, 130-131.
- 21 VA:HWK Kansio 3: Hella Wuolijoen kirjekonsepti Eino Salmelaiselle 13.4.1953.
- 22VA:HWK: Kansio 29: Eino Salmelaisen kirje Hella Wuolijoelle 22.6.1936. Viitatessaan pian ilmestyvään "kirjaan" Salmelainen tarkoittaa *N i s k a v u r e n n a i s t e n* painettua versiota, joka ilmestyi vuonna 1936 Gummerukselta Jyväskylältä.
- 23 Kari Uusitalon haastattelu, Helsinki 15.5.1984.
- 24 Hella Wuolijoen elokuvasommitelmat ja alustavat elokuvakäsikirjoitukset: VA:HWK: Kansio 12: Valtionarkiston luetteloinnissa HellaWuolijoen näytelmiensä juonen perusteella laatimista lyhyehköistä elokuvasommitelmista käytetään nimitystä "skenario", jollaiseksi Hella Wuolijoki itse luonnehti kyseisiä hahmotelmiaan. Syy harhaanjohtavaan "skenerio" -nimitykseen johtuu ilmeisesti Wuolijoen puut teellisistä elokuvateknisistä tiedoista. - Kun tekstiosassa siteerataan Hella Wuolijoen *V i h r e ä n k u l l a n* elokuvasuunnitelmia ei tulla erikseen merkitsemään lähdettä. Tekstiyhteydestä käy selville,

onko kyseessä Wuolijoen elokuvahahmotelma ("skenario") vai alustava elokuvakäsikirjoitus. Viitataan yhteisesti näiden osalta kyseiseen Valtionarkiston kokoelmaan, kansioon 12.

- 25 ks. Ammond 1980, 127.
- 26 Tervapää 1938, 15.
- 27 Tervapää 1938, 79.
- 28 Tervapää 1938, 84.
- 29 Saksalaiseen idealismiin ja romantiikkaan kuuluvasta "luonto jumalassa" -käsitteestä: ks. Ammond 1983, esim. 5, 10-13.
- 30 Hegel 1978, 236.
- 31 Hegel 1978, 235.
- 32 Tervapää 1938, 79.
- 33 ks. Ammond 1983, 19-20.
- 34 Wuolijoki 1972, ks. esim. 17-18.
- 35 Tervapää 1938, 148.
- 36 Tervapää 1938, 155.
- 37 Tervapää 1938, 94.

### III JUURAKON HULDA

- 1 Salmelainen 1954, 226.
- 2 Tervapää 1937 a, 48.
- 3 Tervapää 1937 a, 67.
- 4 Tervapää 1937 a, 82.
- 5 Tervapää 1937 a, 79.
- 6 Bebel 1907-1909, 240. vrt. Ammond 1980, 117.
- 7 Tervapää 1937 a, 105.
- 8 Hella Wuolijoen yhteiskunnallisesta ideologiasta: Ammond 1980, ks. erityisesti 72-76. vrt. Ammond 1985, 203-205.
- 9 Tervapää 1937 a, 158.
- 10 Kun tekstiosassa käsitellään Valentin Vaalan elokuvaa *Juurakon Hulda*, tästä ei tehdä erikseen lähdeviitteitä. Itse tekstiosasta käy selville milloin Vaalan elokuvaan viitataan tai sen repliikkejä siteerataan.
- 11 Tervapää 1937 a, 80.



- 12 Tervapää 1937 a, 82.
- 13 Tervapää 1937 a, 125.
- 14 Tervapää 1937 a, 140.
- 15 Tervapää 1937 a, 52.
- 16 Tervapää 1937 a, 52.
- 17 Tervapää 1937 a, 74.
- 18 Hella Wuolijoen laatima *Juurakon Huldans* elokuvasommitelma eli "skenario" samoin kuin alustava elokuvakäsikirjoitus: VA:WHK: Kansio 12. Tulen seuraavassa käsittelemään ainoastaan Wuolijoen elokuvasommitelmaa, koska se jo sinänsä antaa valaisevan kuvan hänen intentioistaan elokuvaversiota kohtaan. Kun tekstiosassa siteerataan *Juurakon Huldans* "skenariota" ei tulla merkitsemään erikseen lähdeä. Viitataan yhteisesti näiden osalta Valtionarkiston Hella Wuolijoen kokoelmaan, kansioon 12.
- 19 Tervapää 1937 a, 89.
- 20 Loretta Young oli aikansa valovoimaisimpia Hollywoodin tähtiä myös- ja ennen muuta - ulkoisen kauneutensa vuoksi. Tosin osa oli alun perin suunniteltu huipulle nousseelle Ingrid Bergmanille, joka kieltäytyi ottamasta vastaan "poliittisen tuhkimon roolia", ks. Lindqvist 1983, 29. Amerikkalaisen sovituksen naispääosan esittäjää voidaan ulkoisilta puitteiltaan hyvin verrata Valentin Vaalan filmin *Huldaan Irma Seikkulaan* ja myös *Vihreän kullin* Hanna Tainiin. Mainittakoon myös, että kohteena olevista viidestä suomalaisesta elokuvasovituksesta peräti neljässä oli miespääosan esittäjänä Tauno Palo. Ainoa poikkeus oli *Vihreä kulta*, jossa tällä paikalla oli Olavi Reimas.
- 21 Juhani Tervapään nimi tosin oli muutettu: Juhni Tervataa.
- 22 Lindqvist 1983, 29.

#### IV NISKAVUOREN NUORI EMÄNTÄ

- 1 Ammond 1980, 171.
- 2 Tervapää 1940, 56.
- 3 Tervapää 1940, 29.

- 4 Tervapää 1940, 60.
- 5 Tervapää 1940, 80.
- 6 Tervapää 1940, 80.
- 7 Tervapää 1940, 100.
- 8 Tervapää 1940, 100.
- 9 Tervapää 1940, 113.
- 10 Tervapää 1940, 115.
- 11 Tervapää 1940, 123.
- 12 Tervapää 1940, 132.
- 13 Tervapää 1940, 133.
- 14 Tervapää 1940, 136.
- 15 Tervapää 1940, 140.
- 16 Tervapää 1940, 140.
- 17 Kun tekstiosassa käsitellään Valentin Vaalan elokuvaa L o v i i s a, tästä ei tehdä erikseen lähdeviitteitä. Itse tekstiosasta käy selville, milloin Vaalan elokuvaan viitataan tai repliikkejä siteerataan.
- 18 Tervapää 1940, 85.
- 19 Tervapää 1940, 70.
- 20 Tervapää 1940, 100.
- 21 Tosin elokuvassa Juhanin repliikki loppuu sanoihin: "yhden naisen vuoksi".
- 22 Tervapää 1940, 139.
- 23 Sanan "autan" paikalla on elokuvassa "tahdon".
- 24 Tervapää 1940, 140.

#### V NISKAVUOREN NÄISET

- 1 Tervapää 1936, 23.
- 2 Tervapää 1936, 56.
- 3 Tervapää 1936, 62.
- 4 Tervapää 1936, 61.
- 5 Tervapää 1936, 70.
- 6 Tervapää 1936, 88.
- 7 Tervapää 1936, 89-90.
- 8 Tervapää 1936, 90.

- 9 Tervapää 1936, 101.
- 10 Tiusanen 1983, 237.
- 11 Tervapää 1936, 101. Lainausmerkeissä olevat Loviisan ja Aarnen eleet ovat kirjailijan ohjausviitteitä.
- 12 Toinen viite poliittisiin ryhmittymiin käy esiin toisen näyttöksen jälkimmäisestä kuvaelmasta, kun Aarne syyttää Marttaa kommunistien ajamisesta pois Niskavuorelta.
- 13 Tervapää 1936, 64.
- 14 Tervapää 1936, 107.
- 15 Tervapää 1936, 107-108.
- 16 Tervapää 1936, 126.
- 17 Tervapää 1937 a, 152-153.
- 18 Tervapää 1936, 126.
- 19 Tervapää 1936, 16.
- 20 Tervapää 1936, 128.
- 21 Tervapää 1936, 131.
- 22 Kun tekstiosassa käsitellään Valentin Vaalan elokuvaa N i s k a v u o r e n n a i s e t, tästä ei tehdä erikseen lähdeviitteitä. Itse tekstiosasta käy selville, milloin Vaalan elokuvaversioon viitataan ja sen repliikkejä siteerataan.
- 23 Tervapää 1936, 92, 94.
- 24 Tervapää 1936, 94.
- 25 VA:HWK: Kansio 13:Honkavuoren herra. ks. Ammond 1980, 127-128.
- 26 Hella Wuolijoen laatima N i s k a v u o r e n n a i s t e n elokuvasonnitelma VA:HWK: Kansio 12. Kun tekstiosassa siteerataan kyseistä "skenariota" ei tulla erikseen merkitsemään lähdetä. Viittaaan yhteisesti näiden osalta kyseiseen Valtionarkiston kokoelmaan, kansioon 12.
- 27 Tervapää 1953, 57.
- 28 Kyseinen Hella Wuolijoen suora kommentti Ilonasta tukee erityisen selvällä tavalla aikaisemmin tekemiäni päätelmiä Hella Wuolijoen yhteiskunnallisesta ideologiasta, joka heijastuu hänen nuorissa ihanteellisissa sankaritarissaan: Ammond 1980, ks. esim. 224-225.
- 29 Salmelainen 1954, 225. Ammond 1980, 143-144.
- 30 Wuolijoki 1947, 335. Salmelainen 1954, 224.

## VI JUSTIINA

- 1 Bebel 1907-1908, 83.
- 2 Tervapää 1937 b, 46.
- 3 Tervapää 1937 b, 112.
- 4 Tervapää 1937 b, 93.
- 5 Tervapää 1937 b, 76.
- 6 Tervapää 1937 b, 171.
- 7 VA:HWK: Kansio 13: Honkavuoren herra. ks. Ammond t 1980 127-130.
- 8 Tervapää 1937 b, 96.
- 9 Tervapää 1937 b, 126.
- 10 Tervapää 1937 b, 172.
- 11 Ovien ja ikkunoiden sulkeminen sitävastoin päättää Eugene O'Neillin näytelmän *Mourning becomes Electra*. Siinä sankaritar jää yksin suremaan rikollisen perheensä häviötä ja saalla rankaisee myös omaa itseään. Timo Tiusanen toteaa osuvasti, että Wuolijoen *Justina* on O'Neillin näytelmän vastaluonnos. Tiusasen käsitystä tukee Wuolijoen kirjoittama *Justina* -näytelmän esipuhe, joka todistaa, miten syvästi Wuolijoki koki tarvetta aatteellisen vastalauseen ilmaisemiseen näytelmän muodossa. Tosin Wuolijoen tulkinta O'Neillin näytelmästä perustui erehdykseen joka näin koitui hedelmälliseksi suomalaiselle näytelmäkirjallisuudelle. (Tiusanen 1978, ).
- 12 Tervapää 1937 b, 175.
- 13 Kun tekstiosassa käsitellään elokuvaa *Eteenpäin - elämään*, tästä ei tehdä erikseen lähdeviitteitä. Itse tekstiosasta käy selville, milloin T.J. Särkän ja Yrjö Nortan elokuvaan viitataan ja sen repliikkejä siteerataan.
- 14 Tervapää 1937 b, 25.
- 15 Tervapää 1937 b, 126.
- 16 Tervapää 1937 b, 125.
- 17 Ainakin toimitussihteeri Kalevi Koukkusen hallussa olevassa elokuvakopiossa ei ole viitettäkään Mikkis-Kallesta.

- 18 Tervapää 1937 b, 112.
- 19 Tervapää 1937 b, 111.
- 20 Tervapää 1937 b, 15.
- 21 Tervapää 1937 b, 73.
- 22 Tervapää 1937 b, 116.
- 23 Tervapää 1937, 171.
- 24 Tervapää 1937, 171.
- 25 Tervapää 1937 b, 175.
- 26 Hella Wuolijoen laatima Justiina-näytelmän "skenarioksi" nimetty elokuvahahmotelma ja alustava elokuvakäsikirjoitus: VA:HWK: Kansio 12. Kun tekstiosassa siteerataan kyseisiä Wuolijoen elokuvasuunnitelmia, ei tulla erikseen merkitsemään lähdettä. Tekstiyhteydestä käy selville, onko kyseessä Wuolijoen elokuvahahmotelma vai alustava elokuvakäsikirjoitus. Viittaan yhteisesti näiden osalta kyseiseen Valtionarkiston koelmaan, kansioon 12.
- 27 Tervapää 1937 b, 112.

## LÄHDE- JA KIRJALLISUUSLUETTELO

## A. ARKISTOLÄHTEET

## 1. Valtionarkisto (VA)

Hella Wuolijoen kokoelma (HWK)

## Kansio 3:

Hella Wuolijoen arkistoluettelon mukainen signum: B Konseptit ja käsikirjoitukset. Kansio 3:1 Kirjekonseptit: Erikoisluettelo I

## Kansio 12:

Hella Wuolijoen arkistoluettelon mukainen signum: B konseptit ja käsikirjoitukset. Kansio 12:2 Kaunokirjalliset konseptit ja käsikirjoitukset: d Elokvakäsikirjoitukset ja -skenariot.

## Kansio 13:

Hella Wuolijoen arkistoluettelon mukainen signum: B Konseptit ja käsikirjoitukset. Kansio 13:2 Kaunokirjalliset konseptit ja käsikirjoitukset: e Suomenkieliset lyhyehköt käsikirjoitukset ja -konseptit.

## Kansio 29:

Hella Wuolijoen arkistoluettelon mukainen signum: C Tulleet kirjeet. Kansio 29: Erikoisluettelo J.

## 2. Suomen elokuva-arkisto

Suomen elokuva-arkiston hallussa olevat elokuvat, suluissa ohjaajat, tuottamo ja elokuvan valmistusvuosi:

Juurakon Hulda (Valentin Vaala, Suomi-Filmi 1938)

Niskavuoren naiset (Valentin Vaala, Suomi-Filmi 1938)

Eteenpäin - elämään (T.J. Särkkä, Yrjö Norta, Suomen Filmitoimisto, 1939)

Vihreä kulta (Valentin Vaala, Suomi-Filmi 1939)

Niskavuoren nuori emäntä (Valentin Vaala, Suomi-Filmi 1946)

## 3. Ulkomaiset elokuvatuottajat

RKO: Farmer's Daughter (Farmarin tytär; ohjaus: H.C. Potter, 1947)

## 4. Yksityisten henkilöiden hallussa

Kalevi Koukkunen:

Suomen Filmitoimisto (SF): Eteenpäin - elämään (ohjaus: T.J. Särkkä - Yrjö Norta, 1939; videonauha).

Timo Tiusasasen perikunta:

Timo Tiusanen: O'Neill and Wuolijoki: A point of contact between American and Finnish Drama. American Literature Seminar, Helsinki 11-12.2.1978.

## B. KIRJALLISUUS

- Ammond 1980 Jukka Ammond, Niskavuoren talosta Juurakon torppaan Hella Wuolijoen maaseutunäytelmien aatetausta. Jyväskylä Studies in the Arts 14. Huhmari.
- Ammond 1983 Jukka Ammond, Romantiikka luonnon salatun kirjan tulkitsijana. Romanttis-luonnonfilosofinen näkökulma Oehlenschlägerin, Atterbomin, Arwidssonin ja Runebergin runouteen. Jyväskylä Studies in the Arts 20. Jyväskylä.
- Ammond 1985 Jukka Ammond, Brecht und die Marlebäcker Geschichten Hella Wuolijokis zentrales Erzählmateriale im Hinblick auf die Zusammenarbeit am "Punttila". Weimarer Beiträge 2/1985. Berlin.
- Andrew 1984 Dudley Andrew, Concepts in Film Theory. New York.
- Balázs 1949 Béla Balázs, Der Sichtbare Mensch, eine Film dramaturgie. Halle.
- Bazin 1964 André Bazin, What is Cinema? Berkeley.
- Bebel 1907-1908 August Bebel, Nainen ja sosialismi. 2. painos. Suom. Yrjö Sirola. Kotka.
- Benjamin 1955 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Benjamin: Gesammelte Schriften, Band 1. Frankfurt a.M.
- Beyme 1973 Klaus v. Beyme, Die parlamentarischen Regierungssysteme in Europa. 2.Aufl. München.

- Clair 1952 René Clair, Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films. München.
- Dutt 1972 Palme R.Dutt, Katsaus internationaaliin historiaan. Suom. Pentti Lehtinen-Maija Savutie. Tampere.
- Eisenstein 1978 Sergei Eisenstein, Elokuvan muoto. Rauma.
- Esslin 1980 Martin Esslin, Draman perusteet. Suom. Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Jyväskylä.
- Fischer 1967 Rolf Fischer, Filmische Literaturdokumentation und Interpretation. Möglichkeiten und Grenzen. Tübingen.
- Flemming 1955 Willi Flemming, Epik und Dramatik. München.
- Freytag 1890 Gustav Freytag, Technik des Dramas. Leipzig.
- Gould 1976 Michael Gould, Surrealism and the Cinema. New York - London.
- Groll 1937 Günther Groll, Film, die unentdeckte Kunst. München.
- Hegel 1978 G.W.F. Hegel, Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Werke 1. Frühere Schriften. Frankfurt a.M.
- Ingarden 1965 Roman Ingarden, Das litterarische Kunstwerk. Mit einen Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterpiel. Dritte durchgesehene Anlage. Tübingen.
- Kempe 1958 Fritz Kempe, Film, Technik, Gestaltung, Wirkung. Braunschweig.
- Koski 1984 Markku Koski, Mitä elokuva on? Elokuvan monet maailmat, toim. Aarniala-Petäjä-Varjola. Mänttä.
- Kuosmanen 1957 Mirjami Kuosmanen, Maria Jotunin parissa. Elokuvan maailmat, toim. Jouko Tyyri. Jyväskylä.
- Lindqvist 1983 Antti Lindqvist, Juurakon Hulda - Farmarin tytär, joka tuli taloon. Katso 42/1983.
- Malmberg 1977 Tarmo Malmberg, Johdatus elokuvan semiotikkaan. Tamereen yliopisto, Tiedotusopin laitos, Julkaisuja 34. Tampere.



- Malmberg 1982 Tarmo Malmberg, Elokuvatutkimus. Taiteen tutkimuksen perusteet, toim. Yrjö Varpio. Juva 1982.
- Miettunen 1949 Helge Miettunen, Elokuvan estetiikka (painopaikka puuttuu)
- Niemi 1977 Irmeli Niemi, Heinrich von Kleistin "Rikottu ruukku". Kansannäytelmän analyysiä ja tulkin-  
taa. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C, osa  
19. Turku.
- Niemi 1984 Irmeli Niemi, Elokuva - Kirjallisuuden nuorin  
sisar. Kirjallisuuden ja elokuvan suhteista,  
toim. Pirjo Vaittinen. Turun yliopiston Kirjal-  
lisuuden ja musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A, N:o 10. Turku.
- Rohmer 1980 Rolf Rohmer, Dramaturgiset peruskäsitteet ja  
draaman historiallinen typologia. Julkaisija:  
Oulun yliopiston Kirjallisuuden laitos, toim.  
Riitta Pohjola. Oulu.
- Salmelainen 1954 Eino Salmelainen, Aioin papiksi - jouduin teat-  
teriin. Helsinki.
- Sihvonen 1984 Jukka Sihvonen, Kuva ja elokuvan merkkikieli.  
Turun yliopiston Kirjallisuuden ja musiikkitie-  
teen laitoksen julkaisusarja A, N:o 11. Turku.
- Stephun 1953 Feodor Stephun, Theater und Film. München.
- Tiusanen 1983 Timo Tiusanen, Ibsen ja teatteri: Kansanvihol-  
linen. Taiteen monta tasoa. Tutkielmia estetii-  
kan, kirjallisuus- ja teatteritieteen aloilta.  
Professori Maija Lehtosen juhlaKirja. SKS:n  
toimituksia 400. Mänttä.
- Tervapää 1936 Juhani Tervapää (Hella Wuolijoki), Niskavuoren  
naiset Jyväskylä.
- Tervapää 1937 a Juhani Tervapää (Hella Wuolijoki), Juurakon  
Hulda. Jyväskylä.
- Tervapää 1937 b Juhani Tervapää (Hella Wuolijoki), Justiina.  
Jyväskylä.
- Tervapää 1938 Juhani Tervapää (Hella Wuolijoki), Vihreä  
kulta. Jyväskylä.

- Tervapää 1940 Juhani Tervapää (Hella Wuolijoki), Niskavuoren nuori emäntä. Porvoo.
- Tervapää 1953 Juhani Tervapää (Hella Wuolijoki), Entäs nyt, Niskavuori? Jyväskylä.
- Toiviainen 1983 Sakari Toiviainen, Erik Blomberg. Helsinki 1983.
- Toiviainen 1985 Sakari Toiviainen, Suomalainen kirjallisuus ja elokuva. Virke 5/1985.
- Uusitalo 1965 Kari Uusitalo, Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896-1963.
- Weston 1934 Harold Weston, Form in litterature. London.
- Wuolijoki 1947 Hella Wuolijoen itsestään kirjoittamat elämänvaiheet teoksessa: Uno Kailaasta Aila Meriluotoon. Suomalaisten kirjailijoiden elämänerkertoja. Porvoo.
- Wuolijoki 1972 Hella Wuolijoki, Koulutyttönä Tartossa. Tapiola 1972.

#### C. HAASTATTELUT

- Uusitalo 1984 Kari Uusitalo Helsingissä 15.5.1984.

## HENKILÖHAKEMISTO

Andrew, Dudley 22,23,24,26,48,61,76,174,177,182

Aristoteles 18

Arvelo, Ritva 21

Balázs, Béla 14

Bazin, André 22,23

Bebel, August 70,142,143,166,179

Benjamin, Walter 13

Bergman, Ingrid 186

Bernanos, Georges 22

Blomberg, Erik 22

Blum, Leon 183

Bresson, Robert 22

Cervantes 23

Clair, René 14

Dickens, Charles 20

Dostojevski, Fjodr 54

Eisenstein, Sergei 20,22,76

Elstelä, Ossi 27

Esslin, Martin 16

Fischer, Rolf 14

Flemming, Willi 12

Freytag, Gustav 18

Gorki, Maksim 26,182

Godzinsky, Georg de 103

Griffith, David W. 20

Groll, Günther 181

- Hegel, G.W.F. 59  
Heine, Heinrich 57  
Hirt, Ernst 181  
Huttunen, Jaakko 27,89,139  
Hytönen, Hugo 21  
Hölderlin, (Friedrich, J.C.) 59
- Ingarden, Roman 19
- Jotuni, Maria 21,22
- Kassila, Matti 135,177  
Kempe, Fritz 13  
Kerr, Laura 85  
Kivi, Aleksis 102  
Kleist, Heinrich von 19  
Koskimies, Rafael 11,12  
Koukkunen, Kalevi 189  
Kramsu, Kaarlo 154  
Krohn, Eino 11,18,181,182  
Kuosmanen, Mirjami 21,22
- Laine, Edvin 28,91  
Laval, Pierre 183
- Malmberg, Tarmo 16  
Mc Carthy, Joe 88  
Metz, Christian 15  
Miettunen, Helge 11,181
- Niemi, Irmeli 19  
Norta, Yrjö 27,142,152,154,155,161,162,168,169,172,175,189
- O'Neill, Eugene 189  
Orko, Risto 51

- Palo, Tauno 186  
Potter, H.C. 85
- Reimas, Olavi 186  
Renoir, Jean 26,182,183  
Rivkin, Allen 85  
Rohmer, Rolf 12  
Runeberg, Johan Ludvig 57  
Russel, Bertrand 54
- Saarikivi, Orvo 21,27,139  
Salmelainen, Eino 27,31,51,57,65,112,138,142,178,183  
Sarraut, Albert 183  
Schelling, F.W.J. 59  
Schreck, Matti 51  
Seikkula, Irma 186  
Setälä, Eino Nestor 11  
Shakespeare, William 17,18,23  
Sihvonen, Jukka 24,45  
Särkkä, Toivo J. 27,51,142,152,154,155,161,162,163,168,169,172,  
175,189
- Taini, Hanna 186  
Tiusanen, Timo 18,120,189  
Toiviainen, Sakari 21
- Uusitalo, Kari 52,183
- Vaala, Valentin 27,28,31,43,45-51,53-57,61,62,65,73,75,78-82,84,  
89,91,101-109,112,126-134,139,172,173,175,176,  
185,186,188
- Waltari, Mika 26  
Weston, Harold 17
- Young, Loretta 85,186