

Sanoin kuvattu, kuvin sanottu

**Filmatisointi Ihmiselon ihanuus ja kurjuus -romaanin
semioottisena tulkitsijana**

Marketta Vaismaa

Pro gradu –tutkielma
Jyväskylän yliopiston
kirjallisuuden laitoksessa
Kevät 2002

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO
Humanistinen tiedekunta
Kirjallisuuden laitos

Marketta Vaismaa

Sanoin kuvattu, kuvin sanottu. Filmatisointi Ihmiselon ihanuus ja kurjuus –romaanin semioottisena tulkitsijana.

Pro gradu 89 sivua

Kotimainen kirjallisuus

Kevät 2002

Asiasanat: Ihmiselon ihanuus ja kurjuus, F. E. Sillanpää, Matti Kassila, kirjallisuus-filmatisointi, semiotiikka

Säilytyspaikka: Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos

TIIVISTELMÄ

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, kuinka semioottisten viestien kautta Ihmiselon ihanuus ja kurjuus –elokuva poikkeaa tulkinnan tasolla romaanista vai poikkeako se ja kuinka nämä viestit luovat mahdollista uutta tulkintaa. Tutkimus on fokusoitunut juonikaaren keskeisiin päähenkilöihin, joista muodostuu kahden naisen ja yhden miehen triangelin.

Tutkimus on jaettu teoria- ja analyysiosioon. Ensin selvitetään kirjallisuuden ja elokuvan ilmaisumuotoja teoreettisesti ja sen jälkeen sovitetaan tulkinnan kautta näitä keinoja systemaattisesti analysoitavaan materiaaliin. Tutkimuksessa teoreettinen painopiste on semioottinen. Lähtökohtana on, että koska elokuva perusjuonensa kaareltaan on romaanin kanssa yhtenäinen, niin mahdollisen eriävän tulkinnan täytyy syntyä yksittäisten poikkeavuuksien ja painotuserojen kautta. Kaikki tulkinta tapahtuu romaania ja elokuvaa vertaillen siten, että teoriaosuudessa esille tuoduista elokuvan semioottisista ilmaisumuodoista etsitään vastaavuuksia ja eroavaisuuksia romaaniin nähden. Nämä vastaavuudet ja eroavaisuudet ovat mahdollisen uuden tulkinnan perusta. Tutkimuksen painopiste on niissä kirjallisuuden ja elokuvan ilmaisumuodoissa, jotka muuttavat tai luovat tulkintaa etupäässä symbolisesti tai metaforisesti, ja niissä piirteissä, jotka ilmentävät arjen ja unelmien tason vastakkainasettelua.

Itse tarinaa lähestytään sen kaksijakoisuudesta käsin. Tutkimuksen perspektiivinä on kahden todellisuuden – arkitodellisuuden ja epätodellisen unelmatodellisuuden – vastakkainasettelu. Samassa vastakkainasettelussa korostuu romaanin ja elokuvan nimen mukaisesti ihmiselon ihanuus ja kurjuus. Samoin vastapareiksi käsitteissä muodostuvat unenkaltaisuus ja valve.

Romaanin sisällölliset merkitykset välitetään elokuvassa erilaisten semioottisten merkkien kautta. Tätä viestien välitystä palvelevat kuvarajaus, auditiiviset ja visuaaliset montaasit, kuvauksen ja äänien hyväksikäyttö sekä aikakäsityksien manipuloiminen. Sekä romaanissa että elokuvassa ihanuus tulee esille Lepaan kartanossa ja kurjuus vastaavasti kotona arkielämässä. Tähän asetelmaan kuuluu olennaisesti myös arkielämän ja illusorisen elämän vastapoolisuus. Teosten samankaltaisuudesta huolimatta elokuva esittää kuitenkin kahden eri todellisuuden kahtiajaon romaania huomattavasti dramaattisemmin, jopa romaanin vastaisesti. Henkilöhahmojen rakentamisessa vastakohtaisuutta palvelevina välineinä on elokuvassa käytetty kollektiivisia arvoperiaatteita ja elokuvaperinnettä sekä montaasein luotuja mielikuvia. Dramaattisuutta elokuvassa on tehostettu rikkomalla aika ajoin kerronnan tasapainoa erilaisin elokuvallisin efektein kuten valokuvamaisin otoksin, symbolisin kuvakulmin ja audiovisuaalisin montaasein. Elokuvassa myös tähdennetään tapahtumien kertaluontoisuutta ja samalla korostetaan niiden ainutlaatuisuutta. Romaanin aikakäsitys on sen sijaan laveampi ja vastakkainasettelu sovittelevampi. Myös romaanin ja elokuvan lopetus on näennäisestä samankaltaisuudestaan huolimatta toisistaan poikkeava. Elokuvassa kahden todellisuuden vastakkainasettelu säilyy loppuun asti yhtä poleemisena, romaanissa todellisuudet taas tulevat lähemmäksi toisiaan. Siinä, missä elokuva on draamallinen, romaani on toteava.

DISPOSITIO

1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkimuksen lähtökohta	1
1.2. Aiemmat tutkimukset	2
1.3. Tutkimuksen suorittaminen	4
2. KIRJALLISUUS JA ELOKUVA TAITEINA JA TEOKSINA	8
2.1. Kirjallisuuden ja elokuvan välinen muuttuva dialogi	8
2.2. F. E. Sillanpään keskeneräinen romaani	13
2.3. Ihanuus ja kurjuus valkokankaalla	17
3. ROMAANI JA ELOKUVA ILMAISUMUOTOINA	22
3.1. Taiteen semioottinen luonne	22
3.2. Ilmaisukeinot romaanissa ja elokuvassa	25
3.2.1. Metakieli	25
3.2.2. Kuvarajaus ja montaasi	27
3.2.3. Äänen signifikaatiot	28
3.2.4. Kuvan maisemat	30
3.2.5. Ajan rajat	31
4. IHMISELON IHANUUDEN JA KURJUUDEN VERTAILU: KAHDEN TODELLISUUDEN VÄKEÄ	37
4.1. Formaaliset lähtökohdat	37
4.2. Laimi ja Anna vastapoleina	38
4.3. Hongisto illuusion herättäjänä	47
4.4. Kartano kehyksissä	52
5. IHMISELON IHANUUDEN JA KURJUUDEN VERTAILU: ILLUUSION SYNTYMÄSTÄ KUOLEMAAN JA ELÄMÄÄN	55
5.1. Lumo rakoilee	55
5.2. Paluu todellisuuteen	62
5.3. Eteenpäin	73
6. YHTEENVETO	78
7. LYHENTEET	82
8. LÄHTEET	83

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimuksen lähtökohta

Luin *Ihmiselon ihanuuden ja kurjuuden* ensimmäisen kerran verkkaisesti päiväkahvilla, antikvariaatista ostetun kirjan kellertäviltä sivuilta. Elokuvan taas katsoin televisioruudulta eräänä viimeisena itsenäisyyspäivänä. Vaikka teosten fyysinen muoto ja konteksti olivat kovin erilaisia, niin sisältö pysyi samana. Kuitenkin se pysyi samana vain ensimmäisen luku- ja katsomiskerran jälkeen. Toisella kerralla sisältö oli jo vähän erilainen ja kolmannella kerralla hyvinkin paljon. Visuaalisten ja audittiivisten viestien kautta elokuvasta rakentui lopulta aivan oma, romaanista poikkeava tulkintansa. Tämä huomio sai minut valitsemaan *Ihmiselon ihanuuden ja kurjuuden* tutkimukseni kaleidoskoopiksi. Lisäksi valinta vaati oman viehtymykseni sekä romaanin että elokuvaa kohtaan. Molemmissa teoksissa esille tuleva todellisuuden ja todellisuuteen perustumattoman kuvitelman vastakkainasettelu oli kiehtovaa. Kuitenkin heti seuraavana kriteerinä oli niin romaanin kuin elokuvankin muodon ja sisällön selkeys. Tästä selkeydestä käsin oli luonnollista lähteä kartoittamaan niitä detaljeja, joiden vuoksi romaani ja elokuva poikkeavat toisistaan.

Tutkimustehtäväni on tarkastella, kuinka yksittäisten semioottisten viestien kautta *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* –elokuva poikkeaa tulkinnan tasolla romaanista vai poikkeako se ja kuinka nämä viestit luovat mahdollista uutta tulkintaa. Tässä kartoituksessa lähtökohtanani on kaksi erilaista taidemuotoa ja niiden omanlaisensa ilmaisukeinot.

Sillanpään romaanit ovat olleet monen elokuvaohjaajan innoituksen lähteenä. Itse asiassa *Hurskas kurjuus* on ainut kirjailijan romaani, josta ei ole ainakaan toistaiseksi tehty elokuvaversiota. *Silja, nuorena nukkuneesta* elokuvasovituksia on tehty kaksinkin kappalein. Ensimmäinen on Teuvo Tulion kadonnut filmiversio vuodelta 1937, toinen lähes parikymmentä vuotta myöhemmin (1956) ilmestynyt Jack Witikan ohjaus. Nyrki Tapiovaara ohjasi vuonna 1940 *Miehen tien* ja Valentin Vaala puolestaan *Ihmiset suviyössä* vuonna 1948. Roland af Hällströmin *Poika eli kesäänsä*

-elokuva vuonna 1955 pohjautui *Elämä ja aurinko* -romaaniiin. Matti Kassila on ohjannut kaksi elokuvasovitusta Sillanpään romaaneista. *Elokuu ja Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* kuuluvat molemmat kirjailijan myöhäistuotantoon. *Elokuun* Kassila ohjasi viiden Jussi-patsaan menestyksellä vuonna 1956. *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* valmistui sen sijaan yli kolmekymmentä vuotta myöhemmin. Elokuva valmistui 1988 ensimmäisenä ja tähän mennessä ainoana värillisenä Sillanpään romaanien elokuvasovituksena.¹

1.2. Aiemmat tutkimukset

Elokuvasovituksia kirjallisuudesta on käytännössä tehty koko kertovan elokuvan historian ajan.² Suomessa ensimmäisenä varsinaisena pitkänä näytelmäelokuvana pidetään Minna Canthin *Sylvia*, joka tuli elokuvateattereihin vuonna 1913. Sitä ennen oli kuitenkin filmattu Canthin *Anna-Liisa*, joka valmistui jo vuonna 1911. Kuvanegatiivit ehtivät kuitenkin varojen puutteessa turmeltua ennen niiden kehittämistä ja kopioimista. Sylvi-elokuvastakaan ei ole jäljellä kuin hajanaisia fragmentteja.³ *Anna-Liisan* ja *Sylvin* jälkeen tuotettiin joitakin kirjallisuustallenteita, mutta ensimmäisenä varsinaisena suomalaisena suurfilminä mainostettiin Teuvo Puron ja Jussi Snellmanin ohjaamaa ja Canthin näytelmään perustuvaa uudelleenfilmatisointia eli jälleen *Anna-Liisaa*, joka sai ensi-iltansa 1922.⁴

Kirjallisuus ja elokuva ovat olleet toisiinsa sidoksissa myös tutkimusalalla. Itse asiassa elokuva oppiaineena syntyi alun perin juuri kirjallisuustieteen laitosten yhteyteen.⁵ Vertailua kirjallisuuden ja elokuvan välillä onkin käyty jo vuosikymmeniä. Mutta silti, vaikka tutkimusala on vanha ja kirjallisuus ja elokuva on monissa yhteyksissä liitetty yhteen, on kirjallisuusfilmatisoinneista tehty varsinaista tutkimusta yllättävän vähän.⁶ (Pelkkää elokuvatutkimusta on sen sijaan

¹ Bagh 1992, 83, 113, 172, 230, 235, 353; Rajala 1993, 282-284.

² Yli puolella kaupallisista elokuvista on kirjallisuuspohja. Andrew 1984, 98; Ray 2000, 42.

³ Uusitalo 1994, 19; Salmi 1997, 107; Myös Bagh 1992, 20.

⁴ Bagh 1992, 27.

⁵ Ray 2000, 47; Varjola 2001, 12-13.

⁶ Brian McFarlane sai aihetta kiinnittää huomiota tutkimuksen vähyteen vielä 1996. McFarlane 1996, 3, 194. Ks. myös Ray 2000, 38. Jonathan Culler puhui vastaavasti 'loputtomasta sarjasta kahdenkymmenen sivun mittaisia artikkeleita' ("an endless series of twenty-page articles"). Culler, Jonathan, 1979, *The Critical Assumption*, 83 (siteerattu Ray 2000, 47.).

tehty hyvinkin runsaasti.) Lisäksi tutkimuksen vallitsevana tendenssinä on ollut hyvin mekanistinen lähestymistapa: on pyritty selventämään ne keinot, kuinka elokuvan kieli reagoi ”käännettävään” kirjallisuuteen.

Jotain kuitenkin on tehty myös kirjallisuusfilmatisointien alalla. Uusinta tutkimusta tällä alueella edustanee Brian McFarlanen *Novel to Film* (1996) ja James Naremoren toimittama artikkelikokoelma *Film Adaptation* (2000). Suomalaista tutkimusta sen sijaan on sitäkin vähemmän, ja sekin vähä, mitä Suomessa on tutkittu – etupäässä hajanaisia artikkeleita –, on tehty lähinnä elokuvantutkimuksesta käsin, ja valitettavan moni näistä tutkimuksista on jäänyt vain elokuvataiteen puolustuspuheiksi. Kirjallisuutta ja elokuvaa taidemuotoina ovat Suomessa tarkastelleet muun muassa Peter von Bagh ja Irmeli Niemi teoksessa *Kirjallisuuden ja elokuvan suhteista* (1984).

Niin ikään tapaustutkimuksia löytyy kotimaisesta tutkimuskentästä yllättävän vähän, vaikka ulkomailla näitä onkin.⁷ Filmografoista ja muista elokuvan hakuteoksista löytyy kyllä kirjallisuutta ja elokuvaa vertailevia artikkeleita, mutta ainoa löytämäni laajempi painettu tutkimus, jossa vertaillaan kotimaista romaania ja sen filmatisointia tulkiten, on Pentti Kejoson kirjoittama *Elokuva ja kirjallisuus* (1980), jossa tarkastellaan F. E. Sillanpään romaania *Elokuu* ja Matti Kassilan siitä ohjaamaa elokuvaversiota. Tämäkin kirja on tehty lähinnä lukion elokuvakasvatukseen tarkoitettuksi opetusvihkoksi. Draamakirjallisuuden osalta Jukka Ammond on tutkinut Hella Wuolijoen näytelmiä ja niiden elokuvasovitusta (*Teatterista valkokankaalle. Hella Wuolijoen näytelmien ja elokuvasovitusten vertailua*, 1986), ja Ari Honka-Hallila on tehnyt lisensointityön Aleksis Kiven *Nummisuutareista* ja sen kolmesta filmatisoinnista (*Kolme Eskoa: Nummisuutarien ja sen kolmen filmatisoinnin tarina*, 1994).

Painamattomien tutkimusten alalla joistakin pro gradu –tutkielmista löytyy tapaustutkimuksia. Marja Pensala on tehnyt vuonna 1975 opinnäytteensä Helsingin

⁷ Muutamia esimerkkejä 1990-luvulta: Anthony Davies, 1990, *Filming Shakespeare's plays the adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles. Peter Brook and Akira Kurosawa*; Helen Taylor, 1992, *Tuulen viemät*; Benjamin Rifkin, 1994, *Semiotics of Narration in Film and Prose Fiction. Case Studies of "Scarecrow" and "My Friend Ivan Lapshin"*; *Pulping Fictions*, 1996, (ed. Deborah

yliopiston kirjallisuuden laitokselle aiheenaan Timo K. Mukan romaani *Maa on syntinen laulu* ja Rauni Molbergin siitä tekemä filmatisointi. Samoten Lauri Metsola on vuonna 1973 tehnyt samalle laitokselle pro gradu -tutkielmansa aiheesta *Sillanpään teokset ja niiden pohjalta tehdyt elokuvat. Esittämiskeinojen vertailu*. Tämä tutkimus ei kuitenkaan sisällä *Ihmiselon ihanuutta ja kurjuutta*, sehän filmatisoitiin vasta vuonna 1988. Kotimaista tutkimusta ulkomaalaisista teoksista ovat opinnäytteinä tehneet Sanna Manninen (*Mitt liv som hund -romaanin ja elokuvan tapahtumien järjestyksen tarkastelua ja vertailua*, 1994) ja Vesa Ville Mattila (*Tekstistä elokuvan kieleen. Rikos ja rangaistus: romaanin ja kahden filmatisoinnin vertaileva tutkimus*, 1988).

Vaikka Suomessa kirjallisuusfilmatisoinneista onkin siis tehty varsin vähän varsinaista painettua tutkimusta, niin Sillanpäää kirjailijana ja hänen kirjojaan on tutkittu senkin edestä. Tunnetumpia Sillanpää-tutkijoita lienevät Aarne Laurila, Lasse Koskela ja Panu Rajala. Vaikka tutkimukset sisältävätkin paljon biografista aineistoa, niin löytyy Sillanpään tuotantoon myös muita lähestymistapoja. Joissakin näistä teoksista on jopa sivuttu Sillanpään romaanien filmatisointeja, vaikka maininnat ovatkin jääneet lähinnä viitteellisiksi.⁸

1.3. Tutkimuksen suorittaminen

Olen jakanut tutkimukseni teoria- ja analyysiosioon. Toinen mahdollisuus olisi ollut sisällyttää analyysiä aiheen teoreettiseen käsittelyyn. Tutkimukseni on kuitenkin tapaustutkimus: Jos teoria ja analyysi olisi yhdistetty toisiinsa, olisi *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* jäänyt vain esimerkkiaineistoksi. Se ei kuitenkaan ole tutkimuksen tarkoitus. Tarkoituksena sen sijaan on ensin selvittää kirjallisuuden ja elokuvan ilmaisumuotoja teoreettisesti ja sen jälkeen sovittaa tulkinnan kautta näitä keinoja systemaattisesti analysoitavaan materiaaliin. Vaikka valitsemassani ratkaisussa tulee helposti ongelmalliseksi teorian ja analyysin erillisyyks ja se voi vaatia lukijalta enemmän yhdistelykykyä ja muistia kuin teorian ja analyysin

Cartmell et al.); Kenneth S. Rothwell, 2000, *History of Shakespeare on screen a century of film and television*.

⁸ Mm. Panu Rajala, 1993, *Korkea päivä ja ehto. F. E. Sillanpää vuosina 1931-1964*.

yhdistäminen tutkimuksessa, niin käyttämäni muoto on tässä tapauksessa parempi vaihtoehto. Etenen analyysissä tarinan kronologian mukaisesti ja yksittäinen kohta voi sisältää useita eri ilmaisukeinoja samaan aikaan. Valitsemassani jaottelussa analyysistä tulee eheä kokonaisuus eikä se pirstoudu yksittäisiksi esimerkeiksi, ja niin romaani kuin elokuvakin nousevat näin paremmin omiksi erillisiksi teoksiksi ja molempien teosten perusominaisuudet hahmottuvat selkeämmin lukijalle.

Tutkimuksessa teoreettinen painopisteeni on semioottinen, joskin analyysi sisältää väistämättä myös narratiivisia elementtejä. Kartoitan tulkintoja lähinnä elokuvasta käsin, ja elokuvassa tulkinta ja piilomerkit syntyvät nimenomaan yksittäisten semanttisten merkkien kautta. Narratiivisiin piirteisiin viitataan lähinnä kaunokirjallisuuden osalta ja siinäkin niiltä osin, milloin elokuvan semioottiset ilmaisukeinot ilmenevät romaanissa narratiivisesti. Lähtökohtanani on, että koska elokuva perusjuonenkaareltaan on romaanin kanssa yhtenäinen, niin mahdollisen eriävän tulkinnan täytyy syntyä yksittäisten poikkeavuuksien ja painotuserojen kautta.

Itse tarinaa lähestyn puolestaan sen kaksijakoisuudesta käsin. Tutkimuksen perspektiivinä on Martti Hongiston kahden todellisuuden – arkitodellisuuden ja epätodellisen unelmatodellisuuden – vastakkainasettelu. Arkitodellisuuden ja unelmien tason kautta Hongisto asettuu myös kahden naisen, Laimi Hongiston ja Anna Lepaan välille. Muut tarinan henkilöt ja tapahtumat olen liittänyt tulkintaan vain sikäli kuin ne ovat liittyneet tähän vastakkainasettelun perspektiiviin. Samassa vastakkainasettelussa korostuu romaanin ja elokuvan nimen mukaisesti ihmiselon ihanuus ja kurjuus. Samoin vastapareiksi käsitteissä muodostuvat unenkaltaisuus ja valve.

Tutkimus etenee niin, että aluksi kerron koko tutkimusasetelman lähtökohdista. Luku on lähinnä esittelevä ja pohjaa luova. Kirjallisuuden ja elokuvataiteen ominaislaatuja kautta haen niitä lähtökohtia, joiden myötä elokuva on kehittynyt kirjallisuuden ohelle omaksi taiteenlajikseen. Pidän tätä kartoitusta väistämättömänä kirjallisuuden ja elokuvan interaktiivisen luonteen hahmottumisen kannalta. Samalla luku asettaa tutkittavat teokset laajempaan kokonaisuuteen ja toivoakseni myös rikkoo niitä mekanistisia ajatusmalleja, joita kirjallisuuden ja elokuvan luonteiden

spekulointiin liitetään. Esille nousee yleisesti filmatisointitutkimuksessa käytetyt adaptaation ja käännöksen käsitteet. Elokvateoreetikko Benjamin Rifkinin mukaan romaaniin perustuvaa elokuvaa voi kutsua romaanin kielestä elokuvan kielelle siirretyksi käännökseksi (translation), silloin kun molemmat teokset sisältävät hyvin samankaltaista informaatiota tai ilmaisevat samanlaisia tarkoituksia. Elokvaa voi puolestaan kutsua kirjallisen tekstin adaptaatioksi (adaptation) silloin, kun elokuva sisältää samoja elementtejä kuin teksti, mutta joiden merkitys muuttuu elokuvakontekstissa muodostaen erilaista informaatiota ja erilaisia merkityksiä.⁹ Näin käännöstä voisi pitää mekanistisena ratkaisuna, kun taas adaptaatiossa on enemmän kyse kirjallisen tekstin tulkinnasta, joka sisältää poisjättöä, lisäämistä ja muokkaamista.

Kun olen purkanut auki romaanin ja elokuvan monisäikeistä suhdetta, siirryn yleisestä yksittäiseen eli ryhdyn kartoittamaan tutkimuksen kohteena olevaa *Ihmiselon ihanuutta ja kurjuutta*. Kyseisissä luvuissa selvitän sekä romaanin että elokuvan sisältöä sekä niiden taustoja, lähinnä syntyprosessia ja vastaanottoa.

Kolmannessa luvussa eli teoriaosuudessa käsittelen romaania ja elokuvaa taidemuotoina niiden ilmaisukeinojen kautta. Luvussa tarkastellaan sanan ja kuvan suhdetta semioottisesta teoriakentästä käsin. Muutenkin luvussa on esillä semioottinen käsitys taiteen merkkiluonteisuudesta. Tätä semioottista näkökulmaa tarkastellaan sekä kirjallisuuden että elokuvan kautta. Elokvallinen perspektiivi painottuu niissä alaluvuissa, joissa käsittelen elokuvallisista ilmaisukeinoista niitä, jotka erityisesti luovat merkitystä tulkinnan tasolla eli kuvarajausta, montaasia, äänenkäyttöä, kuvausta ja ajan manipulointia. Vaikka painopiste on elokvallinen, on näiden kaikkien osa-alueiden tarkoituksena ilmentää niitä keinoja, joita elokuva voi käyttää siinä missä romaani voi käyttää symbolista tai metaforista kieltä tai muita kaunokirjallisia ilmaisutapoja. Kyseisiä ilmiöitä tarkastellaan siis kaunokirjallista taidetta vasten, ja tarkastelun tavoitteena on selvittää ne toimintaperiaatteet, jotka siirtyvät käytäntöön lukua seuraavassa analyysiosiossa.

Neljäs ja viides luku ovat varsinaiset analyysiluvut. Olen jakanut analyysin kahtia niin, että ensimmäisessä osassa tulkitsen romaania ja elokuvaa vertaillen niitä

⁹ Rifkin 1994, 20.

elementtejä, joista käsin tarinan perusteemat rakentuvat. Esille tulee muun muassa se arjen ja unelmien tason vastakkainasettelu, joiden vastapoleiksi Laimi Hongisto ja Anna Lepaa muodostuvat. Myös ympäristön osuus tulkinnan rakentajana tulee luvussa esille. Kun neljännessä luvussa tarkastellaan unelmatodellisuuden ja jännitteen rakentumista, tulee analyysin toisessa osassa eli viidennessä luvussa esille niiden mureneminen. Keskiössä on arjen ja unelmien törmäys, paluu realiteetteihin ja se mikä kaikesta tapahtuneesta jää jäljelle.

Kaikki tulkinta tapahtuu siis romaania ja elokuvaa vertaillen siten, että etsin teoriaosuudessa esille tuomistani elokuvan semioottisista ilmaisumuodoista vastaavuuksia ja eroavaisuuksia romaaniin nähden. Nämä vastaavuudet ja eroavaisuudet ovat mahdollisen uuden tulkinnan perusta. Kuten aiemmin on tullut esille, on tutkimuksen painopiste nimenomaan niissä kirjallisuuden ja elokuvan ilmaisumuodoissa, jotka muuttavat tai luovat tulkintaa etupäässä symbolisesti tai metaforisesti, ja niissä piirteissä, jotka ilmentävät arjen ja unelmien tason vastakkainasettelua.

Lopuksi tuon esille vielä koko prosessia määräävän tekijän eli oman subjektiivisuuteni tutkimuksen teossa. Roland Barthesia lainatakseni: ”[K]aikki lukeminen saa alkunsa subjektista, ja lukemisen erottavat subjektista vain muutamat mitättömät välivaiheet: kirjainten opettelu ja jokunen retorinen ohje, jotka ohitettuaan lukija hyvin pian löytää itsensä, oman yksilöllisen rakenteensa: joko halullisen tai perverssin tai paranoidisen tai kuvitellun tai neuroottisen – ja tietenkin oman historiallisen rakenteensa -.”¹⁰ Oma yksilöllinen rakenteeni vaikuttaa siihen, minkä näköinen tutkimuksesta tulee. Subjektiivisuudesta en voi päästä pois, mutta pyrin silti mahdollisimman lähelle objektivisuutta ja koetan löytää niitä tarttumapintoja, jotka ovat jokaisen romaanin lukijan ja elokuvan katsojan kosketeltavissa.

¹⁰ Barthes 1993, 223-224.

2. KIRJALLISUUS JA ELOKUVA TAITEINA JA TEOKSINA

2.1. Kirjallisuuden ja elokuvan välinen muuttuva dialogi

Siihen nähden kuinka pientä Suomenkin elokuvateollisuus ”hulluista vuosista” huolimatta on ollut ja on, on kirjallisuusfilmatisointien määrä varsin huomattava ja elokuvan kiitollisuudenvelka kirjallisuudelle ilmeinen.¹ Vaikka kirjallisuushistoriasta voi puhua mainitsematta elokuvatradiotiota, on mahdotonta puhua elokuvahistoriasta ottamatta esille kaunokirjallisuutta.² Valitettavasti kaunokirjallisten teosten filmatisoinnit ovat useimmiten jääneet kömpelöiksi kopioiksi ja referaateiksi. Romaanit on vain käännetty elokuvan kielelle, uutta tulkintaa ja uutta taideteosta ei ole edes pyritty saavuttamaan.³ Samalla myös tunnustetaan elokuvan olevan toiseen asteen taidemuoto, versio todellisesta taiteesta.⁴

Pääpiirteissä romaania ja sen adaptaatiota yhdistää sama informaatioisisältö. Kuitenkin elokuva koostuu väistämättä poisjättämisestä, lisäämisestä ja muokkaamisesta.⁵ Romaanista poikkeavaan tulkintaan voidaan pyrkiä jopa tietoisesti. Tällaisessa tilanteessa, vaikka kyseessä olevat teokset sisältäisivätkin yhteneviä sisällöllisiä elementtejä, ei enää voida puhua ainakaan kirjaimellisessa merkityksessä samasta informaatiosta tai yhteisestä päämäärästä (common goal), kuten Benjamin Rifkin asian ilmoittaa.⁶ Elokuvasta on tullut – mikä onkin väistämätöntä – elokuvantekijöiden tulkinta kyseessä olevasta teoksesta, johon se pohjautuu. Näissä tapauksissa romaani ja filmatisointi voivat lopulta poiketa hyvinkin paljon toisistaan.⁷ Lähtökohdaksi kaunokirjallisen tekstin ja siihen pohjautuvan elokuvan vertailulle onkin mielekäästä ottaa se asenne, että molemmat

¹ Vuoteen 1994 mennessä oli Suomessa tehty 932 elokuvateatterilevikkiin tarkoitettua pitkää elokuvaa. Näistä elokuvista 395 (42.4%) oli filmatisointeja. Uusitalo 1994, 7.

² McFarlane 1996, 6-8.

³ ”Kertojan filosofisia mieltelmiä, henkilöiden sisäisiä monologeja, sielunliikkeiden erittelyä ja muuta ’turhaa löpinää’ on ’epäelokuvallisena’ työnnetty syrjään ja keskitytty suoraviivaiseen ulkoiseen tapahtumiseen, henkilöhahmojen rajojen selkiyttämiseen ja dramatiikkaan.” Varjola 2001. Toisaalta kirjallisuuskopioinneille vastapoolin tarjoaa esim. Aki Kaurismäki hyvinkin vapailla tulkinnoillaan (mm. *Hamlet liikemaailmassa* (1987), *Juha* (2000)).

⁴ Bagh 1984, 4-8; Kumartelu alkuperäisteoksen eli aidon alkujuuren puoleen näkyy myös arvosteluissa: ”Vaikka on tiedossa, ettei kirjailija romaaniaan tehnyt valmiiksi ja vaikka esimerkiksi sen rakenne on vähintäänkin erikoislaatuinen, vanhaa kirjaa on vaikea ajatella ’virheelliseksi’. Uutta elokuvaa vastaan tekee mieli kuitenkin kiukutella.” SEA Lk Ylänen 1988.

⁵ Rifkin 1994, 11-12; Stam 2000, 71-75.

⁶ Rifkin 1994, 2-6.

ovat täysin autonomisia erillisiä teoksia.⁸ Itse asiassa koko kysymys filmatisoinnin uskollisuudesta alkuteosta kohtaan on monella tavalla problemaattinen, kuten Robert Stam tuo esille:

The notion of "fidelity" is essentialist in relation to both media involved. First, it assumes that a novel "contains" an extractable "essence", a kind of "heart of the artichoke" hidden "underneath" the surface details of style. Hidden within *War and Peace*, it is assumed, there is an originary core, a kernel of meaning or nucleus of events that can be "delivered" by an adaptation. But in fact there is no such transferable core: a single novelistic text comprises a series of verbal signals that can generate a plethora of possible readings, including even readings of the narrative itself. The literary text is not a closed, but an open structure (or, better, structuration, as the later Barthes would have it) to be reworked by a boundless context. The text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation.⁹

Joka tapauksessa elokuva on ollut pitkään eräänlaisessa alilyöntiasemassa kirjallisuuteen nähden, ja monet kirjallisuusfilmatisoinnit on nähty vain eräänlaisiksi kuvitetuiksi romaaneiksi. Mutta kuinka lähellä elokuva ja romaani ovat taidemuotoina toisiaan? Jatkuuko romaanin alistussuhde elokuvaan nähden myös rakenteen tasolla? Elokuvaa verrattiin sen syntyajoista lähtien ensin valokuvaan. Vertailusuhde teatteriin tuli hieman myöhemmin.¹⁰ Kuitenkin elokuvan ja luonnollisen kielen suhde on otettu esille jo klassisessa elokuvateoriassa 1920-luvulla. Béla Balázs (1884-1949) esitti ajatuksen elokuvan kieliopista, niin ikään Sergei Eisenstein (1898-1948) vertasi kielen ja elokuvan yhtymäkohtia toisiinsa mielensisäisen ajattelun kautta. Kun vielä Lev Kuleshov (1899-1970) vertasi elokuvantekijää runoilijaan ja Vsevolod Pudovkin (1893-1953) näki yhtäläisyyden ohjaajan ja kirjailijan työssä, lähenivät elokuva ja kaunokirjallisuus taidelajeina toisiaan.¹¹

⁷ Stam 2000, 63.

⁸ Rifkin 1994, 7-9.

⁹ Stam 2000, 57; Kysymys uskollisuudesta herättää jatkokysymyksen: Uskollisuus mille? Pitääkö olla uskollinen kirjailijan tarkoituksille? Mutta mitä ne mahtavat olla, ja miten ne voidaan johtaa? Stam 2000, 57-58. Ks. myös McFarlane 1996, 8-9.

¹⁰ Aluksi elokuva miellettiinkin nimenomaan liikkuvaksi valokuvaksi, ja juuri tämä assosiaatio ja elokuvan valokuvamainen tarkkuus vaikeuttivat elokuvan kokemista taiteena. Lotman 1989, 19-20; Rifkin 1994, 2.

¹¹ Hietala 1994, 39-41, 48-58; Vaikka Eisenstein oli kiinnostunut nimenomaan elokuvan ja ajattelun yhteydestä, tarjosi kaunokirjallisuus hänen ajatuksilleen vahvan virikkeen. Erityisesti James Joycen

Varsinaisesti elokuvan suhde nimenomaan kirjallisuuteen tuli keskustelun aiheeksi 1940-50-luvulla, kun niin kutsuttu auteur-teoria saavutti suosiotaan. Teorian ympärille muodostui sitä eteenpäin vievä liike, johon kuului sekä kriitikoita että elokuvantekijöitä.¹² Liikkeen kannattajien tavoitteena ja unelmana oli toisaalta vanhojen elokuvan arvotuseriaatteiden mullistaminen ja toisaalta uuden elokuvatyypin luominen. Uusi elokuva olisi tekijänsä itseilmaisua alusta loppuun asti.¹³

Kielen ja kirjallisuuden esikuvallisuus antoivat suunnan koko auteur-käsitteen kehitykselle. Itse asiassa auteur tarkoitti alun perin tekijää juuri kirjailijan merkityksessä. Vuonna 1948 ohjaaja Alexandre Astrucin julkaisi pikkuesseen ”Camera-stylo, elokuvan uusi avantgarde”. Tässä Astrucin toi esille, että elokuva oli muuttumassa vähitellen kieleksi, jonka kautta taiteilija voi ilmaista ajatuksiaan.¹⁴ Samaan viittaa jo termi camera-stylo eli ”kamerakynä”. Vaikka elokuva siis kielellistyi, se ei kuitenkaan saanut palvella kirjallisuutta.¹⁵ Tätä vastustamaan nousi etenkin elokuvaohjaaja François Truffaut, joka ensisijaisesti halusi irti kirjallisuuden dominoivasta perinteestä. Hän vastusti oletusta, että korkeakirjallinen klassikko elokuvan ”pohjatekstinä” määräsi ennalta myös itse elokuvan arvon. Näin ohjaajista tulisi vain eräänlaisia ”näyttämölle panijoita”, jotka vain lisäsivät kuvat valmiiseen tekstiin. Sen sijaan todellisina persoonallisina ohjaajina Truffaut piti niitä, jotka

ns. sisäisen monologin eli tajunnanvirtatekniikan käyttö Odysseuksessa toimi Eisensteinin ajatusten kirvoittajana. Hietala 1994, 49.

¹² Hietala 1994, 71-72; Liike syntyi pitkälti André Bazinin – joka itse sanoutui teoriasta irti – perustaman Cahiers du Cinéma -lehden ympärille. Myös elokuvakerho Objectif 49 vaikutti osaltaan auteur-teorian ja sitä kautta uuden aallon syntyyn. Hietala 1994, 71.

¹³ Esim. Salko 1981, 56; Varjola 2001, 6; Tätä ennen vallalla oli ollut realistinen näkemys elokuvasta, jonka mukaan elokuvan tuli kunnioittaa ja tallentaa ennen kaikkea todellisuutta. Elokuvan realismin merkittävän suunnan näyttäjän, André Bazinin, mukaan ihmistä riivaa täydellinen todenkaltaisuuden pakkomielle. Hietala 1994, 66-69; Ironista kyllä, kun elokuvateoreetikot keksivät tekijän ainutlaatuisuuden, niin kirjallisuudessa oltiin jo hyvää vauhtia erottamassa todellisia kirjoittajia teoksesta. Hietala 1994, 115.

¹⁴ Astruc 1969, 66-71; Ks. myös Salko 1981, 62; Naremore 2000, 6.

¹⁵ Ehdottomasti kirjallisuutta palvelevana taidemuotona elokuvaa voidaan pitää silloin, kun esille nostetaan Saksassa syntynyt *Autorfilm*-käsite (esillä etenkin 1910-luvulla). Käsite kuvasi elokuvia, joiden käsikirjoitukset tai ideat olivat peräisin nimekkäältä kirjailijalta. Autorfilm-ilmio jäi kuitenkin lopulta lyhyeksi episodiksi, kun elokuva alkoi entistä enemmän irtautua kirjallisuudesta ja teatterista. Salmi 1996, 45-46; Kirjallisuuden arvostus elokuvan edelle ei silti tähän loppunut. Kuvaavaa on filmilautakunnan puheenjohtajan, Fredrik J. Lindströmin vuonna 1921 toteama lausahdus, että ”filmi-esitykset Selma Lagerlöfin, Stringbergin, Linnankosken ym. romaaneista ovat mestarinäytteitä siitä, mihin filmitaide nyt jo pystyy.” Salmi 1996, 46.

ohjaamisen lisäksi myös kirjoittivat dialogit itse ja ehkä myös loivat elokuvan tarinat.¹⁶

Vaikka auteur-teoria keskittyikin ohjaajaan, on huomattava, etteivät sen kannattajat olleet koskaan kiinnostuneita biografismista. Mielenkiinto kohdistuikin nimenomaan elokuvien pohjalta rakentuneeseen tekijäpersoonaan, ei fyysiseen, historialliseen ihmiseen. Auteur oli Veijo Hietalan sanoin ”kokonaan elokuvien sisäinen luomus, ei todellinen ihminen, ja tässä mielessä hän (tai se) muistuttaa enemmänkin [--narratologiien määrittelemää] sisäistekijää kuin varsinaista biologista henkilöä”. Hietala jatkaa: ”Tosin on huomattava, että sisäistekijä on narratologiien mukaan jokaisessa samankin kirjailijan tai elokuvaohjaajan teoksessa erilainen, kun taas auteur tarkoitti nimenomaan ohjaajan eri teosten yhteistä nimittäjää”.¹⁷

On selvää, että kirjallisuuden muoto on vaikuttanut suuresti elokuvan muodon kehitykseen. Ehkä loppujen lopuksi romaanin ja elokuvan välille on muodostunut joltakin osin yhteisiä kielioppisääntöjäkin. Esimerkiksi kertojajäänen, voice-overin, käyttö yleisty elokuvassa nimenomaan kirjallisuuden vaikutuksesta. Samoin ajallisen jäsennyksen rikkominen takautumiseen ja ennakoituneeseen on elokuvissa kirjallisuuslainaa.¹⁸ On kuitenkin muistettava, että vuorovaikutus on myös toisensuuntaista, myös elokuva on vaikuttanut omalta osaltaan romaanin kehitykseen. Muun muassa ”uuden ranskalaisen romaanin”¹⁹ edustajana tunnetun Alain Robbe-Grillet’n romaaneita on pidetty elokuvallisina teoksina. Ne ovat hyvin visuaalisia tai ehkä paremminkin materiaalisia elokuvakameran pikkutarkkuuteen

¹⁶ Myöhemmin vaatimus ohjaajasta myös käsikirjoittajana joutui väistymään. Samaten taidokas näyttämölle panija alettiin nähdä Truffautin näkemysten vastaisesti todellisena auteurina. Hietala 1994, 72-75; Itse asiassa taidokas näyttämöllepano ja visuaalinen tyyli saattoivat nousta itseisarvoksi sisällön kustannuksella niinkin pitkälle, että Luc Moullet sai tilaisuuden todeta: ”If you have something to say, say it, write it, preach it if you like, but don’t come bothering us with it.” Moullet 1985, 145; Suomessa lähimmäksi Truffautin ihannetta ovat varmaankin päässeet uuden aallon ohjaajat Maunu Kurkvaara ja Eino Ruutsalo, jotka ohjasivat, kuvasivat, kirjoittivat ja leikkasivat elokuvansa itse. Toiviainen 1996, 49.

¹⁷ Hietala 1994, 77. Tämä auteur-näkemys vertautuu pikemminkin niin sanottuun kirjailijakuvaan, jossa tarkastellaan kirjailijan ”kirjailijaroolia”, sitä tekijähahmoa, joka syntyy kirjailijanimen tuotannon pohjalta.

¹⁸ Bagh 1984, 8.

¹⁹ Uusi romaani eli *nouveau roman* on Toisen maailmansodan jälkeen syntynyt liike, jonka periaatteena on, ettei kirjallisuus ole pelkkä poliittinen taistelukeino vaan sillä on omat lakinsa. Sen edustajat korostavat näkemystä, että muoto ja sisältö ovat taiteessa yksi ja sama asia, eikä taidetta voi muuttaa minkään sanoman välineeksi. Kansojen kirjallisuus 12 1979, 83.

saakka.²⁰ Tämän lisäksi Robbe-Grillet tunsi viehtymystä elokuvan ”objektiivisuuteen” ja alituisen preesensiin. Häntä kiehtoi elokuvan todellisuus, johon kuului myös unien, muistojen ja mielikuvituksen taso.²¹ Näitä periaatteita hän toi myös romaaneihinsa. Kirjailijan pyrkimys objektiivisuuteen ja jatkuvaan preesensiin tulee esille esimerkiksi Labyrintissa-romaanissa (1959):

Toisella puolen on lamppu, pöydän oikealla kulmalla: neliömuotoinen alusta, viisitoista senttimetriä sivultaan, halkaisijaltaan samansuuruinen kiekko, uurrettu pylväs kannattaa tummaa hiukan suppilonmuotoista varjostinta. Varjostimen ylemmällä ympyränkehällä liikkuu kärpänen hitaasti keskeytymättä eteenpäin. Se heijastaa kattoon muuntuneen varjon, josta ei enää tunnista ainoatakaan alkuperäisen hyönteisen osaa: ei siipiä, ei vartalo-osaa, ei jalkoja; koko varjo on muuttunut pelkäksi rihmaksi, säännölliseksi, avoimeksi murtoviivaksi, kuin kuusikulmioksi josta yksi sivu puuttuu: sähkölampun hehkulangan kuva. Tuo pieni avonainen monikulmio koskettaa yhdeltä sivultaan lampun aiheuttaman suuren valoympyrän sisäreunaa. Siinä se liikkuu hitaasti ja keskeytyksettä ympyräkehää pitkin. Pystyseinälle tullessaan se katoaa raskaan punaisen verhon taitteisiin.

Ulkona sataa lunta. Ulkona on satanut lunta, satoi lunta, sataa lunta. Tiheät lumihutaleet laskeutuvat hiljakseen, putoavat tasaisesti, keskeytymättä pystysuorasti -.²²

Pyrkimys objektiivisuuteen näkyy siinä, kuinka Robbe-Grilletin kuvaus pitäytyy täysin visuaalisten aistihavaintojen varassa. Samalla kuvaus on pikkutarkkaa, lähes kameramaisen tallentavaa. Näin subjektiivisuudelle ja monipuoliselle tulkinnalle ei jää juurikaan tilaa. Ajan lineaarisuuden rikkominen tulee puolestaan esille rinnakkaisasettelun kautta. Lausetta ”ulkona sataa lunta” seuraa tätä lausetta selittävä lause, joka käsittää kaikki aikamuodot. Näin kertoja sisällyttää preesensiin kaiken muun ajan, niin kuin elokuvankin preesensiin voi sisältyä monia eri ajan tasoja.

Vielä ilmeisemmin elokuvan vaikutuksesta romaaniin kertoo niin sanotun ”photogenic fiction” -lajityypin olemassaolo. Termillä tarkoitetaan elokuvapotentialia sisältävää kirjallisuutta eli kirjallisuutta, jonka kirjoittamisprosessissa on jo ennakoitu tulevaa elokuvasovitusta. Tämä johtaa

²⁰ Audry 1999, 133; Bory 1999, 124-125; ks. myös Robbe-Grillet 1999, 128-130. ”[T]andis que Robert Montgomery fait de sa caméra un personnage, Robert-Grillet, lui, fait de son personnage une caméra.” (”Kun Robert Montgomery teki kamerastaan henkilöahmon, niin Robbe-Grillet teki henkilöahmostaan kameran.”) Audry 1999, 139.

²¹ Toiviainen 1995, 262-263.

epäilemättä romaanin ja elokuvakäsikirjoituksen ontologian pohdintaan. Jos kirjallisuusfilmatisoinnit onkin usein nähty elokuvan taideominaisuuden halventamisena, niin edellä mainitussa tapauksessa voidaan kärjistetyksi kysyä, onko tässä tapauksessa kyseessä kirjailijan luoma teos vai elokuvateollisuuden editoima versio.²³

Edellä on tullut esille, kuinka kirjallisuudelle ja elokuvalle on etsitty yhtymäkohtia aina Lev Kuleshovista lähtien. Pääpaino tutkimuskentässä on kuitenkin ollut elokuvan ja luonnollisen kielen vertailussa. Alunalkuaan tämäkin vertailusuhde lähti tosin juuri taiteen määritelmästä: todisteeksi siitä, että elokuvakin on taidetta, halusivat uuden taiteenlajin puoltajat luoda oman kirjallisuudesta poikkeavan kielen.²⁴ Tätä elokuvan kielen vertailua luonnolliseen kieleen on käyty systemaattisesti tutkimushistoriassa. Ohitan aihealueen kuitenkin melko suppeilla kommentteilla, sillä elokuvan kielen määrittäminen suhteessa luonnolliseen kieleen veisi kohtuuttoman tilan aiheen relevanttiuteen nähden.²⁵ Elokuvan kielellisyyttä vahvasti puoltavan elokuvateoreetikon Christian Metzlin lausahdus kiteyttäköön tässä elokuvan kielen olemassaolon funktion: ”It is not because the cinema is language that it can tell such fine stories, but rather it has become language because it has told such fine stories.”²⁶

2.2. F. E. Sillanpään keskeneräinen romaani

Ihmiselon ihanuus ja kurjuus –romaanin työstäminen käynnistyi F. E. Sillanpäällä varsinaisesti vuosien 1937 ja 1938 vaihteessa. Samaan aikaan kirjailijalla oli työn

²² Robbe-Grillet 1964, 10-11.

²³ Similä 1993, 43; Naremore 2000, 13.

²⁴ Aumont et al. 1996, 135; Tosin juuri tämä elokuvan puoltajien pakottava tarve luoda eräänlainen rinnakkaiskieli juorusi valitettavasti elokuvan riippuvuussuhteesta kanonisoituihin taiteisiin, kirjallisuuteen ja teatteriin nähden. Näkökulma elokuvan kielellisyydestä onkin herättänyt monia vastakkaisia reaktioita. Vrt. esim. Lotman ja Irving. ”Kun kieli ymmärretään kyllin laajasti, se käsittää kaikki ihmisyhteisössä toimivat kommunikatiiviset järjestelmät. Kysymys siitä, onko elokuvalla oma kielensä merkitsee seuraavaa: ’Onko elokuva kommunikatiivinen järjestelmä?’ Sitä ei kukaan epäile.” Lotman 1989, 11. ”Elokuvan sävy voi olla melko lähellä romaanikirjailijan ’äänenväriä’, mutta välitti kamera kirjan kertojan äänen miten eloisesti hyvänsä, se ei silti ole samalla tavoin kieltä.” Irving 2000, 157.

²⁵ Elokuvalle on tiedemaailmassa pyritty luomaan oma kielioppinsa. Tosin siitä juontuvan sekavuuden johdosta määritelmän tilalle on ehdotettu termejä ”elokuvakieli”, ”elokuvan tyylioppi”, ”elokuvan retoriikka” yms. Ks. esim. Aumont et al. 1996, 135.

alla toinenkin romaani, *Elokuu*.²⁷ Pitkään *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* kulki työnimellä *Kartanoramaani* ja se jäi Sillanpäältä itseltään viimeistelyä vaille hänen menetettyään työkykynsä sairastumisen vuoksi.²⁸ Siinä tilassa, mihin Sillanpää romaaninsa jätti, se oli niin aukollinen, että kustantaja palkkasi tunnetun stilistin, Yrjö Kivimiehen²⁹ paikkaamaan sitä yhdessä Sillanpään tyttären, Saara Sillanpään kanssa. Korjauksia tehtiin ennen muuta kronologisten virheiden ja tyyllisten kömmähdysten suhteen. Saara Sillanpää halusi poistaa joitain liian uskaliaita eroottisia kohtauksia, ja Kivimies kirjoitti romaanin loppulauseet. Aikaa vierähti, ja loppujen lopuksi romaani julkaistiin vasta sodan päätyttyä, syksyllä 1945.³⁰

Ihmiselon ihanuus ja kurjuus on tarina eräästä miehestä vanhuuden kynnyksellä. Tapahtumat tiivistyvät muutaman päivän sisälle. Eletään myöhäiskesää, elokuuta. Ukkonen on juuri pyyhkäissyt pitäjän yli. Martti Hongisto on mainetta niittänyt, ikääntynyt ja alkoholisoitunutkin kirjailija, joka on ”tunnettu kautta pohjoismaiden”³¹. Arjen ja huoliinsa väsyneen vaimon, Laimi Hongiston, ahdistamana Hongisto päättää riuhtaista itsensä viimeiselle odysseialleen. Kirjailija lähtee tapaamaan nuoruudenrakkauttaan, kartanon eleganttia valtiatarta Anna Lepaata. Yhdessä vietetyn yön jälkeen Hongisto palaa jälleen perheensä pariin. Mikään ei ole sanottavasti muuttunut. Kuitenkin karkumatka johtaa välillisesti kahden ihmisen kuolemaan: Laimin veljen, Jalmari Roimalan, ja saavutetun saavuttamattoman, Anna Lepaan. Tämän lisäksi jotain muutosta on tapahtunut myös Martti Hongistossa:

Hongiston muutos ilmenee kovettumisena, kyynisen välinpitämättömänä vanhojen traumojen syrjään siirtämisenä sen jälkeen kun hän on elänyt ne euforisessa finaalissa uudelleen. Mutta hän näyttää tämän valinnan kautta jatkavan elämäänsä ja tuotantoaankin entisestä lujittuneena, heikkoutensa myönnettyään, siitä vapautuneena. - - Päähenkilön mieli on järkkynyt ja muuttunut. Hän ainakin osaa nyt jäsentää entisyytensä paremmin, on sinut itsensä kanssa. Menneisyyden hiertävin, koteloitunut kokemus on noussut

²⁶ Metz 1974, 47.

²⁷ Sillanpää käytti romaanista myös työnimiä *Lauantai-ilta elokuussa*, *Ukonilma elokuussa* ja *Kova yö*. Rajala 1993, 217.

²⁸ Lasse Pöysti: ”Se, että hän ei jaksanut tehdä viimeistä romaaniaan valmiiksi, on minusta tavallaan onni. Kirjan viimeistelemättömyydessä on jotain skitsin, luonnoksen charmia jäljellä. Näyttelijän haasteelliseksi tehtäväksi jää täyttää tekstissä olevat aukot.” SEA Lk Eteläpää 1988.

²⁹ Tunnetaan mm. Teuvo Tulion ohjaaman Nuorena nukkunut -elokuvan (1937) käsikirjoituksen kirjoittajana.

³⁰ Rajala 1993, 217-219.

³¹ Sillanpää 1945, 27.

tietoisuuteen, eletty myös tunteen tasolla ja jopa konkreettisin muodoin uudelleen.³²

Jälkipolvet ovat rinnastaneet *Elokuun* ja *Ihmiselön ihanuuden ja kurjuuden* vahvasti yhteen. Molemmat romaanit kuuluvat kirjailijan myöhäistuotantoon ja molemmissa on esillä samat teemat: vanhuutta aavisteleva kirjailija, ränsistynyt perhe-elämä, alkoholi, toinen nainen ja kuolema.³³ Se, että *Elokuu* loppuu ukkoseen ja *Ihmiselön ihanuuden ja kurjuuden* alkusivuilla se jyrähtelee vielä viimeisen kerran, lisää romaanien välistä symbolista yhteenkuuluvuutta. Yhteistä teoksille on myös omaelämäkerrallisuus ja eräänlainen kirjailijamuotokuva. Erityisesti *Ihmiselön ihanuutta ja kurjuutta* on yleisesti pidetty F. E. Sillanpään omaelämäkerrallisimpana teoksena.³⁴ Omaelämäkerrallisuuden voi nähdä nousevan jopa puheena olevan romaanin (kyseenalaiseksi) itseisarvoksi sen aukollisuuden viedessä arvoa kerronnalta ja itse tarinalta. Joka tapauksessa romaania on hallitsevasti katsottu juuri tätä taustaa vasten.³⁵

Tutkijat ovat löytäneet romaanista Sillanpään kolme alter egoa: Martti Hongiston, E. V. Suokselman ja Jalmari Roimalan. Matti Hongisto on päällisin puolin katsottuna tietenkin ilmeisin omakuva. Hongisto muistuttaa Sillanpäättä, joka saavutti kirjailijanurallaan mainetta ja kunniaa, mutta joka eli toisaalta omien muistojensa ja menneisyytenä orjuuttamana.³⁶ Hongisto on romaanissa nimenomaan se persoona, jonka kautta lapsuus, nuoruus ja koko eletty elämä rakentuvat. Tätä kautta kirjailija Hongistoa onkin pidetty Sillanpään historiallisena personifikaationa.

Toisen kirjailijakuvan voi nähdä rakentuvan E. V. Suokselman hahmon kautta. Tätä ravintolassa rellestävää kirjailijaa on pidetty Sillanpään ulkoisena fasadina.³⁷ Panu Rajala näkee Suokselman ravintolassa pitämän pitkän monologin Sillanpään

³² Rajala 1993, 247-248; Vrt. ”Ihmiselön ihanuus ja kurjuus on paikoilleen pysähtynyt romaani. Hongiston mieli on takertunut tiettyihin muistoihin, jotka ovat jähmettyneet sielunmaiseman liikahtamattomiksi osiksi. Hän kertoo samoja muistoja ja pitää yllä jähmeätä tasapainoa, joka tuskastuttavassa räydyttävyydessäänkin on tuttu ja turvallinen. Hän ei muista uusia asioita, ei arvioi uudestaan entisiä muistamisiaan, ei tiedosta kätköihin jäänyttä. Ihmiselön ihanuudessa ja kurjuudessa sisäinen maailma polkee paikallaan jo tunnetuissa asetelmissä.” Koskela 1988, 170.

³³ Ks. mm. Laurila 1958, 318-319; Koskela 1988, 167-171; Rajala 1996, 169.

³⁴ Ks. mm. Laitinen 1981, 354; Kampman 1989, 52.

³⁵ Romaanin omaelämäkerrallisuutta ovat painottaneet muun muassa Kai Laitinen ja Panu Rajala. Ks. Laitinen 1989, 29; Rajala 1989, 130.

³⁶ Rajala 1993, 232-248.

parodiana omasta ”ravintoloiden kuninkuudesta”. Näin Suokselmasta tulisi kirjailijan ulkoinen ja sanallinen alter ego.

Siellä hän istui ja selitti levysepälle ja varatuomarille katsomuksiaan. Pitkät käsivarret viittiloivat niin kuin jonkin jättiläisprofeetan joltain vuorenhuipulta. Ja ääni – se oli kaikkien hovimestarien ja ovenvartijain kauhistus. Hän oli neljättä kyynärää pitkä - omasta mitastaan puhuessaan hän aina käytti tuota vanhaa mittaa – ja hänen painonsa lähenteli sataakolmeakymmentä kiloa. Hän selitti ja selitti, eikä siinä ollut muilla paljon sanomista. Hänellä oli hartaita ystäviä ja katkeria vihamiehiä. Hänellä oli kalju pää, esiin pistävä leuka ja pöydän reunan alla sijaitsi valtava ”ekvaattorin sisältö”, kuten hän itse sitä tulkitsi. Kaiken muun lisäksi hän herätti pahennusta sillä, ettei ollenkaan valinnut seuraansa.³⁸

Kolmas henkilö, jonka Rajala kiinnittää Sillanpään persoonaan, on Jalmari Roimala. Roimala on se pimeä tai pimein puoli. Hän on rappiokunnossa oleva juomarinousukas, joka lopulta tappaa itsensä viinaan kellistäessään groteskisti diakonissaa sänkyyn lasinsirpaleiden ja veren keskellä.³⁹

Ihmiselon ihanuutta ja kurjuutta on luonnollisesti lähestytty muillakin tavoin, kuin vain kirjailijakuvana. Itse asiassa biografismi on korostunut varsinaisesti vasta myöhempien tutkijasukupolvien kautta. Vaikka romaani olikin lopulta stilistien räätälöimä versio ja monet arvostelijat tiesivät kirjan pitkän syntyhistorian, kirjaa oli odotettu jo kauan ja se sai innostuneen vastaanoton, jopa niin, että *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* hallitsi Mika Waltarin *Sinuhe, egyptiläisen* rinnalla syksyn 1945 kirjamarkkinoita. Sillanpään romaanin 32 000 kappaleen painos myytiin heti loppuun.⁴⁰ Kriitikkokunta kohdisti päähuomionsa tarinan analyysiin ja moraaliin, vaikka romaanin hajanaisuuskin toki huomioitiin. Esille nostettiin ennen kaikkea elämän ihanuuden ja kurjuuden räikeä vastakkainasettelu, milloin arvostavassa, milloin kritisoiavassa hengessä.⁴¹ Erityisesti Anna Lepaan lyyrinen hahmo ja unenomainen kartanojakso huomioitiin ja niitä pidettiin toisaalta viehättävinä toisaalta epäuskottavina.⁴² Murskaavimman kritiikin antoivat V. A. Koskenniemi ja

³⁷ Rajala 1993, 241.

³⁸ Sillanpää 1945, 219-220.

³⁹ Rajala 1993, 239-241.

⁴⁰ Rajala 1993, 244.

⁴¹ Kirjaa arvostelivat mm. Toivo Pekkanen (Suomalainen Suomi, nro 9/45), V. A. Koskenniemi (Valvoja 1/46), Lauri Viljanen (Helsingin Sanomat 30.12.1945), Rafael Koskimies (Uusi Suomi 16.12.1945) ja P. O. Barck (Huvudstadsbladet 24.12.1946). Laurila 1958, 320-329.

⁴² Rajala 1993, 245-246.

neljäkymmentä vuotta myöhemmin Ingmar Björkstén. Koskenniemi piti Martti Hongiston hahmoa narrimaisena, ja Björkstén käytti Ruotsin Akatemialle romaania esimerkkinä Sillanpään lukukelvottomuudesta. Vaikka Ruotsissa suhtauduttiin jo ilmestymisvaiheessa romaaniin varautuneesti, niin siitä huolimatta Hjalmar Dahlin käännös *Människolivets ljvlighet och elände* (1946) sai markkinoille tullessaan yllättävänkin myönteisen vastaanoton.⁴³

2.3. Ihanuus ja kurjuus valkokankaalla

Toisin kuin muita Sillanpään romaanien filmatisoijia, Matti Kassilaa on kiehtonut Sillanpään taiteen syksy: loppuvaihe, jolloin alkoholi ja kitkerät haaveet ovat syrjäyttäneet aktiivisen luomistyön.⁴⁴ Aiemmin, vuonna 1956, Kassila oli ohjannut menestyksekkäästi Sillanpään romaaneista *Elokuu*-elokuvan, joka myöskin on, ainakin verhotusti, taiteilijaromaani. Reilun kolmenkymmenen vuoden jälkeen Kassila palasi samaan aiheeseen *Ihmiselon ihanuudessa ja kurjuudessa*.⁴⁵

Kassila oli tehnyt *Ihmiselon ihanuudesta ja kurjuudesta* elokuvakäsikirjoituksen jo kuusi vuotta aikaisemmin. Silloin säätiö oli kuitenkin hylännyt ehdotuksen sillä perusteella, että Sillanpää-Kassila-yhdistelmä oli jo aikansa elänyt. Aihe hylättiin vielä toisenkin kerran, ennen kuin lupa herkesi vuonna 1988.

Elokevassa pääosaa, Martti Hongistoa esittää Lasse Pöysti, hänen väsynyttä vaimoan Tuula Nyman ja nuoruudenrakkautta Liisamaija Laaksonen. Antti Litja on lankomies Jalmari Roimala ja Leena Rapola hänen vaimonsa Maire Roimala. Leo Lastumäki esittää puolestaan E. V. Suokselman kirjailijapersoonaa. Rakkauden kultaamia nuoruusvuosiaan Martti Hongisto ja Anna Lepaa elävät Samuli Edelmanin ja Katariina Kaituen esittäminä.

⁴³ Rajala 1993, 245- 247.

⁴⁴ Bagh 1992, 352.

⁴⁵ ”Ehkä ei ole sattumaa, että Kassila on pannut elokuvaansa tapahtuma-aikaa kuvaavan tekstin *Elokuu 1939*. Syntyy assosiaatio ohjaajan yli kolmekymmentä vuotta sitten tekemään edelliseen Sillanpää-filmintöön, jonka nimi oli *Elokuu*.” SEA Lk Jalander 1989.

Kun elokuva tuli teattereihin, se sai yleisöä vain 50 000 katsojaa. Kahden vuoden kuluttua sitä katsoi televisiosta miljoona ihmistä.⁴⁶ Lehdissä elokuva sai palautetta laidasta laitaan, mikä ehkä osaltaan myös verotti teatterissakävijöitä. Helsingin Sanomat antoi *Ihmiselon ihanuudelle ja kurjuudelle* melko nujertavan tuomion Helena Yläsen arvostelussa.⁴⁷ Muut lehdet, kuten Uusi Suomi, Aamulehti, Savon Sanomat ja Ilta-lehti antoivat elokuvasta kuitenkin pääasiassa positiivista palautetta.⁴⁸ Alkuvaikeuksista ja hajanaisista arvosteluista huolimatta *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* sai neljä Jussi-patsasta.⁴⁹ Lisäksi elokuva sai arvostusta Rouenin skandinaavisen elokuvan juhlilla Ranskassa 1989, jossa se sai pääpalkinnon (Grand Prix'n), yleisöpalkinnon ja parhaan miesnäyttelijän palkinnon Lasse Pöystin Martti Hongisto -roolisuorituksesta.⁵⁰

Ihmiselon ihanuuden ja kurjuuden vastaanottoon vaikutti ongelmallisena lähtökohtana varmasti elokuvan ilmestymisen ajankohta. Elokuva ajoittui Sillanpään syntymisen juhluvuoteen. Näin ollen Sillanpäästä oli kylvetty yleisön tietoisuuteen jo erittäin paljon. Tämä huomioon ottaen ajan lehtikirjoituksista on havaittavissa hienoista väsymystä Nobel-kirjailijan juhlintaan.⁵¹ Sillanpään kirjailijanimelläkään ei ehkä enää elokuvan ilmestymisen aikaan ollut samaa painoarvoa kuin 1940-luvulla.

Toisaalta taas historiaan sijoittuvat elokuvat nauttivat kuitenkin perussuosiota eivätkä ne olleet harvinaisuuksia 1980-luvullakaan, puhumattakaan tutkimuksen kirjoittamisen ajankohdasta, jolloin olemme uuden vuosituhannen alkumetreillä ja kotimaisessa tuotannossa eletään menneisyyttä uudelleen ja uudelleen valkokankaan välityksellä.⁵² Matti Kassila korostaakin filmatisoinnissa elokuvan historiallista

⁴⁶ Kassila 1995, 305; Televisioiden yleistyessä suurena pelonaiheena oli, että sen suosio tappaisi elokuvatuotannon. Myöhemmästä perspektiivistä katsottuna kävi kuitenkin päinvastoin. Vanhat kotimaiset elokuvat olivat televisiolähetysten alusta lähtien suosituimpia ohjelmalajeja. Vrt. Koski 1981, 141; Heiskanen 1991, 219-220; Pantti 1998, 64-65.

⁴⁷ Ks. SEA Lk Ylänen 1988; ”Helsingin Sanomissa Helena Ylänen runttasi elokuvani. Kun luin hänen perustelunsa, totesin: Ylänen ei ymmärrä Sillanpäästä. Tai sitten hän on pahantahtoinen. Ehkä molempia.” Kassila 1995, 305.

⁴⁸ Ks. SEA Lk Apunen 1988; Eteläpää 1988; Savolainen 1988; Toiviainen 1988.

⁴⁹ Lavastus: Ensio Suominen; musiikki: Jukka Linkola; naispääosa: Liisamaija Laaksonen; naisivuosa: Tarja Keinänen. Mm. Bagh 1992, 355.

⁵⁰ SEA Lk Eino Leino (nimim.) 1994; Bagh 1992, 352; Kassila 1995, 305.

⁵¹ SEA Lk Toiviainen 1988.

⁵² *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* –elokuvan kanssa samana vuonna ilmestyi muun muassa Mikko Niskasen ohjaama ja Kalle Päätalon romaanisarjaan perustuva *Nuoruuteni savotat*, jota ihmiset epäilemättä katsoivat nimenomaan sen historiallisuuden vuoksi. Nykyisyyden menneisyyden kaipuusta kertovat puolestaan vuosina 1999-2000 tehdyt elokuvat *Rukajärven tie* (Olli Saarinen

kiinnekohtaa. Hän liittää tarinan tapahtumat romaania selkeämmin vuoteen 1939, ja painottaa elokuvassa tällä tavoin sodan aaton tunnelmia.⁵³ Samoin elokuvan pitkään työnimenä ollut *Tuuli nousee* –nimi viittaa historialliseen, maailmansotaa ennakoivaan perspektiiviin. Myös muita selkeästi historiallisesti paikannettavia elementtejä on käytetty, kuten Hitlerin puheita radiossa ja maailmantilanteesta kertovia otsikoita sanomalehtien sivuilla.⁵⁴ Toki voidaan kysyä, että onko historiallisuus *Ihmiselon ihanuudessa ja kurjuudessa* niin ilmeistä, että kyseinen elokuva kantaisi ainoastaan ajankuvana.⁵⁵ Ulla Kampman onkin etsinyt koskettavuuden syitä elämän peruskysymysten ja elämänkohtaloitten ääreltä. Hänen mukaansa elokuva on ennen kaikkea ihmissuhdedraama, jossa on kyse ihmiskohtaloista, unelmista ja intohimosta, ja on siksi mielenkiintoinen nykyajankin ihmisille.⁵⁶ On kuitenkin syytä huomata, että elokuva sijoittui melko lähelle vanhojen kotimaisten elokuvien suuren suosion kautta (1974-1982). Nämä elokuvat herättivät maalaisia siteitä sisällään vaalivien kaupunkilaisten kaipuuta ”menetettyyn todellisuuteen”.⁵⁷ Ehkä samasta kaipuusta oli kyse myös *Ihmiselon ihanuuden ja kurjuuden* kohdalla.

Ajallinen perspektiivi liittyy *Ihmiselon ihanuuteen ja kurjuuteen* kuitenkin myös muulla tavoin kuin vain sisällöllisesti. Kyseistä elokuvaa lukuun ottamatta kaikki muut Sillanpää-elokuvaseitit kuuluvat niin sanotun ”vanhan kotimaisen elokuvan” piiriin.⁵⁸ Vanhaa elokuvaa on luonnehdittu epäyhteiskunnalliseksi ja epäkriittiseksi viihdeteollisuudeksi. Näitä elokuvia hallitsee juonikeskeisyys ja taipumus saattaa kuvaus palvelemaan juonenkulkua. Myös kirjallisuusfilmatisointien runsaus kuuluu vanhan elokuvan luonnekuvaan. Uudessa elokuvassa sen sijaan pyrittiin taiteelliseen ja intellektuaaliseen elokuvaan, ja aiheissa lähennyttiin yhä

1999), *Pikkusisar* (Taru Mäkelä 1999), *Kulkuri ja joutsen* (Timo Koivusalo 1999), *Hylätyt talot, autiot pihat* (Lauri Törhönen 2000).

⁵³ SEA Lk Toiviainen 1988; Kampman 1989, 52.

⁵⁴ SEA Lk Ylänen 1988; Kampman 1989, 52.

⁵⁵ Elokuvassa on nähtävissä Kassilan puolittainen sitoutuminen historian kuvaamiseen, jossa maailmantilanne ei lopultakaan saa samaa painoa, mitä pienet viitteet ennakoivat. ”Nimen palauttamisesta takaisin ’Ihmiseloksi’ Kassila sanoo, ettei työnimeä voinut pitää. Se oli ahdistava ja rajaava. ’Kun siinä on kyse niin paljon muustakin’”. SEA Lk Ylänen 1988; Ks. myös Kampman 1989.

⁵⁶ Kampman 1989, 54.

⁵⁷ Heiskanen 1991, 219-220.

⁵⁸ Suomalaisen elokuvan historia on totutusti jaettu ”vanhaan” ja ”uuteen” elokuvaan. Vedenjakajana on pidetty 1960-luvun puoliväliä, jolloin SF kärsi konkurssin. Tämä konkurssi aiheutti elokuvateollisuudessa merkittävän taloudellisen ja esteettisen murroksen: aika oli kypsytynyt uusille

enemmän nykyisyyttä ja arkitodellisuutta. Elokuvan ei kuulunut olla suurta yleisöä viihdyttävää populaarielokuvaa, vaan sillä tuli olla yhteiskunnasta riippumaton taideitseisarvo.⁵⁹

Kun *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* –elokuvaa sijoitetaan kotimaiseen elokuvahistoriaan, vanhan ja uuden elokuvan määritelmien esilletuominen nousee relevantiksi. Ajallisesti *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* on uutta elokuvaa. Mutta kun sitä tarkastellaan muodon kautta ja ideologisia pääpiirteitä vasten, ei rajanveto ole enää niin yksiselitteinen. Vaikka keskiössä ei ole juoni vaan ihmissuhteet ja moraalinen problematiikka, ja kuvauskin staattisuuden sijasta luo merkityksiä, sisältää elokuva silti piirteitä vanhan kotimaisen elokuvan lajityypistä. Kirjallisuusfilmatisoinnit mielletään muutenkin helposti vanhaan traditioon kuuluvaksi jäänteeksi, ja niihin on vaikeampaa sisällyttää taideitseisarvoa kuin muihin elokuviin.⁶⁰ Lisäksi *Ihmiselon ihanuutta ja kurjuutta* pidettiin jo elokuvan ilmestyessä perinteisenä elokuvana, joka ei juuri pyrkinyt rikkomään totunnaisuutta tai luomaan originaalia elokuvakieltä.⁶¹ Myös Ywe Jalander on kiinnittänyt elokuvan ajalliseen kaksikulotteisuuteen huomiota:

Koko elokuvaa sävyttää ja sille antaa yhtenäisyyttä monellakin tasolla nähtävissä oleva kahden ajan samanaikainen läsnäolo. Jo siitä, että *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* on teknisesti modernia, mutta menneisyydessä liikkuvaa ja tyyllisesti perinteistä suomalaista elokuvaa, syntyy tietty jännite. On kuin katsoisi yhtä aikaa sekä vanhaa että uutta suomalaista elokuvaa.⁶²

Myös värin liittäminen Sillanpää-filmatisointiin on herättänyt myöhemmän tutkijakunnan huomiota. *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* on ainoa värillinen Sillanpää-filmatisointi, ja sen toteuttamista pidettiin haasteena sinänsä. Sillanpää-filmatisoinnit kuuluvat *Ihmiselon ihanuutta ja kurjuutta* lukuun ottamatta vanhan kotimaisen elokuvan kategoriaan, ja vanhaa elokuvaa hallitsee värittömyyden nostalgia. Siksi värin liittäminen Sillanpäähän herätti tulkitsijoissa myös ennakkoluuloja ja

ideologioille ja eurooppalaisten taide-elokuvien vaikutteille, ja konkurssi tarjosi jalansijan näiden suuntausten toteuttamiselle. Koski 1981, 141; Pantti 1998, 64.

⁵⁹ Koski 1981, 143-148; Pantti 1998, 7-9, 51-54. Ks. myös Donner 1961, 45-46.

⁶⁰ Koski 1981, 146-148.

⁶¹ SEA Lk Toiviainen 1988.

⁶² SEA Lk Jalander 1989.

kysymyksiä.⁶³ Elokuvasa vaikutti väistämättä vanhan elokuvan kerronnallinen nostalginen tunnelma ja uuden elokuvan värillinen realiteetti.

⁶³ Peter von Bagh kysyy: ”Mikä olisi sen odotettavampaa kuin että väri hylkisi tätä muiston, haaveen ja selvänäköisesti projisoidun menneisyyden kuvaelmaa?” Bagh 1992, 352; Panu Rajalan mukaan kyse on taas mustavalkoisesta sillanpääläisyydestä: ”*Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* on ensimmäinen värielokuva Sillanpään romaanista; ihmeellisesti sittenkin mustavalkoinen kuvaus, Erik Blombergin, Kalle Peronkosken, Esko Nevalaisen ja muiden, tavoitti paremmin oikeat sillanpääläiset luonnonnäyt.” Rajala 1993, 284.

3. ROMAANI JA ELOKUVA ILMAISUMUOTOINA

3.1. Taiteen semioottinen luonne

Kirjallisuuden ja elokuvan vertailussa päädytään usein pohtimaan taidemuotojen peruselementtien, sanan ja kuvan, problematiikkaa. Kun tutkimuksen painopiste on metaforisessa ja symbolisessa merkityksenluonnissa, on näiden elementtien esilletuominen käytännössä välttämätöntä. Semioottisen käsityksen mukaan taideteos on jotain, mitä kutsutaan merkiksi (tai symboliksi, tekstiksi, viestiksi). Se ei ole vain olemassa, vaan se merkitsee tai sanoo jotain tai osoittaa toiseen todellisuuteen.¹ Taiteessa kielen ja välitettävien viestien sisällön suhde on toinen kuin muissa semioottisissa järjestelmissä, erityisesti luonnollisessa kielessä. Kun luonnollisessa kielessä keskitytään siihen, mitä puhutaan, niin taiteessa kielestä tulee eri tavalla sisällöllinen, se muuttuu toisinaan viestin objektiksi.² Romaani ja elokuva molemmat koostuvat monista semioottisista kerrostumista. Ne eivät ole vain pelkkiä sanojen ja kuvien rakenteita vaan ne sisältävät suuressa määrin tekstin ulkoisten suhteiden aktivointia. Kaikki nämä merkitysten rakenteet yhdistyvät monimutkaisesti toisiinsa, ja niiden suhteet puolestaan tuottavat uusia merkitysefektejä.³

Mitä sitten on merkki? Charles Peircen määritelmän mukaan merkki on jotain ”mikä edustaa jollekulle jotakin jossain suhteessa tai joltain kannalta”.⁴ Koska merkit korvaavat aina jotakin, niillä oletetaan olevan konstantti suhde korvattavaan objektiin. Semanttinen suhde puolestaan määrittää merkin sisällön. Sanan ja sen kohteen suhde on tunnetusti arbitraarinen.⁵ Mikään kirjainyhdistelmässä ”kissa” ei viittaa nelijalkaiseen, viiksekkääseen yöeläimeen, saaticka itsepäisyyteen tai

¹ Vuorinen 1997, 14; Semiotiikan historiallisista lähtökohdista ja sen juonteista venäläiseen formalismiin ja strukturalismiin kirjoittaa mm. Eagleton 1983, 91-126.

² Lotman 1989, 107-108.

³ Lotman 1989, 96.

⁴ ”A sign, or representation, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity.” Peirce 1958, 2:308, 2:228 (merkintä 2:308 tarkoittaa 2. osan kappaletta 308). Olennainen ero Ferdinand de Saussuren merkin käsityksestä oli Peircellä siinä, että hän liitti merkkiin merkitsijän ja merkityn käsitteiden lisäksi erottamattomasti myös tulkinnan käsitteen. Mm. Vuorinen 1997, 51-53. Juri Lotman puolestaan sanoo merkin olevan ”esineiden, ilmiöiden ja käsitteiden aineellistunut korvike yhteisön informaation vaihdossa”. Lotman 1989, 10.

⁵ Mourlet 1999, 28.

naisellisuuteen.⁶ Sanat onkin mielletty ehdollisiksi merkeiksi, joiden viesti on koodattu niiden sisään, ja avaamiseen tarvitaan erityinen tieto ja taito.⁷

Kuvat puolestaan – esimerkiksi kuva kissasta – luetaan ikonisiin merkkeihin, ja ne näyttävät itsessään luonnollisilta ja ymmärrettäviltä, ja siksi niihin suhtaudutaankin usein itsestäänselvyydellä. Ne myös koetaan ”vähemmän merkkeinä” kuin sanat. Tästä seuraa, että niiden uskottavuus sanoihin nähden on huomattavasti vahvempi. Kun vielä huomioidaan vaikkapa matemaattiset kaavat, joiden kautta piirretään totuuksia universumin laeista kontrastina poliittiselle (tyhjälle ja salailevalle) retoriikalle, tullaan helposti johtopäätökseen, että totuus on jossain kielen ulkopuolella.⁸ Sen sijaan kuva ei voi valehdella, niin ainakin oletetaan. Kuitenkin on huomattava, että myös ikoninen merkki on ”luonnollisuudestaan” huolimatta sinällään ehdollinen. Kuvattavan ja kuvan välillä vallitsevat aina tietyt ekvivalenssisäännöt. Jo pelkästään kaksiulotteisen kuvan samaistaminen kolmiulotteiseen kohteeseensa vaatii tietyt säännöt ja ”lukutottumukset”. Kuvien helppolukuisuus on ennen kaikkea kulttuurin luomaa, ei luontaista.⁹

Sanan ja kuvan erillisyydestä; sanan luettavuudesta ja kuvan välittömästä havaittavuudesta tehdään helposti itsestään selvä näkemys. Mutta kuten edellä tuli ilmi, myös ikoniset merkit saavat helposti ehdollisia piirteitä, eli ne liittyvät sopimuksenvaraisuuteen ja opittavuuteen kuten kielikin. Monet ikoniset merkit ovat lisäksi ”pitkälle luettavissa”, kuten esimerkiksi Lotmanin esille tuoma leipuriliikkeen oven yllä roikkuva rinkeli:

Jollakin kielellä kirjoitettu kyltti leipäkaupan yllä on mielivaltainen merkki ja ymmärrettävä vain niille, jotka osaavat tätä kieltä; puinen ”leipurin rinkeli”, jonka ”kulta hohtelee” sisäänkäynnin yllä, on ikoninen merkki ja ymmärrettävä jokaiselle, joka on syönyt rinkelä. Ehdollisuuden määrä on tässä merkittävästi pienempi, mutta kuitenkin tietty semioottinen harjaantuneisuus on välttämätöntä: kävijä näkee samanlaisen muodon, mutta

⁶ Kun merkit liitetään tulkintaan, seuraa siitä aina tulkinnan tulkintaa ja tulkinnan tulkinnan tulkintaa jne. eli siis loputon tulkinnan ketju. Vuorinen 1997, 56.

⁷ Lotman 1989, 10-13; Sen sijaan symbolia ei voi pitää arbitraarisena, koska se ei ole puhtaan mielivaltainen merkki, vaan sen omaan ulkoisuuteen kuuluu sen mielteeseen sisältö, jota se ilmentää. Ks. esim. Vuorinen 1997, 50.

⁸ Vogel 1974, 106; Toisaalta vastakkain ovat myös ns. ikonofobia ja logofilia. Edellinen juontaa juutalais-muslimi-protestantismin epäjumalankuvan teon kieltämisestä ja platonisesta ja neoplatonisesta ilmiömaailman vähättelystä. Jälkimmäinen taas on ominaista ”kirjauskonnoille”, uskollisille pyhien tekstien pyhään sanaan. Stam 2000, 58.

⁹ Lotman 1989, 12-15. Vrt. jako ikoni-indeksi-symboli mm. Eagleton 1983, 116.

eri värit, materiaalin ja ennen kaikkea funktion. Puurinkeli ei ole syömistä vaan tiedottamista varten. Lisäksi havainnoitsijan on osattava käytellä semanttisia hahmoja (tässä tapauksessa metonymiaa); rinkelä ei saa 'lukea' ilmoituksena siitä, että tässä myydään *vain* rinkeleitä, vaan todistuksena mahdollisuudesta ostaa kaikkia leipomotuotteita.¹⁰

Samoin elokuvat sisältävät lukemattomia määriä tällaisia ikonisia merkkejä, joiden informaatio sisältö voi olla hyvinkin narratiivinen. Esimerkiksi *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* –elokuvassa kirjoituskoneen kuvaamisen tarkoitus ei ole vain kuvata kirjoituskonetta kirjoituskoneena. Kuvan sisältö on paljon informatiivisempi. Ensinnäkin kirjoituskone vanhanaikaisuudellaan antaa jonkinlaista viitettä historiallisesta ajankohdasta. Tämän lisäksi se paljastaa päähenkilön, eli Martti Hongiston kirjailijanammatin. Koneen sijoittuminen huoneen keskelle kertoo sen merkittävydestä Hongiston elämässä, mutta toisaalta sen tyhjillään seisominen paljastaa jotain Hongiston turhautumisesta ja luovuuden puutteesta. Näin monista ikonisista merkeistä tulee siis hyvinkin kertovaa tekstiä. Toisaalta kirjallisuuskin voi saada ikonisia piirteitä. Esimerkiksi runoudessa merkkien ”formaalisilla tasoilla” on merkityksensä ja rytmiiikasta voi tietyllä tavalla tulla ”äänteellinen maalaus”, foneettinen ikoni. Charles Morris kirjoittaa: ”[–] romaaneilla, novelleilla ja runoudella on huomattavassa määrin ikonisia luonteenpiirteitä, koska [1] ne synnyttävät kuvia ja koska [2] niiden tyyli (tai 'muoto') sopii niiden aiheeseen ('sisältöön').”¹¹ Kuvan ja sanan vastakkainasettelu onkin lopulta hyvin keinotekoinen. Sanojen takaa löytyy kuvia ja se mitä kerromme kuvista, on kielellistä ajattelua siitä, miten me ne koemme. Kuvista kirjoittaminen on kuviin liittyvistä ajatuksista kirjoittamista.¹²

Sanan ja kuvan voi verrannollistaa karrikoiden siten, että niin kuin kirjallisuudessa sana, niin myös elokuvassa valkokankaalla yksittäinen kuva on merkki itsessään, jolla on merkitys ja joka sisältää informaatiota. Perusasetelmaltaan kuvan merkitys on yleensä reaalin, jolloin kuva muodostaa yksinkertaisen semanttisen suhteen kuvattavaan esineeseen, asiaan tai olioon. Se ei välttämättä sinänsä sisällä mitään

¹⁰ Lotman 1989, 133.

¹¹ Morris, Charles, 1971, *Writings on the General Theory of Signs*, 276 (siteerattu Vuorinen 1997, 98).

¹² Sihvonen 1996, 76. Kuvan ja sanan miellettyä vihollisuutta kuvaa Olavi Paavolaisen 1920-luvulla tuntema pelko siitä, että kuva tulee lopulta surmaamaan sanan. Paavolainen 1929, 30. Yhden aspektin sanan ja kuvan vastakkainasettelulle tarjoaa Raamattu. Sanalle annetaan vahvempi asema

muuta ”ulkopuolista” informaatiota. Kuitenkin valaistuksen, montaasien, kuvaetäisyyksien vaihteluiden, nopeuden muutosten – kuvien tiheyden, otosten pituuden – ja muiden elokuvallisten keinojen kautta kuva voi saada odottamattomia symbolisia tai metaforisia lisämerkityksiä.¹³

3.2. Ilmaisukeinot romaanissa ja elokuvassa

3.2.1. Metakieli

Luonnollisen kielen sanoista muodostuvalla sanastolla ja ikonisen kielen sanastolla on joukko eroja. Yksi meille olennaisimmista on se, että luonnollisen kielen sana voi merkitä esinettä ja esineryhmää ja minkä tahansa abstraktiotason esineiden luokkaa, se voi kuulua todellisia esineitä kuvaavaan kieleen ja kuvauksia kuvaavan kielen minkä tahansa tason metakieleen. Ikoninen merkki on sen sijaan alkuperäisen konkreettinen, abstraktiota ei voi nähdä.¹⁴ Luonnollisessa kielessä tämän metakielen¹⁵ merkitys on hallitseva ja taiteellisesti katsottuna se on kaunokirjallisuuden voimavaraisimpia piirteitä. Se avaa mahdollisuuden syventää näkökulmaa konkreettisuuden ohi kohti metafyyssistä todellisuutta.

Samoin kaikki irreaaliset tapaluokat kuten toivomista, ehdollisuutta, kieltoa ja käskyä koskevat, kaikki välillistä ja epäsuoraa puhetta ja dialogista kerrontaa näkökulman monisidoksisine muutoksineen käsittelevät tavat ovat osa metakieltä ja tuottavat kaikille kuvataiteille vaikeuksia.¹⁶ Kun romaanissa persoonaa voidaan valottaa henkilön sisäisen elämän ja ajatusmaailman kautta, niin elokuvan visuaalinen mediumi voi välittää henkilön sisäistä elämää vain visuaalisten manifestaatioiden tai

ilmoittamalla, että alussa oli Sana. (Ks. esim. Lotman 1989, 18.) Toisaalta samasta perspektiivistä vastakkainasettelu kumoutui siinä, kun ”Sana tuli lihaksi” eli kuvaksi. (Joh. 1:1-3, 14.)

¹³ Kirjallisuuden ja elokuvan eroa onkin luonnehdittu niin, että ”kirjallisuus lähtee merkityksestä ja pyrkii rakentamaan siitä kuvan, elokuva taas lähtee kuvasta ja pyrkii rakentamaan siitä merkityksen”. Varjola 2001, 12; Ks. myös Andrew 1984, 103.

¹⁴ Martin 1971, 21; Lotman 1989, 50; Stam 2000, 55. Klaus, Georg, 1964, *Moderne logik*, 82 (siteerattu Lotman 1989, 106-107).

¹⁵ Voidaan käyttää myös termejä toisen asteen kieli ja abstraktion kieli.

¹⁶ Lotman 1989, 81; Salo 2001; Mm. Stephenson & Debrix ovat esittäneet esimerkkejä elokuvan keinoista murtaa abstraktion rajoja. Stephenson & Debrix 1969, 216-220.

korrelaatioiden, kuten kasvonilmeiden, eleiden ja liikkeiden kautta, jotka onnistuessaan avaavat sopivat merkitykset ja konnotaatiot.¹⁷

Marcel Martin näkee symbolien käytön elokuvassa olennaisena keinona metakielen ilmaisemiseen. Hänen mukaansa symbolien käyttö elokuvassa on ”palaamista kuvaan, joka kykenee antamaan katsojalle vihjeen enemmästä kuin näkyvän sisällön yksinkertainen havainnointi tarjoaa”.¹⁸ Kun *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* -romaanissa on sanottu, että ”jokin puhui puhumistaan, että tämä tilannekuva on kuin huomautus hänelle [Hongistolle], jonkinlainen kohtalon vetoava katse: huomaa mitä on ympärilläsi, muista kaikki tapaukset”¹⁹, niin saavuttaakseen saman tuloksen elokuvantekijän täytyy luoda jokin symboli saadakseen kohtalon läsnäolon ilmeiseksi. Tässä kohdassa elokuvaa ongelma on ratkaistu jättämällä pelikortit pöydälle sanelemaan kohtaloa.

Symbolin synnyttämiseksi henkilö, esine, ele tai tapahtuma korvataan merkillä, joka puolestaan edellyttää ymmärrettävyyden syntymiseksi leikkaukseen perustuvaa rinnastusta ja/tai poisjättöä eli ellipsiä.²⁰ On myös mahdollista synnyttää merkitys joko liittämällä kaksi kuvaa yhteen (metafora) tai rakentamalla keinotekoisesti kuva tai tapahtuma, joka tuo elokuvaan ilmaisullisen lisäulottuvuuden. Tavoitteena on saada katsojassa aikaan psykologinen shokki, joka murtaa kuvan ensisijaisuuden ja avaa pinnanalaiset merkitykset.²¹

¹⁷ Khatchadourian, Haig 1975, *Film as Art. The Journal of aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, N:o 3, 280 (siteerattu Manninen 1994, 18); Mourlet 1999, 34-35; Saman toteaa Kari Hotakainen kertoessaan *Klassikko*-romaaninsa filmatisoinnista: ”Kirjassa saa jaaritella, kuvailla ja taas jaaritella. Voi kertoa henkilön sisäisistä tuntemuksista ja Pertin vaikeasta suhteesta Erjaan. Elokuvassa tällainen on hankalaa. Elokuvassa pitää kertoa kuvin, ei niinkään sanoin. Elokuvassa Pertin pitää heittää Erjaa kaulimella.” Lindqvist 2001, 4.

¹⁸ Martin 1971, 93.

¹⁹ Sillanpää 1945, 13.

²⁰ Tässä kohtaa Marcel Martin puhuu nimenomaan symbolisesta ellipsistä, jolloin elokuvallisen toteutuksen funktio ei ole tärkeä jännityksen kannalta vaan sen merkitys on ”laajempi ja syvempi”. Martin 1971, 80. Ellipsi on ”kielelliseen ilmaukseen kuuluvan osan (yhd:n osan, lauseeseen kuuluvan yhden t. useamman sanan) poisjättö merkityksen säilyessä ennallaan, sananheitto.” *Nykysuomen sanakirja 1* 1996, 206. ”Kerronnallisessa ellipsissä jotakin tarinan kannalta tärkeää jätetään esittämättä ja kertomatta, jolloin katsojan on konstruoitava asia mielessään muun saamansa informaation pohjalta.” Juntunen 1997, 27.

²¹ Martin 1971, 94.

3.2.2. Kuvarajaus ja montaasi

Kuvarajauksen ja sanan yhteys ei ole satunnainen: yhteiset rakennepiirteet eivät paljastu kuvattaessa niiden staattista aineellisuutta vaan niiden funktionaalisia suhteita kokonaisuuteen nähden. Kuten sanan asemaa suhteessa kaunokirjalliseen tekstiin, niin myös kuvarajausta voi analogisesti pitää elokuvakielen merkitysten tärkeimpänä kantajana.²² Kuvarajauksella on sanalle ominainen vapaus: Se voidaan erottaa ja yhdistää muihin rajattuihin kuviin merkityksen lakien mukaan eikä niinkään luonnollisen vastaavuuden ja yhdistelyn mukaan. Sitä voidaan käyttää kuvainnollisesti metaforisessa ja metonymisessä merkityksessä, mihin kuva ei ”puhtaassa” ikonisessa mielessä pysty.²³

Kuvarajauksen ja erityisesti lähikuvan merkitys nousee olennaiseksi myös laajemmassa merkityksessä, fiktion ja reaaliaailman rajojen rikkomisessa. Valkokangas rajoittuu sivujen perimetriin²⁴ ja pintaan. Näiden rajojen ulkopuolella ei elokuvan maailmaa ole. Kuitenkin lähikuvaa käyttämällä rikotaan jatkuvasti tätä sivujen perimetriä: Läheltä kuvatun käden täytyy kuulua jollekin olennolle, joka on läsnä, vaikka sitä ei valkokankaalla näy. Samoin junan täytyy jatkaa matkaa ohitettuaan kankaan reunan. Toisin sanoen syntyy vaikutelma siitä, että rajojen murtaminen on mahdollista. Fiktio laajenee valkokankaan ulkopuolelle.²⁵

Nykyisin yleisö on niin tottunut elokuvan ”lukemiseen”, että voidaan kai pitää itsestään selvänä, ettei kukaan miellä lähikuvan suuruutta suoraan verrannolliseksi sen todelliseen kokoon nähden – kun kamera lähenee jotain esinettä, ei katsoja ajattele esineen kasvavan -, vaan se kertoo pikemminkin tämän yksityiskohdan tärkeydestä ja merkityksestä. Rajattoman tilan muuttuessa rajatuksi kuvauksista tulee merkkejä ja ne voivat merkitä muutakin kuin sitä minkä näkyviä heijastumia ne ovat. Lähi- ja etäiskuvilla on kyky muuttua ehdollisiksi merkeiksi, tulla esineiden

²² Lotman 1989, 30-34.

²³ Lotman 1989, 31.

²⁴ Geometriseen tasokuvion kehään tai piirin pituuteen.

²⁵ Lotman 1989, 84; Lähikuvan käyttö aiheutti myös vastakkaisia reaktioita elokuvaa ”lukemaan” tottumattomille. Yleisö tuli järkyttyneenä teatterista nähtyään ruudun täydeltä katkottuja käsiä ja irtonaisia päitä. Lotman 1989, 36.

yksinkertaisista kuvista elokuvan kielen sanoiksi.²⁶ Näin on esimerkiksi edellä mainitun kirjoituskoneen kohdalla. Niin kauan kuin kuvaus kattoi Hongiston työhuoneen yleisesti, kone oli vain sisustuksellinen yksityiskohta. Mutta silloin kun kirjoituskoneesta otettiin ensimmäinen pysäytetty lähikuva, muuttui se merkitykselliseksi Hongiston persoonaa valottavaksi merkiksi.

Kahden kuvarajauksen konsekvenssi ei ole niiden summa, vaan niiden yhtymistä ylemmän tason monimutkaisempaan ajatuskokonaisuuteen. Tätä kutsutaan elokuvateoriassa montaasiksi. Lyhyesti montaasi voitaisiin määritellä yhdistelyn ja sommittelun taiteeksi.²⁷ Elokuva on kappaleiksi jaettu sinällään reaalinen maailma. Näkyväksi taiteelliseksi maailmaksi se muuttuu, kun nämä itsessään melko pitkälle itsenäiset palaset yhdistetään erilaisten mielleyhtymien kautta. Elokuvasa montaasin kautta voidaan synnyttää reaalista maailmasta poikkeavia kombinaatioita, ja merkityskentän syntyminen mahdollistuu.²⁸ Näin montaasista tulee olennainen tekijä myös metaforisten viestien luomisessa. Kun montaasi on elokuvan kielen erilaatuisten elementtien rinnastamista, se on samalla jatkuvaa konfliktien synnyttämistä. Niin kuin proosakirjallisuudessa konfliktien kautta syntyvät metaforiset tyyli- ja juonen tasolla henkilöhahmojen välillä on jyrkkiäkin vastakkainasetteluja, niin myös elokuvassa merkitykset löytyvät pitkälle konfliktien kautta.²⁹

3.2.3. Äänen signifikaatiot

Jo varhaisista elokuvateoreetikoista Eisenstein, Aleksandrov ja Pudovkin kannattivat teesiä, jonka mukaan kuvallisen ja äänellisen vaikutelman yhdistäminen ei saanut

²⁶ Lotman 1989, 34; Keskeinen asema elokuvan ”sanastossa” on esimerkiksi ihmishahmoilla. Ihmishahmo liittyy elokuvataiteeseen kokonaisuutena kulttuurimerkkien maailmana. Ihmisruumiin eri osat; silmät, kasvot, suu, kädet jne. muodostavat aivan oman symboliikkansa. Lotman 1989, 51.

²⁷ Aumont et al. 1996, 49; ”Montaasi: ’Yhteen liittäminen’; voi tarkoittaa a) yleensä leikkausta, b) lyhyiden otosten ’eriytettyä peräkkäisyyttä’, jolloin otoksilla on yhteisiä korrelaatioita, c) esim. Eisensteinilla kahden otoksen yhteen liittämistä siten, että niiden keskinäinen konflikti tuottaa uuden merkityksellisen kokonaisuuden.” Sihvonen 1984, 175.

²⁸ Ks. esim. Lotman 1989, 30-31.

²⁹ Lotman 1989, 62; Edelleen montaasi voitaisiin määritellä ”kahden elokuvallisen elementin esillepanoksi, joka tuottaa tietynlaisen vaikutuksen, jollaista kumpikaan näistä kahdesta elementistä ei tuota erillään”. Aumont et al. 1996, 60.

olla automaattista vaan taiteellisesti motivoitua.³⁰ Tärkeintä ei siis ole äänen ja kuvan synkronisuus, vaan pikemminkin synkronisuuden rikkominen ja edelleen ärsykkeiden uudelleen sulautuminen, jonka pohjalta puolestaan syntyvät uudet merkitykselliset assosiaatiot. Marcel Martinia lainatakseni: ”Kuvan ja äänen kontrapunktinen tai kontrastinen rinnastus, realistinen tai epärealistinen eriaikaisuus, kuvan ulkopuolinen ääni tekevät mahdolliseksi kaikenlaisten metaforien ja symbolien luomisen.”³¹ Äänen alkuperäisen lähteen ja tulkitsijan siihen liittämän merkityksen ei tarvitse kohdata, varsinainen tulkinta lähtee vasta niiden synnyttämästä uudesta merkityksestä.³² Näin tapahtuu esimerkiksi silloin, kun Jalmari Roimala makaa rähjäytyneenä sängyssään ja ulkoa kuulua sunnuntaiaamun kirkonkellot. Ääni ja kuva eivät itsessään herätä merkittäviä mielle yhtymiä, mutta nyt niiden yhdistäminen synnyttää konnotaation kuolemasta.

Martin on jakanut elokuvissa käytetyt äänet hälyyn ja musiikkiin. Hälyt hän puolestaan jakaa kahteen osaan. Luonnon hälyyn kuuluvat tuuli, ukkonen, linnun laulu ynnä muut luonnosta peräisin olevat äänet. Ihmisten aikaansaamat äänet Martin erittelee puolestaan mekaaniseksi ääneksi, puheääneksi ja musiikkihälyksi. Mekaanisiin ääniin kuuluvat autojen, tehtaiden ja muiden artefaktien tuottamat äänet. Puheääni on taas inhimillistä äänitaustaa ja musiikkihäly on tarinan todellisuudessa kuuluvaa musiikkia, kuten radiosta kuuluvat kappaleet tai orkesterin soitto. Näitä hälyääniä voidaan käyttää elokuvassa metaforisesti kuvan kanssa luomaan uusia viestejä, kuten edellä mainitussa kuoleman konnotaatiossa, tai sitten ne voivat syventää tarinan tarjoamaa tunnelmaa ja sisältöä.³³

Kuten lähikuva, samoin elokuvamusiikki rikkoo fiktion ja reaali maailman välistä vastakkainasettelua, sillä musiikki on kohdistettu nimenomaan elokuvayleisölle, eikä se sisälly tarinan todellisuuteen. Musiikki on elokuvan keskeisiä merkityksenluojia. Se voi saada metaforisen tai symbolisen merkityksen ja luoda joko tarinan kanssa ristiriitaista tulkintaa tai tukea entisestään oletettua; musiikin avulla voidaan ilmentää elokuvallista tilaa: se voi leventää, suurentaa tai syventää kuvan esittämää

³⁰ Lotman 1989, 23. Tähän näkemykseen liittyi olennaisesti juuri äänen ja montaasin taiteellinen yhtyminen.

³¹ Martin 1971, 118-119; Ks. myös Stephenson & Debrix 1969, 191-192; Vogel 1974, 90.

³² Ks. esim. Martin 1971, 111-112; Jakobson 1987, 462; Tani 1996, 51.

³³ Martin 1971, 119-122.

tapahtumaympäristöä. Edelleen musiikin kautta on mahdollista tiivistää tunnelmaa, luoda odotusta, nostattaa jännitystä, viitata menneeseen tai ennakoida tulevaa.³⁴

Myös musiikin ja muiden äänien poissaololla voidaan välittää viestejä. Hiljaisuus saattaa korostaa massiivista musiikkia paljon voimakkaammin hetken dramaattisuutta. Se voi viestiä elokuvakohtausten ja henkilöhahmojen tunnelmia tai painottaa ajan hidasta kulkua.³⁵

3.2.4. Kuvan maisemat

Jos erilaisia mielen- ja luonnonmaisemia voidaan luoda elokuvayleisölle äänien avulla, vielä ilmeisempänä se toteutuu visuaalisten manifestaatioiden kautta. Kuvauksella saadaan helposti luotua kohteen itsensä ulkopuolisia merkityksiä. Sen merkityksellisyys tulkinnan synnyttäjänä korostuu ennen muuta sen ei-temporaalisen luonteen vuoksi. Toisin sanoen, kun kuvauksen ei varsinaisesti voi sanoa liittyvän itse tarinaan ja juonen ajalliseen kehitykseen vaan on sen irrallinen ja pikemminkin juonen pysäyttävä elementti, täytyy sen merkityskin olla jokin muu kuin juonen kulkua edistävä tekijä.³⁶

Kuvaus voi siis syventää omalta osaltaan tarinan sanomaa ja toimia piiloviestittäjänä tulkinnalle, kun sen merkitys laajenee yksityiskohtien esittämisestä laajemmalle tasolle ja siirtyy kommentoimaan itse tarinaa. Tällöin tulkintaa synnyttävät elementit nousevat tarinan ulkopuolelta ja voivat tukea tai horjuttaa sitä tarkoituksensa mukaan. Näin sille syntyy mahdollisuus luoda ennakoasetelmia tuleville tapahtumille ja vaikuttaa mahdollisesti lukijan tai katsojan asenteisiin.³⁷ Esimerkiksi Hella Wuolijoen kirjoittamassa ja Valentin Vaalan ohjaamassa elokuvassa *Vihreä kulta* (1939) on alkukuva, jossa jänis puikkii pakoon kameran edestä ja takaa kohoaa teollisuusalue savuavine piippuineen. Jäniksen ja savupiipun yhteen liittäminen

³⁴ Ks. esim. Juntunen 1997, 135; Martin 1971, 123-136; Tani 1996, 50-55.

³⁵ Martin 1971, 117-118; Jakobson 1987, 461.

³⁶ Kuvauksen ei-temporaalista luonnetta on selvittänyt esimerkiksi Seymour Chatman. Ks. Chatman 1990, 9, 15-21, 31.

³⁷ Ks. esim. Chatman 1990, 30-31.

ensimmäisessä kuvassa tuo esille koko elokuvan teeman eli teollistuvan kaupungin ja puhtaan luonnon vastakkainasettelun ihmisen arvomaailmassa.³⁸

Kuvausta käyttämällä on mahdollista myös latistaa juonen painoarvoa. Kuvauksen sijoittaminen keskelle hektisintä tapahtumien keskipistettä on samalla kommentointia itse tapahtumista. Kuvauksen kautta on mahdollista saada aikaiseksi tarinasta vieraannuttava reaktio. Se voi aiheuttaa keskeytyksellään juonen mitätöimisen tai tapahtumien asettumisen laajempaan perspektiiviin. Kesken intensiivisimmän romaanin lukemisen tai elokuvan katsomisen keskellä havahdumme tiedostamaan oman eläytymisemme. Eläytyvästä kokijasta tulee joko kiinnostunut tai tylsistynyt, mutta tiedostava tarkkailija.

3.2.5. Ajan rajat

Kuvauksen merkityksen luontiin liittyy vahvasti ajallinen ulottuvuus. Merkitys syntyy, kun tarinan sisäinen kronologia pysäytetään. Voidaankin tiivistää, että mitä kauemmin kuvaus kestää, sitä selkeämmin herää kysymys sen merkityksestä tai merkityksettömyydestä.³⁹ Ajankäytön ja merkityksen syntymisen yhteys näkyy ennen kaikkea ihmiskuvauksissa. Valkokankaan ja romaanin henkilöahmoja yhdistää mahdollisuus pysäyttää huomio joihinkin ulkonäön yksityiskohtiin. Elokuvasa tämä onnistuu – kuten edellä on tuotu esille - lähikuvaa käyttämällä tai kuvausaikaa pidentämällä (jotka sinänsä liittyvät erottamattomasti yhteen), romaanissa taas ennen kaikkea yksityiskohtaisella kuvauksella, joka ottaa sekin oman aikansa ja tilansa.⁴⁰ Myös toisto on merkittävä keino huomion herättämisessä. Kun ulkonäön yksityiskohtia näin tarkennetaan, voi se viitata johonkin laajempaan kokonaisuuteen: Elokuvasa lähikuvan käytön kautta silmä voi saada metaforisen piirteen ja asettua kuvaamaan omaatuntoa tai vieläkin laajemmassa merkityksessä vaikkapa Jumalan valvovaa silmää.⁴¹ Romaanissa yhtäläillä esimerkiksi käsien toistuva kuvaus ja huomionherättäminen voi murhan mysteeria pohtivassa tekstissä

³⁸ Ammond 1986, 44-45.

³⁹ Ks. esim. Valkola 1999, 45.

⁴⁰ Lotman 1989, 88-89; Vrt. Roland Barthes asettaa henkilöahmon itsessään semanttiseksi koodiksi. Chatman 1980, 115-116.

⁴¹ Merkityksen syntyyn vaikuttavat luonnollisesti kontekstiyhteys ja montaasien käyttö.

viitata syyllisyyteen ja sitä kautta laajempiin eksistentiaalsiin kysymyksiin. Tai henkilöhahmon likaisuuden toistuva huomioiminen voi olla kannanotto yhteiskunnalliseen epätasa-arvoisuuteen. Yhtä hyvin ulkonäön tarkentaminen voi kuitenkin rajoittaa henkilöhahmon itsensä kuvaamiseen. Silmästä voi tulla mustasukkaisuuden tai mielipuolisuuden metafora ja elehtivien, tavaroita hypistelevien käsien kuvaus käy hyvin merkiksi hermoherkkyydestä tai huonosta omastatunnosta, miksei huonosta fyysisestä kunnosta tai alkoholismista.⁴²

Ajan haltuunotto on romaanille elokuvaa ominaisempaa. Romaanilla on kyky ajalliseen epätasaisuuteen, tahalliseen tiivistämiseen ja venyttämiseen.⁴³ Kymmenen vuotta voidaan kuitata yhdellä lauseella ja pieneen hetkeen saattaa mahtua monta kymmentä sivua. Vaikka elokuvalla on samoja ominaisuuksia, on ajallisen variaation välittäminen romaania rajoitetumpaa.⁴⁴ Elokuvallisten keinojen käyttäminen auttaa kuitenkin ajallisen illuusion luomisessa, jopa niinkin paljon, että muun muassa elokuvateoreetikko Amos Vogel on saanut syyn julistaa elokuvan kaikkein monimuotoisimmaksi taiteenlajiksi mitä ajan ja tilan manipulaatioon tulee.⁴⁵ Käyttämällä nopeita leikkauksia, äänestä tai elävää musiikkia ja dynaamista kuvausta saadaan luotua vaikutelma ajan nopeasta kulusta. Vastaavasti hitaasti aika saadaan kulumaan hitailla leikkauksilla, rauhallisella musiikilla ja staattisella kuvaksella. Samalla tämä ajan manipulointi tuottaa lisämerkityksiä. Ajan nopeuttaminen lisää komedioiden koomisuutta ja toimintaelokuvien jännitettä yhtä lailla kuin hidastettu aika luo lyyrisyyttä, nostalgiaa, harmoniaa ja miksei suruakin.⁴⁶

⁴² Eräs taidelajeille luonteenomainen vastakkainasettelu syntyy tarinan ajan ja lukijan/katsojan ajan välille. Romaanin kohdalla lukijalla on nähty suurempi suvereenius käsitellä aikaa (mm. selaamalla, palaamalla edellisille sivuille), kun taas elokuvan kohdalla katsojan on oletettu olevan sidottu elokuvan aikaan. Kari Hotakaisen mukaan ”kirja antaa anteeksi mielenkiinnon herpaantumisen eli ns. jääkaapilla pistäytymisen, elokuva ei ikinä”. Lindqvist 2001, 4. Asetelma (joka ei koskaan ole ollut täysin vakaa) on kuitenkin murentunut videoiden vakiintuneen aseman myötä: ”Ja minusta on mukavaa, että voin pikakelata tylsät kohdat ja katsoa uudestaan ne, joista pidän. Videoiden avulla elokuvien katselemisesta on tullut vähän samanlaista kuin kirjojen lukemisesta.” Irving 2000, 97.

⁴³ Lotman 1989, 82; Ajan venyttämisestä on hyvä esimerkki Volter Kilven *Alastalon salissa*, jossa tarinan tapahtuma-aika on kuusi tuntia ja sivuja romaanissa on yli 900. Ks. esim. Laitinen 1981, 359.

⁴⁴ Vrt. Matti Kassila: ”Elokuvasta puuttuu syvyys, mutta sen illuusio on tärkeätä luoda ja sen voi tehdä visuaalisin, auditiivisin, mutta ennen kaikkea rakenteellisin keinoin, sillä mitä kerrotaan ja mitä jätetään pois ja kenties vain vihjataan. Elokuva on nimenomaan poisjättämistä ja vihjaamista. Ja sitten elokuva käyttää materiaalinaan aikaa, virtaavaa, hidastuvaa, nopeutuvaa aikaa, jota sillä on rajatusti käytössään. Näissä suhteissa Sillanpää on hyvin inspiroiva, hän käyttää aikaa hyvin elokuvallisesti.” *Kysymyksiä taiteen tekemisestä* 1989; Stephenson & Debrix 1969, 99-101; Mourlet 1999, 33; Valkola 1999, 64.

⁴⁵ Vogel 1974, 76.

Elokuvaa, kuten kaikkia näkökykyyn ja ikonisiin merkkeihin sidottuja taiteita, leimaa ikuisen preesensin olemassaolo.⁴⁷ Maalaus-, veisto- ja valokuvataide ovat sidottuja nykyhetkeen lähes täydellisesti. Elokuvanteossa on sen sijaan pyritty hakemaan aktiivisesti mahdollisuuksia saavuttaa eri kronologian tasoja. Yksinkertaista se ei ole: kun käytännössä elokuvan tekniset keinot ovat montaasi ja leikkaus, voi joskus olla vaikeaa erottaa, liittyykö leikkauksen tuottama viesti menneisyyteen, tulevaisuuteen vai onko tulos vain kronologisesti tarinaa seuraava tapahtuma.⁴⁸

Edellä mainittujen pääasiassa visuaalisten keinojen, montaasin ja leikkauksen, lisäksi elokuvalla on kuitenkin myös muita mahdollisuuksia viestittää toista aikamuotoa ja tukea montaasein ja leikkauksin tehtyjä ajallisia siirtymiä. Äänielokuvat ovat mahdollistaneet kaksi informatiivista kanavaa: visuaalisen ja auditiivisen. Kun toinen kanavista on nykyisyydessä, voi toinen siirtyä menneisyyteen, tai miksei tulevaisuuteenkin.⁴⁹ Näin tapahtuu esimerkiksi silloin, kun henkilö kertoo jotakin tapahtumaa menneisyydessä: puhe jatkuu, mutta kuva siirtyy näyttämään tapahtumaa visuaalisesti. Tai toisinpäin: kuva pysyy nykyisyydessä, mutta samalla alkaa kuulua esimerkiksi musiikkia, joka liittyy johonkin merkittävään asiaan menneisyydessä. Tai sitten joku merkityksellinen tai merkityksetön henkilö lausuu sanoja, joita on lausuttu joskus tietynä ajankohtana. Samoin keinoin voidaan viestittää myös samanaikaisuudesta, samaan aikaan toisistaan erillään tapahtuvista asioista.

Takautumiin johdattamisessa käytetään apuna myös kameran eteen- tai taaksepäin ajoa⁵⁰ ja ristikuvaa, jossa kuvien päällekkäisyyden kautta siirrytään toiseen aikaan. Myös muistoja sisältävät, merkityksellisiksi muovautuneet esineet voivat muodostua katalysaattoreiksi toiseen aikaan siirryttäessä. Toisesta ajasta kertovat niin ikään vaatemuodin vaihtuminen tai esimerkiksi henkilön esiintyminen pikkutyttönä tai -poikana. Toisaalta esimerkiksi esineellä ei välttämättä tarvitse olla mitään sen suurempaa sisällöllistä merkitystä, se voi olla vain leikkauksellinen tempu,

⁴⁶ Stephenson & Debrix 1969, 110; McFarlane 1996, 29.

⁴⁷ Lotman 1989, 80-81; ”Menneisyyden kuvaus elokuvassa, jossa tallennetaan kameran ja filminauhan avulla preesensia ja reaalista toimintaa, onkin elokuvallinen kertomus siitä, mitä ei voida nähdä, siitä, mikä on kätkeyty muistin ja omatunnon syvyykseen.” Lotman 1989, 84.

⁴⁸ Chatman 1983, 63.

⁴⁹ Ks. esim. Chatman 1983, 64; Martin 1971, 244-245.

⁵⁰ Kamera ajaa kohti kasvoja ja pysähtyy niiden eteen: syntyy vaikutelma ihmisen mieleen porautumisesta. Takaisinajolla taas saadaan etäännyttävä vaikutus. Lisäksi esimerkiksi reaktio-otoksiin saadaan kamera-ajoa käyttämällä lisää tehokkuutta ja dramaattisuutta. Juntunen 1997, 166.

eräänlainen aasinsilta.⁵¹ Näin tapahtuu muun muassa silloin, kun vaikkapa kelloa kuvattaessa käytetään siirtymää toiseen kelloon, mutta eri ajassa ja tilassa. Samoin kalenterin lentävät lehdet ilmaisevat yhtä lailla ajankulua.⁵²

Mitä aikarakenteiden monipuolinen käyttö sitten tarkoittaa symbolisen tai metaforisen merkityksen muodostuksessa? Aikarakenteita muuttamalla ja erilaisiin mielensisäisiin aikavaikutelmiin pyrkimällä luodaan assosiaatioita ja metaforisia liittymiä, jotka mahdollistavat uusien tulkintojen syntymisen. Samalla kyseenalaistetaan myös lineaarinen aikakäsitys, jolloin merkitys sijaitsee jossakin muualla kuin kronologisesti peräkkäisissä tapahtumissa. Takautumaa käyttämällä menneisyydestä tulee itse asiassa tajunnan nykyhetki. Martinia lainatakseni: ”Tapahtumasarja ei silloin enää ole suoraan sidottu aikaan vaan syyhyn, toisin sanoen leikkaus [tai muu aikarakenteen rikkomista palveleva tehokeino] perustuu siirtymiselle menneisyyteen asiain nykytilan syitten näyttämiseksi.”⁵³

Sekä kirjallisuudessa että elokuvassa ajan manipulointiin liittyy muistin käsite. Muisti esitetään monesti eräänlaiseksi staattiseksi muistojen varastoksi, josta yksilö voi poimia mieluisensa kohteet. Toisaalta muisti nähdään myös dynaamisena prosessina, jossa erilaiset menneisyyden representaatiot mittelevät keskenään. Tämän näkemyksen mukaan muodostamme jatkuvasti menneisyydestämme uusia mielikuvia ja samalla tuhoamme meille epäedullisia muistoja. Näin muistista on tullut erilaisten ideologisten kertomusten taistelulenttä. Tämän kautta kaikella toiminnalla ja kaikilla asiantiloilla tulee olla syynsä aikaisemmissa toimissa ja asiantiloissa. Muistin varastosta valitaan sopivat ja kulttuurin sallimat muistikuvat selittämään nykyhetken tilannetta. Erilaiset fiktiot, kuten juuri kirjallisuus ja elokuvat, vahvistavat ja samalla rakentavat tätä kulloinkin hyväksytyä kausaalilogiikkaa. Ne osoittavat omalta osaltaan, millaiset asiantilat ovat oikeutetusti syy-seuraus-suhteessa toisiinsa.⁵⁴

Aivan kuten muistimme on valikoiva ja aukkoinen ja valitsemme vain olennaiset käännekohdat ja repliikit, vastaavasti myös fiktiivisissä kertomuksissa perinteisesti

⁵¹ Stephenson & Debrix 1969, 101; Martin 1971, 244.

⁵² Stephenson & Debrix 1969, 101.

⁵³ Martin 1971, 249; Ks. myös Stephenson & Debrix 1969, 108-109.

⁵⁴ Hietala 1996, 199-202; Fiktioita voidaan pitää eräänlaisina risteyskohtina, joissa kollektiiviset arvovakennelmat yhdistyvät konkreettisesti yksilöllisen kanssa.

tähdätään siihen, että mikään ei ole turhaa; kaikki osatekijät saavat merkityksensä kertomuksen kokonaisrakenteesta ja tematiikasta.⁵⁵ Taustalla on ydinajatus eräänlaisesta perusnarratiivista, päämäärähakuisesta sulkeumasta, jonka diskurssiin on valittu vain kertomuksen yhtenäisyyttä palvelevat objektit, ihmiset ja tapahtumat.⁵⁶

Niin kirjallisuudessa kuin elokuvassakin on muistin ja fiktion analogia kiehtonut taiteilijoita. Modernismin kirjailijat Virginia Woolfista James Joyceen ja Marcel Proustiin ja elokuvan alalla esimerkiksi Alain Resnais ovat tehneet huomattavia merkkiteoksia, jotka esittävät muistin toimintaa fiktion keinoin.⁵⁷ Jo vuonna 1896 Henri Bergson vertasi muistin ja elokuvan toimintamekanismeja toisiinsa:

Aina kun yritämme palauttaa mieliimme muiston, kutsua esiin jonkin ajanjakson omasta historiastamme, [--] me irtaudumme nykyhetkestä siirtyäksemme ensiksi menneisyyteen ylipäättään ja vasta sitten tiettyyn menneisyyden alueeseen – siis eräänlaisena hienosäättöprosessina hieman samaan tapaan kuin kameran tarkennuksessa.⁵⁸

Elokuvien takautumat ja niiden analogiasuhde muistin kanssa ovat kiinnostaneet erityisesti Hugo Münsterbergiä. Hän näkee elokuvan muistuttavan psyykkistä todellisuuden jäsentämistä havainnoinnin ja muistikuvien synteessä. Takautumien kautta katsojassa syntyy vaikutelma, että todellisuus on menettänyt jatkuvuutensa ja ”muovautunut sielumme vaateiden mukaisesti”.⁵⁹ Samansuuntaisesti ajattelee myös Amos Vogel yhdistäessään näkemyksensä Alain Robbe-Grilletin kanssa ajan kronologisesta rikkoutumisesta ja sen yhteydestä muistiin:

”[I]n the modern narrative, time seems to be cut off from its temporality... it no longer passes, it no longer completes anything”. In the discontinuities

⁵⁵ Hietala 1996, 208; Elokuvan subjektivoiva luonne edesauttaa ”muistikuvien” sulautumista osaksi katsojan muistia. Kameran havainnosta tulee katsojan havainto ja elokuvan tarinasta katsojan tarina. Tämä puolestaan nostaa esiin kysymyksen: muistammeko me, vai muistetaanko meissä? Hietala 1996, 208, 224; Ks. myös Valkola 1999, 174.

⁵⁶ Hietala 1996, 210-211; ”[S]illoin kun on olemassa taiteellista toimintaa, on olemassa valintaa. Elokuvaohjaaja samaten kuin näytelmä- ja romaanikirjailijakin valitsee merkittävät aineosat ja järjestää ne teokseksi.” Martin 1971, 74.

⁵⁷ Hietala 1996, 204, 217; Kun Joyceen ja Woolfin tajunnanvirtateknikka osoitti subjektiivisen ja objektiivisen ajan totaalisen yhteismitattomuuden, niin Proust kuvasi muistin ja muistojen läsnäoloa joka ikisessä kokemuksessamme. Resnaisilla esimerkiksi *Viime vuonna Marienbadissa* –elokuvassa muisti näyttäytyy hajanaisten assosiativisten diskurssien sattumanvaraisena temmelyskenttänä; Vogel 1974, 76-77.

⁵⁸ Bergson 1988, 133-134.

⁵⁹ Münsterberg 1970, 41.

and incongruities of modern cinema, filmic time again approaches dream and memory; for memory, as Robbe-Grillet points out, is never chronological.⁶⁰

⁶⁰ Vogel 1974, 76.

4. IHMISELON IHANUUDEN JA KURJUUDEN VERTAILU: KAHDEN TODELLISUUDEN VÄKEÄ

4.1. Formaaliset lähtökohdat

Hän tiesi erittäin hyvin, että hän nyt oli lähtevä – vaikkei hän mitään päätöstä ollut tehnytkään, oli se selvää jo eilen illalla; siitä hänen jähmeä rauhallisuutensa makuulle mennessä ja tuo omituisen pintapuolinen unensa. Eikä mikään ollut niin luonnotonta kuin ajatus siitä, kuinka hän sitten taas aikanaan tänne palaisi.¹

Ihmiselon ihanuudessa ja kurjuudessa, niin romaanissa kuin elokuvassakin, Martti Hongisto ”pakenee” kahdeksi päiväksi nuoruuden rakkautensa luokse. Hän lähtee aamuvarhaisella muiden vielä nukkuessa ja saapuu jälleen, kun muut jo nukkuvat. Lepaan kartanon ja ”kotipuolen” vaiheet muodostavatkin aivan omat, toisistaan erilliset kokonaisuutensa. Konkreettisimmin tämä näkyy tarinan jaossa ja asettelussa. Romaanissa Lepaan kartano -osio sijoittuu enemmän tarinan alkupuoliskolle, elokuvassa kutakuinkin keskelle: Romaanissa on sivuja 282. Lepaan Kartano -vaihe sijoittuu sivuille 62-146. Elokuva kestää tunnin ja 28 minuuttia, josta Lepaan vierailu sijoittuu ajalle 0.24-0.53h.² Vaikka nämä kaksi maailmaa onkin aseteltu kiinteästi toistensa yhteyteen, eivät ne kommentoi toisiaan juuri millään tavoin. Tämä tarkoittaa sitä, että kartanovaiheessa ei koko aikana puututa kotipuolen asioihin, ei edes muistella tai muuten mainita niitä.³ Romaanissa Hongiston mieli kylläkin vaeltelee hyvinkin laajasti menneisyyden ja nykyisyyden välimaastossa käsitellen Annaa, Annan perhesuhteita ja Hongiston omaa sijoittumista niihin. Kuitenkin, kuten mainitsin, ajatusten aiheet liikkuvat koko ajan kartanon tuntumassa. Elokuvassa tarina pysyy romaania selkeämmin nykyisyydessä, mikä onkin luonnollista ottaen

¹ Sillanpää 1945, 52.

² Sekä romaanissa että elokuvassa eräänlaiseksi siirtymätilaksi kehittyi hotelli Tammer, josta Hongisto lähtee Lepaan kartanoon ja johon hän myös sieltä palaa.

³ Lukuun ottamatta pientä sivuhuomautusta, joka omalta osaltaankin vahvistaa kahden todellisuuden erillisyyttä: ”Hänen tajussaan häivähti kotiväkikin, jonka oli jättänyt nukkumaan, ja tuossa häivekuvassa oli aivan erikoinen sävy: sen pääpiirteenä oli, ettei sillä ollut minkäänlaista kosketusta tähän kartanoon eikä mihinkään, mitä täällä oli tapahtunut – kenelle tahansa. Se oli kuin mielikuva jostain sydänmaan mökistä, jonka väki raatoi ja taisteli, tietämättä ja järkeilemättä, miksi se niin teki. – Tuo kuvasarja vilahti Martti Hongiston tajunnassa paljon, paljon nopeammin, kuin mitä kuluu aikaa sen sanoilla esittämiseen. Valtava pääosa hänen tietoisesta huomiostaan oli kuitenkin kiinnittynyt hänen tämänhetkiseen oloonsa.” Sillanpää 1945, 139.

huomioon taidemuodon ajankäytölliset rajoitteet.⁴ Menneisyydessä vierailaan lähinnä dialogin ja kahden takautuman välityksellä. Aihepiiristä ei elokuvankaan kohdalla silti poiketa.

Niin ikään Hongiston omalla huvilalla Annaa ei mainita millään tasolla ennen matkaa. Sen sijaan Lepaan vierailun jälkeen Anna tunkeutuu myös Hongiston perhepiiriin, ei toki tällöinkään konkreettisesti. Läsnaolo on lähinnä kirjeiden välityksellä tapahtuvaa ja sen lisäksi jotain, milloin eksplisiittisemmin milloin implisiittisemmin, puheissa ja ajatuksissa esille tulevaa lähinnä mentaalista olemassaoloa. Vierailun jälkeistä tilaa voisikin pitää eräänlaisena kahden eri maailman sekoituksena. Ehkä se on Hongiston saavuttama lopputulos, jossa hän vihdoinkin pystyy yhdistämään - enemmän tai vähemmän onnistuneesti - mielessään ja elämässään kaksi elämänsä olennaista lähtökohtaa.

Tämä asettelun selkeä kahtiajako edesauttaa sen, että niin romaanista kuin elokuvastakin välittyy kaksi eri maailmaa. Vaikutelmaa lisää niiden tunnelmallinen erilaisuus. Hongiston omaa perhepiiriä – sukulaisuussuhteet mukaan lukien – kuvataan molemmissa teoksissa erityisen realistisesti. Sen sijaan etenkin elokuvassa Lepaan kartanon matkasta tulee kuin fiktio fiktiossa, elokuva elokuvassa.⁵ Sitä peittää romanttinen nostalgia, epätodellisuuden tuntu, jopa unenkaltaisuus. Tätä epätodellisuuden tuntua luodaan romaanissa ja elokuvassa taidelajeille ominaisin keinoin, elokuvassa jopa romaania kärjistetympin.

4.2. Laimi ja Anna vastapoolina

Sekä romaanissa että elokuvassa Laimi ja Anna muodostavat toistensa vastapoolit. Jo heti henkilöhahmojen nimet ovat omia semanttisia merkkejään, joiden kautta tulee esille henkilöiden vastakkaisuus. Nimet voivat assosiaatioiden kautta tukea rakennettuja henkilöhahmoja, mutta ne voivat myös muokata niitä. Nimien valinnalla on mahdollista tuottaa jopa aivan päinvastaista viestiä, kuin mitä luonnekuva itsessään antaa ymmärtää. Anna ja Laimi ovat – ainakin päällisin puolin – hyvin

⁴ Ks. kappale 3.3.4.

⁵ Ks. esim. SEA Lk Rajala, 1989.

vastakkaiset nimet. Anna on yleinen nimi Suomessa ja siksi sen alkuperäkin on Laimi-nimeä tunnetumpi. Meille se on tullut kalentereihin nimenomaan Pyhän Annan, Neitsyt Marian äidin palvonnan kautta. Alkujaan nimi tulee heprealaisesta Hannah-nimestä, joka tarkoittaa armoa.⁶ Selkeämpi intertekstuaalinen viittaus Anna Lepaa –nimelle löytyy kuitenkin suomalaisesta kirjallisuudesta. Eino Leino kirjoitti vuonna 1908 näytelmän Maunu Tavast. Siinä Wadstenen luostarin nunna, Anna, Lepaan neiti, kohtaa nuoruudenrakkautensa, Suomen piispa Tavastin.⁷ Kaikki nämä nimilähteet implikoivat *Ihmiselon ihanuuden ja kurjuuden* Annan puhtautta, siveyttä ja jaloutta.

Aivan vastakkaisia miellelyhtymiä saa sen sijaan Laimi. Laimi-nimestä tulee mieleen adjektiivi laimea tai laiminlyöty.⁸ Laimi itse korostaa mielellään sekä romaanissa että elokuvassa tätä jälkimmäistä kohtaloaan.

- Minun isäni vain ilmoittaa lähteneensä vähän hengittämään. En oikeastaan ihmettele häntä.

- Niin, hengittelehän sinäkin joka yö. Mutta kukahan minulle hengittäisi. – Laimin lauseessa ei ollut mitään ennenkuulumatonta.⁹

Kotona hän [Laimi] painautui vuoteelleen kasvot päin tyynyä. Hän ei kumminkaan itkenyt. Eikä hän siitä lähtenyt moneen tuntiin, ei vaikka kuuli pikku Viljonkin itkevän. Hän tiesi, että äitiä kumminkin ensin kaivattiin. Häntä, Laimia, ei välttämättömästi tarvittu missään – niin hän katkerasti ajatteli – ja niin hänelle lienee joskus sanottukin.¹⁰

Hän [Laimi] tiedusteli, kuinka Roimalan nuori isäntä on täällä voinut – sinne isä pantiin nyt hautaan, mutta poika jäi, ja siitä tuleekin oikea malli-isäntä. Ei se unohda vanhaa tätiäänkään, jonka niin monet ovat tässä maailmassa unohtaneet.¹¹

Vaikka nämä molemmat assosiaatiot – laimea ja laiminlyöty – tukevat romaanissa annettua käsitystä Laimista ja lisäävät hänen henkilökuvaansa negatiivissävytteistä latausta, on nimen todellinen alkuperä kuitenkin päinvastainen. Laimi-nimi on latvialaista alkuperää ja tullut Suomeen Viron kautta. Lätin ja liettuan kielissä *laima*

⁶ Lempiäinen 1979, 428; Vilkuna et al. 1988, 31.

⁷ Ks. Rajala 1993, 246.

⁸ Ks. esim. Koskela 1988, 171.

⁹ Sillanpää 1945, 177.

¹⁰ Sillanpää 1945, 183.

¹¹ Sillanpää 1945, 274-275.

ja *laim*e merkitsevät onnea.¹² Voisiko siis Hongiston vaimon nimen takana olla piiloviesti siitä, että Laimi on lopulta miehelleen onneksi? Ainakaan suoralta kädeltä ei romaani eikä elokuva tätä merkitystä tarjoa, sikäli kärkevä vastakkainasettelu luodaan näiden kahden naisen välille.

Laimin ja Annan kautta teoksissa muodostuvat pitkälle ne sävyt, joilla ympäröivää elämänpiiriä kuvataan. Tai paremminkin, ympäristö on asetettu palvelemaan Laimin ja Annan ominaisuuksia jopa niin, ettei niitä ole mielekästä erottaa toisistaan. Romaanissa asetelma on nähtävissä jo sen alkuvaiheissa, jolloin luodaan vahva kontrasti kahden eri maailman välille. Hongiston huvilan elämä riitoineen, ukkosineen ja hankaline sukulaissuhteineen luovat vaikutelmaa ahdistavasta ilmapiiristä ja päivien peräkkäisestä yksitoikkoisuudesta.

Eilisiltainen riitely, äskeinen ukonilma, taivaan suuripiirteinen kuvaelmavaihdos, kaikki ne ikään kuin syöksyivät todistamaan, mitä tuon etäällä nähden niin hiljaisen ihmisasunnon seinien sisällä nyt tapahtui.¹³

Perheen jäsenten kesken oli eilen illalla ollut melko vakava yhteenotto, jonka jäljet eivät yön mittaan olleet haihtuneet. Pahuuden purkaus ei ollut ollut täydellinen, latausta oli jäänyt, ja sen jännitys vahveni päivän mittaan. -- Kun välttämättä oli sanottava jotain, eivät aikuiset voineet tehdä sitä sovittamatta lauseisiin sivuvihjauksia. Ne tulivat kaukaa ja koskivat ammuin sattuneita tapauksia, joitakin menettelyjä, jotka olivat erittäin sopivia näihin tarkoituksiin: saattoi muutamalla sanalla riidattomasti todeta asian, liittämättä siihen mitään siveellisiä arviointeja. Mitä alastomammin sen vain sanoi, sitä kylmemmin se pisti. – mutta kaiken pohja ja perustus oli samaa, samaa.¹⁴

Elokuva tukee tätä koti-ilmapiirin painostavaa tunnelmaa. Itse asiassa se vahvistaa latausta edelleen. Niin sanotun audiovisuaalisen montaasin kautta viestitetään heti alussa Martti Hongiston ja Laimin välirikkoa. Hongisto istuu keinutuolissaan omiin ajatuksiin vaipuneena. Pieni hymyntapainen väreilee hänen huulillaan, kun hän katselee Maireaa, lankonsa vaimoa, syöttämässä pientä poikaansa. Kuva pysyy edelleen Martissa, kun kuvan ulkopuolelta kuuluu huoneeseen astuneen Laimin ääni. Nainen tokaisee, että ”Jaaha – täällä vielä jatketaan. Taisin tulla häiritsemään”. Samaa aikaan äänen kanssa Martin kasvoilta katoaa hymy ja jäljelle jää

¹² Vilkuna et al. 1988, 103.

¹³ Sillanpää 1945, 25.

¹⁴ Sillanpää 1945, 12, 55.

tympääntynyt ilme.¹⁵ Vaikka Laimi ei ole vielä edes näyttäytynyt elokuvassa, vaikuttaa hänen läsnäolonsa tunnelmaan ahdistavasti.

Tapahtumat etenevät elokuvassa kohti ilmiriitaa, kun esille tulee kysymys lasten iltamenoista. Riita yltyy Hongiston ja hänen perheensä välillä molemminpuolisten inhontunteiden vallassa, kunnes Hongisto on vähällä lyödä tytärtään Astaa, mutta poistuu sitten itse henkisesti lyötynä ja kiroillen paikalta. Tällaista draamallista nousua ei romaanissa tapahdu. Kärkeä riidalta katkaisevat sentapaiset lauseet kuten: ”Isä ei voinut pidättää hymyä, joka tosin raivostutti tuota aikakautensa lapsukaista, mutta heikensi samalla molempien latausta” ja ”Tällöin isän oli jo pakko nauraa ääneen. Tuo ’mätä’ ja tuo ’museo’ olivat siis jo saapuneet Astankin suuhun.”¹⁶ Varsinainen jännityksen purkautuminen tapahtuu kuitenkin romaanin kerronnan tasolla. Kesken Hongiston ja Astan riidan kerronta siirtyy yhtäkkiä kuvaamaan huvilaa ja ympäröivää maisemaa varsin lempeästi ja verkkaisesti, josta kuvaus etenee edelleen kauemmaksi aina näkötornille asti, josta käsin valotetaan huvilamaiseman lisäksi myös Hongiston kirjailijapersoonaa ulkopuolisen katsojan silmin.¹⁷ Kuvauksen asettaminen keskelle riitaa purkaa jännitystä mutta samalla myös vieraannuttaa tarinasta. Lukija asettuu näkötornilta katsovaksi ulkopuoliseksi tarkkailijaksi, jolla ei ole tarvetta samaistua perheen tunnekuohuihin. Näin riita, viha ja ahdistus menettävät romaanissa painoarvoa.

Elokuvassa implikoidaan kotielämän ankeutta myös Laimin ulkomuodon kautta. Erilaisten kertomusten taustalta erottuu - erityisesti länsimaille ominainen - kulttuurinen olettaamus, jonka mukaan ihmisen ulkokuori heijastaa joko suoraan tai käänteisesti hänen ”sisintään”; toisin sanoen ulkoinen olemus on enemmän tai vähemmän sisäisen semioottinen merkki.¹⁸ Ei liene siis sattumaa, että elokuvassa Laimi on mustahiuksinen, tukevahko nainen tummanpuhuvassa mekossa. Hiukset roikkuvat osaksi silmillä hänen poltellessaan tupakkaa. Puhe on narisevaa ja valittavaa. Kaiken kaikkiaan elokuvassa annetaan Martin vaimosta huomattavasti romaania vastenmielisempi kuva. Näin elokuva viittaa romaania suuremmin – tai

¹⁵ Kuvan ja äänen eriaikaisuudesta montaasin käytössä on kirjoittanut mm. Stephenson & Debrix 1969, 191.

¹⁶ Sillanpää 1945, 24.

¹⁷ Sillanpää 1945, 29-33.

¹⁸ Hietala 1996, 48.

paremminkin romaanin kanssa ristiriitaisesti - Laimin sisäiseen ja synnynnäiseen pahuuteen ja pahansuopuuteen. Romaani sen sijaan antaa arvoa hänen kauneudelleen. Rumuus on ennemminkin jotakin epäonnekkaan menneisyyden tuomaa, ja Laimikin on vain olosuhteiden uhri, joka ei enää osaa eikä halua päästää irti totunnaisista tavoista:

Kun kauniit naiskasvot osoittavat tympeytymistä ja hyvän tahdon puutetta, ovat ne pahemman näköiset kuin mitä hiukan rumemmat kasvot olisivat saman sielun tilan tulkkeina. Niiden laatu tehostuu. Laimi Hongisto oli kaunis, vieläkin.¹⁹

Hänen siinä kävellessään oli hänen tunnettu kauneutensa kaikkein rumimmillaan. – Häntä, Laimia, ei välttämättömästi tarvittu missään – niin hän katkerasti ajatteli – ja niin hänelle lienee joskus sanottukin.²⁰

Hän [Martti] unohti kirjeen ja katsoi tuota naista, joka nukkuessaankin oli hänelle kovin rakas. Vaimon suu oli jäänyt hiukan raolleen. Kauniit hyvät hampaat näkyivät. - - Hongiston olisi tehnyt mieli suudella vaimoaan. Hän kääntyi kuitenkin pois...²¹

Hän [Hagar] muisti, kuinka ylpeä isä oli aina ollut äidin tunnetusta kauneudesta, kun he yhdessä juhlapukineissa olivat jonnekin lähteneet. Isä oli suudellut äitiä, iskenyt siitä silmää ympärillä seisoville lapsille ja heilutellut kokoonlyhistettyä chapeau claqué'iaan äidin selän takana.²²

Romaanissa kuvataan myös moneen otteeseen Laimin epävarmuutta, jopa arkuutta.²³

Elokuvassa tätä mielleyhtymää ei synny, ja epävarmuus jää hyvin viitteelliseksi.²⁴

Martin lähdön jälkeisenä aamuna Laimi käy Roimalan kartanossa tavoittamassa turhaan veljeään Jalmaria. Hän nappaa pinnasängystä nallen ja lähtee takaisin. Autossa hän tuijottaa ikkunasta ulos ja puristaa nallea tiukasti itseään vasten.

¹⁹ Sillanpää 1945, 178.

²⁰ Sillanpää 1945, 183.

²¹ Sillanpää 1949, 246-247.

²² Sillanpää 1945, 263.

²³ ”Tavallaan hän [Laimi], ihmispoloinen, oli kuin koulupoika, joka rukouksen päätyttyä vie käden otsalleen ja siinä koko ajan harkitsee, kuinka kauan hänen siinä niin on oltava. Ja samantapaista kai se useimmiten on kirkossakävijänkin ’alkusiunaus’ hänen saapuessaan penkkiinsä ja painaessaan päänsä kirjalautaan.” Sillanpää 1945, 184.

²⁴ Sekä Helena Ylänen että Ulla Kampman ovat kirjoituksissaan kritisoineet elokuvaa Laimin luonteen poikkeavuudesta romaaniin nähden. ”Tuula Nyman kirjailija Martti Hongiston vaimona, Laimina, tuntuu epäonnistuneelta. Jo hänen tupakanpoltonsa antaa vastenmielisen kuvan, eikä se kuulu tyypillisenä piirteenä sen aikakauden ilmiöihin. Lisäksi hän oli liian hysteerinen. Kirjassa annetaan sävyisämpi kuva kirjailijan vaimosta (hän ’yrityi ajatella’, ’mutisi’, ’oli epätietoinen’).” Kampman 1989, 54; Ks. myös SEA Lk Ylänen 1988; Arvosteluissa on nähtävillä oletus, että romaanifilmatisoinnin tulee vastata alkuperäisteosta mahdollisimman tarkasti. Uusille tulkinnoille ja painotuksille ei oletetakaan olevan mitään sijaa.

Leikkausten avulla vahvistetaan elokuvassa näitä Laimin ulkomuotoon ja persoonaan – ja niiden symbioosiin – liittyviä negatiivisia miellelyhtymiä, joskin edellistä paljon implisiittisemmällä tasolla.²⁵ Aivan kuten romaanissakin, myös elokuvassa on kohtaus, jossa Hongiston huvilan lähellä sijaitsevassa näkötorjissa käydään satunnaisten kulkijoiden kesken verkkaista sananvaihtoa kirjailija Hongiston elämänvaiheista. Enemminkin asioiden taustoista tietävä mies paljastaa muille, että Hongisto nai aikanaan ystävänsä piian. Heti tämän jälkeen tulee kuva, jossa Laimi kurkistaa ulos ikkunaverhojen lomasta. Tämä on tuttu ele, joka on totuttu liittämään pahansuopiin ja uteliaisiin rahvasnaisiin.

Samoin edelleen näkötorjissa yksi seurueen jäsen ylistää Hongiston rakkausrunoja kauneimmiksi, mitä Pohjoismaissa on kirjoitettu. Hän on nuori, kaunis, ”sielukas” nainen. Kun muut jo kiiruhtavat Kasinolle tanssimaan, nainen jää vielä katsomaan kiikareiden läpi huvilaa. Konkreettinen etäisyys, varsinkin kun kohdetta katsotaan kiikareiden lasien läpi, luo vaikutelman, jos ei kaukorakkaudesta, niin ainakin kaukaisesta ihailusta. Luodaan illuusio, johon kuuluu harha. Tämä illuusio rikkoutuukin heti seuraavassa leikkauksessa: Toinen, näkötorjin naista muistuttava nuori kaunis nainen, talon tytär Hagar, kiirehtii nopeasti talosta ulos. Huoneeseen jää istumaan Laimi pöydän ääreen tupakka kädessä. Taustalla kuuluu radiosta Hitlerin propagandapuhetta. Kauneus pakenee talosta.²⁶

Kun elokuvakamera soimaa Laimia näin julmasti, niin aivan päinvastaisesti se suhtautuu toiseen elokuvan keskeiseen naishahmoon, Annaan. Keveä viulumusiikkikin herää, kun kamera siirtyy kuvaamaan kartanoa. Ensimmäisen kerran Anna astuu valkokankaalle tai oikeastaan pakenee sitä kiiruhtaessaan pihalta puhelimeen. Aluksi kamera paljastaa vain sirot nilkat ja heleän kesämekon helmat, sitten hoikan vartalon, joka etäännyy kohti kartanon ikkunaa. Näin luodaan heti alkuun hitaasti paljastamalla salaperäisyyden tuntua Annan hahmon ympärille. Kun Anna sitten puhelimesta kääntyy kohti kameraa, osoittautuu hän kauniiksi naiseksi, jolla on huoliteltu kampa, vaaleat hiukset ja valkeat helminauhat kaulassa.²⁷ Hän

²⁵ Ks. kappale 3.3.3.

²⁶ Hagar-nimi on arabiaa, ja merkitsee pakolaista. Vilkuna et al. 1988, 68.

²⁷ Myöhemmin, kun seurue lähtee soutelemaan, on Anna pukeutunut täysin valkoiseen. Näin vastakohta Laimin ”tummuuteen” nähden vain syvenee.

on täydellisesti Laimin vastakohta lukuun ottamatta sitä, että molemmat edustavat samaa ikäluokkaa. Heikki Eteläpää on täsmentänyt Annan olemuksen elokuva-arvostelussaan: ”Liisamaija Laaksosen Anna on Mona-Lisan arvoituksellisuudella hymyilevä kartanonrouva, toisen – väistyvän – elämäntavan viimeisiä perillisiä, kiehtovasti arjesta irrallaan.”²⁸ Menneisyyden läsnäolosta juoruaa myös pieni mutta paljastava ele. Kun Anna sulkee puhelimen, nostaa hän häkeltyneenä kätensä punoittaville poskilleen: parinkymmenen vuoden takainen kaino Anna-neiti on hetkeksi saanut yliotteen paljon kokeneesta ja nähneestä kartanonrouvasta.²⁹

Myös romaanissa Annasta luodaan romantisoitu kuva. Jo heti ympäristö palvelee hänen persoonaansa aivan toisella tavalla kuin Laimia. Kartanoympäristön kuvauksessa on jotakin hyvin satumaista ja epätodellista.

Päivä oli kaunis ja aurinkoinen, semmoinen kuin vain elokuussa voi olla. Taivaan laki on jo kohonnut ja selkeytynyt siitä, mitä se oli heinäkuussa ja varsinkin kesäkuussa. Maanpinnan kukoistus oli värillisesti runsaimmillaan, ehkei se tuhlaakaan voimaansa haihtuvaan tuoksuun – Georgiinit ja auringonkukkaset hohtavat. Niiden keskelle Lepaan haltijatar ja valtiatar – kuten pilailten sanottiin – joutuikin seisomaan, kun Tampereen puhelu tuli.³⁰

Ja edelleen:

Siellä oli muutamia heleänvärisiä naiskuvioita ja joitakin nuoria herroja, joista parilla oli sorja sotamiehen puku. He nauroivat ja liikkuvat luontevasti, niin kuin ollaan ja liikutaan sitten, kun jatkuvaan juhlatilaan jo on totuttu, kun sen alku on jäänyt kauaksi. Kukkivan ja hedelmiään kypsytävän maan pinnasta he erottuivat elokuun taivasta vasten – tuli mieleen jokin taulu, jonka nimeä ja tekijää ei enää muistanut. -- Taas tunsu Martti tuon hienon ja ikään kuin etäisen haikeuden, vaikka kukkiva aurinkoinen kartano ei muuta henkilöilyt häntä vastaan kuin hyvää.³¹

²⁸ SEA Lk Eteläpää 1988.

²⁹ Vrt. romaanin takautuma: ”Anna tunsu itse, kuinka hänen katseensa helotti, melkein paahtoi sinne tallipihalle, mutta hänhän oli turvallisessa paikassa.” Sillanpää 1945, 57.

³⁰ Sillanpää 1945, 62; ”Lepaan tienoot ovat romaanissa täynnä heleää ja kumminkin pehmeää valoa. Kaikki on ilmavaa, kaikki kerrotaan sulavasti --”. Laurila 1958, 323.

³¹ Sillanpää 1945, 97; Saman Laimin ja Annan välisen vastakkainasettelun ympäristöön sulautuneena kiteyttää Laurila tutkimuksessaan: ”Lepaassa oli vielä tallella täyteläisten vuosien keskeisiä tekijöitä, Lepaassa oli juhla, kotona arki, Lepaassa tyylikkään hyvinvoinnin keskellä nuoruusvuosien kauniisti kehittänyt ja vähitellen hienosti vanheneva rakastettu, joka saavuttamattomana oli aina merkinnyt ihannetta, kotona taas arkisesti kulunut ja läpikotaisen tuttu vaimo.” Laurila 1958, 323.

Anna on kartanon omistaja, joka tuntee itsensä ja asemansa ja käyttäytyy sen mukaisesti tiedostaen oman viehättävyytensä. Kun Laimista on tullut vuosien varrella esille kaikki raadollisimmatkin puolet, on Anna säilynyt kauniina, eräänlaisena illuusiona.³²

Nyt vasta Martti Hongisto kiinnitti huomiotaan siihen, että Juhani oli niin äitinsä näköinen. Se seikka jollain tavoin hurmasi ja hullaannutti hänet. Kun tuo nuori mies todellakin täysin rinnoin lauloi: ”Siell’ lemmenvala vannokaamme rikkomaton, ett’ aina olis rakkautta meillä” – sai hän kasvoilleen tuon saman ihmeellisen ilmeen, jonka Annakin eräissä tilanteissa sai. – Tuo äidiltä peritty ilme oli todellakin ihmeellinen. Silmät näyttivät sulkeutuvan, mutta ne jäivät kumminkin rakoselleen. Näytti siltä kuin suu ja hampaat olisivat ryhtyneet hoitamaan silmien virkaa. Niistä säteili. Ne ilmaisivat sitä, mitä silmät tavallisesti – sitä mitä sydän tuntee.³³

Ja niin rakastettava, niin viehättävän keimaileva on talon emäntä, että sitä tuo herrasmies ei kestäkään. Hän kuvittelee sekä sillä hetkellä välittömästi että vielä kuukausimääriä jälkeenpäin jos jotakin.³⁴

- Tahtoisitko tanssia minun kanssani tämän valssin, herra -.

Poika nousi ja kumarsi eikä heidän tanssissaan ollut mitään vikaa. Kaikessa kömpelyydessään vilpitön poika tanssitti komeata kartanon omistajatarta. Tanssin päätyttyä sanoi tämä:

- Olen vähän lämmennyt, menemmekö kävelemään puistoon?
He menivät – eikä kömpelö ylioppilas unohda sitä koskaan.³⁵

Vaikka romaanissa Annasta annetaan näin monella tapaa idealisoitu kuva, tehostaa elokuva tulkintaa entisestään. Kuten edellä on tullut esille, on Annalla elokuvassa vaaleat hiukset. Etenkin takautumissa, joissa nuorta Annaa esittää Katariina Kaitue, Anna on hyvin vaalea. Romaanissa sen sijaan paljastetaan Annan olevan tummahiuksinen.³⁶ Annan pitäminen elokuvassa tummahiuksisena olisi kuitenkin sotinut niitä elokuvaperinteitä ja kollektiivisia miellelyhtymiä vastaan, joissa vaaleus edustaa puhtautta ja kauneutta – myös puhdasta rakkautta - ja tummuus vastaavasti pahansuopuutta, julmuutta ja itsekkäitä tarkoituksiperiä.³⁷ Esimerkiksi suomalaisessa

³² Laurila 1958, 323.

³³ Sillanpää 1945, 115-116.

³⁴ Sillanpää 1945, 125.

³⁵ Sillanpää 1945, 129.

³⁶ ”Anna oli ottanut turkin hartioilleen, hänen kauniitten kasvojen iho ikään kuin pyrki piiloon sen alle. Hänen tumma tukkansa ja hyvin tummansiniset silmänsä olivat ikään kuin uudella tavalla esillä siinä, kun hän viehättävästi piti puoliaan tempovaa tuulta vastaan.” Sillanpää 1945, 65-66.

³⁷ Ks. esim. Bagh 1992, 65.

elokuvahistoriassa vaaleasta puhtaudesta ovat olleet esikuvina muun muassa Ansa Ikonen, Helena Kara, myöskin Regina Linnanheimo³⁸. Tumman naisen roolia ovat sen sijaan kantaneet muun muassa Liana Kaarina, Maaria Eira, Elsa Rantalainen ja edelleen Regina Linnanheimo (mikä omalta osaltaan todistanee näyttelijäpersoonan moniulotteisuudesta ja ristiriitaisuudesta).³⁹

Elokuvassa luodaan romaania enemmän vastakkainasettelua myöskin korostamalla kartanon tapahtumien ainutlaatuisuutta ja toisaalta rinnastamalla nuoruuden ja aikuisiän vierailut vahvemmin yhteen.⁴⁰ Kun Laimi kuuluu Hongiston jokapäiväiseen elämään ja kuluu siinä loppuun, niin Anna vieraillee hänen elämässään vain kahdesti ja tällöinkin monella tavalla muuttumattomana. Heti nykyisyyden kuvauksessakin tapahtuu elokuvassa tiivistymistä romaaniin nähden. Romaanissa Hongisto on Lepaassa kaksi yötä, elokuvassa vain yhden. Näin elokuvassa yhdestä yöstä tulee entistä merkityksellisempi, kun siitä tehdään ainutkertainen. Samalla yksi yö luo kahta yötä enemmän draamallisuutta eikä jännite pääse löystymään.

Ainutkertaisuuden korostamista tapahtuu myös pitemmällä ajallisella perspektiivillä: Kun elokuvassa annetaan ymmärtää, etteivät Anna ja Martti ole tavanneet sitten nuoruusvuosien elokuisen lemmyyden, niin romaanissa sitä vastoin mainitaan tapaamiskertoja olleen useampiakin. Nuorena Martti kävi ainakin kahdesti Lepaan kartanossa Annan veljen, Juhanin, ystävänä. Varsinaisesti Anna ja Martti kohtasivat pääsiäislomalla. Silloin he tulivat toisilleen merkityksellisiksi: ”Kun he lopulta erosivat, tajusivat he hyvin, etteivät he – enää voineet erota.”⁴¹ Kuitenkin vasta myöhemmin elokuisena yönä heidän suhteensa syveni entisestään:

Hongisto käveli huoneessaan – samaan tapaan kuin pääsiäisloman yönä kauan, kauan sitten – ja sitten taas jonain elokuun yönäkin. Huhtikuu ja

³⁸ Mm. Teuvo Tulion ohjaustyössä hiustenväriin symboliikka oli merkillepantavaa: ”Tulio oli aiemminkin käyttänyt Reginan hiuksia seksuaalisymbolina ja puhtauden tai tahratun viattomuuden korostajana. *Rakkauten ristin* saaristolaisuuden hiukset ovat vitivalkoiset mutta satamahuorana tukan väri samenee. *Levottoman veren* Sylvin hiukset ovat niin ikään elokuvan alussa aivan vaaleat, mutta kun aviomies ei enää halua häntä, väri tummuu ja menettää hohtonsa.” Nikula 2000, 164.

³⁹ Tumma nainen - vaalea nainen –vastakkainasettelu mm. elokuvissa T. J. Särkkä & Yrjö Norta: *Eteenpäin - elämään*, 1939; T. J. Särkkä: *Kulkurin valssi*, 1941; T. J. Särkkä: *Kaivopuiston kaunis Regina*, 1941; Hannu Leminen: *Valkoiset ruusut*, 1943; Edvin Laine: *Laitakaupungin laulu*, 1948; Matti Kassila: *Tyttö kuunsillalta*, 1953.

⁴⁰ Elokuvassa Hongisto jopa nukkuu samassa vierashuoneessa kuin nuoruusvuosinaan, toisin kuin romaanissa. Ks. Sillanpää 1945, 100.

⁴¹ Sillanpää 1945, 94.

elokuu – kuinka paljon niillä onkaan yhteistä: toisessa aavistus siitä, mikä on tulossa, toisessa aavistus siitä, että jotakin on menossa...⁴²

Tämän lisäksi romaanissa on muitakin mainintoja Martin vierailuista Lepaassa. On kuitenkin vaikea sanoa, viittaavatko nämä maininnat näihin kahteen kertaan vai vielä useampiin.

Tietysti katiskan suulla on seiväs; puutarhuri on pannut sen sitä varten, että kalat eivät pääsisi ulos, mutta tapaus on tunnettu: se voi myöskin vaikuttaa sen, että kalat eivät pääse sisään. Muistatkos, Martti! Hankin kerran saada isältäni selkääni, kun hän oli varmasti vakuutettu, että minä olin syypää seipään unohtamiseen.⁴³

Muistatkos, Anna, kuinka minä kerran hain vedonlyönnin jälkeen sinulle tästä nelilehtisen apilan? Tahdotkos, että haen sellaisen nytkin?⁴⁴

Lisäksi romaanissa Anna ja Martti kohtaavat myöskin myöhemmin aikuisiällä sattumalta junan laiturilla. Tämä tapahtuu monia vuosia myöhemmin, kun molemmilla on jo omat perheet tahollaan.⁴⁵

Nämä edellä olleet maininnat puuttuvat kokonaan elokuvasta. Sen sijaan elokuvassa luodaan tilaa elämän syklisyydelle. Martti ja Anna kohtaavat ja eroavat elokuussa, ensin nuoruudessa, myöhemmin vanhuuden kynnyksellä. Ympyrä sulkeutuu.

4.3. Hongisto illuusion herättäjänä

Annan ja Laimin esilletuomisen eriävyys mahdollistaa vastakkainasettelun luomisen kahden maailman välillä. Samalla ne osallistuvat fiktiivisesti sävyttyneen matkan vähittäiseen rakentumiseen. Toisen perspektiivin luo Martti Hongiston oma

⁴² Sillanpää 1945, 141; Varsinainen selvennyt tapahtumiin tulee esille vasta myöhemmin Annan kirjeessä Martille: ”Mutta minä olin kerran niin hassu, että minä eräänä elokuun kuutamoyönä annoin sinun vietellä itseni.” Myös: ”Sinä olet saanut minulta ensimmäisen kaikkea, mitä nainen voi miehelle antaa. Olet saanut myöskin viimeisen. Oletko nyt tyydytty?” Sillanpää 1945, 245-246. Vrt. Panu Rajalan näkemys: ”Romaanissa palataan kuutamoyönä yläkerran halliin, jossa Martti Hongiston suuri tilaisuus kerran ensikohtaamisessa oli kätten ulottuvilla. Nyt Hongisto on saanut itseluottamusta, eikä väisty. Nuoruuden rakastavaiset viettävät myöhäisen lemmonyön.” Rajala 1993, 235.

⁴³ Sillanpää 1945, 110.

⁴⁴ Sillanpää 1945, 111.

⁴⁵ Ks. Sillanpää 1945, 65-66.

kokemusmaailma. Itse asiassa varsinainen illuusio ja romantiikkaa rakentuukin nimenomaan hänen kauttaan. Onhan hän molempien teosten itseoikeutettu päähenkilö.

Hongiston valmistautumisessa lähtöön ja itse lähdössä tulevat selkeästi esille romaanin ja elokuvan ilmaisukeinojen erot. Päätös syntyy Hongiston omassa päässä. Romaanissa on vuolaasti kuvailtu niitä tunnelmia ja ajatuksia, jotka edelsivät turhautuneen miehen ratkaisua. Ajatusta synnytetään pikkuhiljaa. Elokuva puolestaan on tähän kykenemätön. Se ei pääse porautumaan ihmisen mieleen muutoin kuin visuaalisten ja auditiivisten vihjeiden avulla. Katsoja pystyy vain ounastelemaan kirjailijan mielenliikkeitä ja tekemään tulkintoja annetuista vihjeistä. Hänen täytyy tyytyä ulkopuolisen tarkkailijan osaan.⁴⁶

Kuten edellä mainitsin, romaanissa ajatus lähdöstä syntyy Hongistolla vähitellen. Taustalla on riitelyä, ärtymystä ja ehkäpä jotain kunnianloukkauksen tunteen tapaistakin; olihan hän juuri kokenut tappion väittelyssä lasten iltamenoista.⁴⁷ Hongisto oli joutunut vastakkain koko muun perheen kanssa. Päätös ei kuitenkaan syntynyt tietoisesti pohdiskellen, vaan pikemmin alitajuisesti.

Juuri tuo kuun tämäniltainen vaihe, tuo oikean laidan pieni epämukaisuus, se yhä enemmän hiljaisesti järkytti ja samalla haikeasti kohotti mielen ehdotonta yksinäisyyttä. Jossain alitajunnassa ehkä jotain liikkui ja jo hiljalleen kumpusi – mutta tämä vähitellen kyllästyttäväksi käynyt maisema, nuo kuhilaat ja nuo talot, koko tuo eilispäiväinen, se piti toisaalta omia puoliaan.⁴⁸

Tässä vaiheessa Hongisto tekee irtiottoa ensimmäisen kerran. Jotakin uutta on alkanut syntyä hänen tajunnassaan, mutta toisaalta toinen, realistinen maailma, pitää häntä edelleen otteessaan. Kuitenkin tämä eletty maailma alkaa jo näyttäytyä paljaana; tukahduttavana ja loppuun kuluneena verrattuna siihen toiseen, joka ei vielä kunnolla ole syntynytkään.

⁴⁶ John Irving on törmännyt samaan ilmiöön toimiessaan sekä kirjailijana että elokuvan käsikirjoittajana: ”Monet sivurooleista ja jotkut isommistakin ovat muuttuneet [elokuvassa] karikatyyreiksi – ja niistä tuli ikään kuin alkuperäishahmojen sarjakuvaversioita. (Toinen useasti kuultu arvostelu puhuttaessa romaanien filmatisoineista on, että on pakko lukea kirja, jos haluaa tutustua moniin sen henkilöihin.)” Irving 1999, 78.

⁴⁷ Panu Rajalan mielestä eroottinen yllyke – eli kun Maire imettää poikaansa – saa Hongiston lähtemään ”romanttiselle karkumatkalle Lepaan kartanoon”. SEA Lk Rajala 1989.

Tämän toisen mahdollisuuden ounastelua seuraa unen rajamailla käyty Jaakobin paini, joka kaikessa epämääräisyydessään rakentaa selkeämpää päätöstä tulevan suhteen. Mielessä ikään kuin on jo jokin selkeä ajatus, mutta se silti pysyy tietoisuuden tavoittamattomissa. Alitajunta sen sijaan työstää ajatusta jatkuvasti.

Nyt – kaiken eilisen jälkeen – oli jokin yhtämittäinen unisarja seurannut häntä kautta kaikkien niitten kuuden tunnin, jotka hän oli unen mailla viipynyt. Jossain siinä vieressä oli koko ajan joku hänen tietoisuutensa osa ikään kuin seisonut toteamassa, ettei hän oikeastaan nuku ollenkaan – pitäisi kyllä saada unta – ajatellaan siis nyt lopullisesti sitä asiaa... Mutta siinä ”asiassa” oli aina jokin sellainen seikka, jota ei saanut sopimaan siihen ”pääasiaan” – se oli ja oli vaan – ja toisaalta tuntui erinomaisen helpolta järjestää se poisikin – mutta se vain ei järjestynyt. Kunnes uni oheni täyteen valveajatteluun asti.⁴⁹

Ukkosta seuranneen illan ja aamun kuvauksessa korostuu se koko romaanin kattava lähtökohta, että tarinan ja tapahtumien liikkeellepanija on loppujen lopuksi Hongisto itse. Vaikka Hongisto on yhtä lailla päähenkilö kuin tapahtumien passiivinen sivustaseuraaja, on kaiken lähtökohta hänen ajatuksensa tapahtumista ja ajatuksia seuraavasta toiminnasta. Nämä ajatukset ja päätökset vaikuttivat välillisesti jopa Jalmarin kuolemaan: Jalmari lähti hakemaan Hongistoa kotiin ja sillä reissulla ryvettyi viinan kanssa niin, ettei enää noussut vuoteestaan. Samoin Lepaan kartano ja Anna tulivat olemassa oleviksi sillä, että ne muistivat Hongiston mieleen ja hän lähti nuoruutensa seuduille niin kuvaannollisesti kuin konkreettisestikin. Lepaan kartano ikään kuin odotti jossakin toisaalla, että Hongisto ajattelisi sen näkyväksi.

Hongisto näki tuon vettä kohti jyrkästi viettävän alueensa, näki sen hiukan laiminlyödyt istutukset ja rakennelmat, ja varmaankin hänen tiedottoman tajunsa pohjalla vahvistui se varmuus, ettei hän koskaan pääse tästä eroon. – Hän pysähtyi johonkin asentoon, niin kuin olisi jotain miettinyt tai niin kuin olisi seisonut kahden asian välillä, jotka kumpikin olivat vaivattoman lähellä ja yhtä keveästi tavoitettavissa.⁵⁰

⁴⁸ Sillanpää 1945, 41-42.

⁴⁹ Sillanpää 1945, 49-50.

⁵⁰ Sillanpää 1945, 52-53.

Edelleen:

Säästää, niin – sitä hän olisi vaimonsa suhteen tahtonut, sitä ainoata, niin – mutta sitäpä hän ei saanut. – Minä lähdän siis, hän sanoi itsekseen äänettömästi.⁵¹

Kuten todettua, elokuva ei pysty konkreettisesti tuomaan esille henkilöidensä ajatuksia – muutoin kuin yksinpuhelun tai sisäisen monologin kautta, jolloin henkilön ääni on lainattu taustalle ulkopuolisena elementtinä. Sen sijaan elokuva keskittyy lähinnä tunnelmien ja mielenlaatuojen kuvaamiseen. *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* –elokuva hallitsee sanallinen hiljaisuus. Sen sijaan musiikki on siirtynyt kuvaamaan näitä illan ja aamun tunnelmia.

Vielä illalla Hongiston seisoessa parvekkeella viulumusiikki soi verkkaisesti ja se saa painostavia, ukkosta muistuttavia piirteitä⁵² – kuva siirtyykin heti tämän jälkeen Laimiin. Kun Martti sitten kävelee parvekkeelta omaan huoneeseensa Laimin ohi, on musiikki kokonaan hiljentynyt kuvaamaan sitä mielen hiljaisuutta ja painostavuutta, joka pariskunnan välillä vallitsee. Musiikin poissaolosta on tullut ajatusten ja yhteyden poissaoloa. Se alkaa uudelleen soida vasta aamulla Martin herätessä. Nyt aamulla musiikki on kuulasta ja nousevaa. Ratkaisu on yön aikana selvinnyt. Jälleen äänen epäsynkronisuuden kautta tuodaan esille mielensisäistä prosessia. Musiikki vaihtuu kynän rahinaksi paperia vasten ennen kuin Hongisto edes aloittaa kirjeen kirjoittamisen tyttärelleen Hagarille: hän työstää jo kirjeen sisältöä päässään. Tämän jälkeen musiikki lähtee taas soimaan. Musiikki hiljenee hetkeksi, kun Hongisto ulkoven avatessaan vilkaisee vieressä nukkuvaa palvelustyttöä. Romanissa on samainen kuvaus:

Välikössä makasi palvelustyttö neitseellistä untaan. Valkea käsivarsi oli unessa asettunut pään taakse, niin että kainalokuoppa paljastui ujona ja luonnollisena, jonkinlaista hentoa myötätuntoa herättävänä.⁵³

Elokuvan viesti on kuitenkin toinen. Tyttö makaa kuvatussa asennossa, mutta hänen yöpaitansa on valahtanut niin, että toinen rinta on tullut näkyviin ja suu on unohtunut

⁵¹ Sillanpää 1945, 55.

⁵² Musiikin soidessa kamera kiertää Hongiston pään ympärillä kuin kuvaten kirjailijan päässä pyöriviä ajatuksia.

⁵³ Sillanpää 1945, 57.

auki. Kuvaa on vaikea mieltää neitseelliseksi. Se nousee pikemminkin Hongiston hyvästijätöksi karkean ruumiilliselle ja banaalille elinympäristölle.

Kun Hongisto sitten avaa oven ja kamera siirtyy kuvaamaan lähtöä huvilan ulkopuolelta, musiikki voimistuu ja kiihtyy. Staccato nousee hoputtamaan lähtöä: mene, mene, mene. Pian musiikki lähteekin soljumaan vapautuneena ja voimakkaana. Hongiston pako on onnistunut. Hän on vapaa.

Elokuvassa Hongiston ajatuksia suhteessa Annaan ei paljasteta sen enempää ennen kartanolle saapumista. Romaanissa sen sijaan kuvataan hotelli Tammerissa istuvan Hongiston riemua tulevaa tapaamista kohtaan. Anna on valloittanut tässä vaiheessa Hongiston mielen jo täysin:

Martti Hongisto laski puhelimen pois. ”Tyhmyyksiähän sinä aina olet tehnyt...” Sanat ja niiden äskeisen lausujan ääni soivat vieläkin hänen korvissaan. Hiljainen, hyvin hiljainen riemu täytti hänen mielensä. Ei mikään ollut hänelle tuolla hetkellä niin vierasta ajatella, kuin – että hänen ei oikeastaan pitäisi mennä sinne – että pitäisi mennä jonnekin muualle -. Jos hän olisi ruvennut mielialaansa määrittelemään, olisi hän voinut sanoa, että hänen elämänsä monet kärsimykset ja koettelemukset olivat lopulta tuottaneet hänelle tämän hetken.⁵⁴

Mutta nyt oli Annan ääni helähdellyt puhelimesta – elämä oli saanut arvoa ja sisältöä. – Monet elämän vuodet – ne häipyivät nyt pois. – Hän oli puhdas ja kömpelö lyseolainen. Hän ei ollut edes se ylioppilas, joka eräänä elokuun yönä oli ollut majoitettuna Lepaan vanhaan vieraskamariin.⁵⁵

Näin Hongisto aloittaa kaiken uudestaan, pyyhkii pois menneet vuodet ja tekee jälleen ensimmäisen matkansa Lepaaseen. Annasta on tullut Martille pelastaja, vaikkakaan ei kovinkaan ruumiillinen ja todellinen, ja matkasta odyssia, jossa kirjailija etsii omaa mennyttä minäänsä ja samalla vapautusta nykyisyydestä.⁵⁶

⁵⁴ Sillanpää 1945, 64-65.

⁵⁵ Sillanpää 1945, 67.

4.4. Kartano kehyksissä

Niin kuin Heikki Eteläpääkin arvostelussaan vihjaa, jo pelkästään kartanomiljöö luo tarinaan epätodellisuuden tuntua.⁵⁷ Kartanokulttuuri on väistyneen elämäntavan olennaisia tuntomerkkejä, johon usein liitetään sitä sadunhohtoa, joka muualla kuuluu linnaromantiikkaan. Jälleen kotimaisista elokuvista löytyy lukuisia esimerkkejä tästä romantiikan ja nostalgian sävyttämästä ei-todellisuudesta.⁵⁸

Ihmiselon ihanuus ja kurjuus –romaanissa annetaan useaan otteeseen vihjeitä kartanorakennuksen omasta lumovoimasta, joka vaikuttaa siellä eläviin ihmisiin, sen vierailijoihin ja tapahtuviin asioihin. Erityisesti takautuma, joka käsittelee nuoren lyseolaisen, Martti Hongiston, ensivierailua kartanossa, tuo olennaisesti esille kartanorakennuksen oman vahvuuden ja vaikutuksen. Heti takauman alkupuoliskolla Hongiston saapuessa kartanolle mainitaan, kuinka ”kaikki näytti omituisen kuvamaiselta”.⁵⁹ Tämän jälkeen todetaan jo hyvinkin suoraan, kuinka ”[i]lta eteni Lepaan kartanossa, jossa itsessään oli niin kuin jotakin omaa voimaa – ja se hallitsi niitä, jotka olivat sen vaikutuspiirissä.”⁶⁰ Kartano hallitsee jopa siinä määrin, että se tekee asukkaista suvereenisti jotain erityistä. Romaanissa annetaan esimerkiksi ymmärtää, ettei Annan lumovoima ja viehätys ole pelkästään hänen omaansa, vaan siihen vaikuttaa rakennus, jossa hän asuu.

Hän oli sama ihminen kuin se tyttö siellä tamperelaisella kävelypaikalla; mutta siellä hän oli yksi tytöistä – ehkä jollakin erikoisella tavalla kaunein heistä – mutta täällä hänen turvallisena istuimenaan oli kaksisataa vuotta vanhan rakennuksen katonharja, pääsiäisloman ensimmäisenä iltana.⁶¹

Lepaan kartano jatkaa itseoikeutetusti lumottua elämäänsä ja sulkee muuan maailman ulkopuolelleen: ”Maailma oli jossakin, missä lienee ollut, siellä oli kenties

⁵⁶ Vrt. Laurila 1979, 52.

⁵⁷ SEA Lk Eteläpää 1988.

⁵⁸ Elokuvista esimerkkinä esim. T. J. Särkkä & Yrjö Norta: *Eteenpäin – elämään*, 1939; T. J. Särkkä: *Kulkurin valssi*, 1941; T. J. Särkkä: *Kaivopuiston kaunis Regina*, 1941; Ossi Elstelä: *Katariina ja Munkkiniemen kreivi*, 1943; Valentin Vaala (sk. Sakari Topeliuksen mukaan): *Linnaisten vihreä kamari*, 1945.

⁵⁹ Sillanpää 1945, 71.

⁶⁰ Sillanpää 1945, 74.

⁶¹ Sillanpää 1945, 77.

jotain rumaakin, siellä vieteltiin, hylättiin, lyötiin. Lepaan kartano nukkui kuunvalossa.”⁶²

Kun romaanissa palataan nykyisyyteen ja Hongisto kävelee pitkän ajan jälkeen taas kohti kartanoa, säilyy kerronnassa kunnioittava sävy rakennusta kohtaan. Voisi lähes puhua personifikaatiosta, niin eläväksi ja jopa inhimilliseksi rakennus kuvataan.

Hän [Hongisto] ei ollut sallinut auton ajaa porttien sisäpuolelle, vaan käveli valoisin ilmein tuota vanhaa pääkäytävää, jonka rakenteessa ei mitään ollut muuttunut; samoin se näytti haarautuvan pyörylän ympäri, jonka elokuinen kukkaloisto oli parhaimmillaan ja jonka huipulla sama pronssinen amoriini oli tavoittavinaan jotain näkymätöntä perhosta. Ainoa, missä joitakin muutoksia ehkä oli tapahtunut, oli itse pääportaan ja muun fasadin väriytyminen. Sekin kaikki oli kumminkin niin kuin sama olento, joka vain näin monen vuoden jälkeen ymmärrettävästikin oli vaihtanut vaatekappa.⁶³

Enteilevänä yksityiskohtana voi pitää amoriinin erityisen maininnan: kartanoa hallitsee pieni siivekäs lemmenjumala, joka huolehtii siitä, että rakkaus saa kukoistaa asukkaiden elämässä. Toisaalta se rakkaus voi olla kuin näkymätön perhonen, jonka haluaa nähdä ja tavoittaa, vaikka se ei olekaan todellinen. Panu Rajala onkin saanut aiheen luonnehtia Lepaan kartanoa kadotetun onnen symboliksi.⁶⁴

Jälleen ihmisiä ja tapahtumia peilataan romaanissa kartanoa vasten, kun hääseurue ynnä Hongisto kulkevat kohti venerantaa.

Ken tahansa olisi tuohon näkyyn viehättynyt, kun olisi päässyt kyllin kaukaa ja kyllin korkealta tuota näkyä seuraamaan – olisi nähnyt välimatkat sekä paikassa että ajassa. Jos piti tuota hilpeätä seuruetta aina samalla välimatkalla, niin – kartano jäi jäämistään taka-alalle, ja sen rakennusten, puistojen, pitkän sivukujan, koko ympäristön ääriiviiva kävi selvemmin havaittavaksi, yhä ehjemmäksi. Yhä useampien ja etäisempien sukupolvien – ja sukujenkin – tuohon ääriiviivaan jättämä vaikutus ikään kuin uhkeili elokuun taivaan valkohattaraista taustaa vastaan.⁶⁵

Samalla kun kuvaus on itse asiassa hyvinkin elokuvallinen – onhan siinä tarkoin selitetty ”otoksen kuvakulma” – se rajaa kartanoon ja sen ympäristöön koko sen

⁶² Sillanpää 1945, 94.

⁶³ Sillanpää 1945, 95.

⁶⁴ Rajala 1989, 130.

⁶⁵ Sillanpää 1945, 108.

historian. Kartano on niin ajassa kuin paikassa yhtenäinen kokonaisuus, oma universuminsa.

Elokuva joutuu tässäkin suhteessa törmäämään omiin taiteellisiin rajoihinsa. Se ei pysty eksplisiittisesti tuomaan esille rakennukseen liittyvää metaforista miellelyhtymää, eikä se pysty kuvaamaan rakennuksen historiallisuuteen liittyviä syvempiä merkityksiä. Sen sijaan se pystyy jälleen turvautumaan tunnelmaan ja vihjaamaan merkityksiin elokuvarakenteellisten seikkojen kautta.

Taiteellisista mahdollisuuksistaan huolimatta elokuvassa kartanon lumousvoiman korostaminen jää vähäiseksi. Toisaalta ehkä siksi, että elokuvasta on kokonaan jäänyt pois se romaanin takautuma Hongiston nuoruudesta ja ensivierailusta Lepaassa, jossa kartanon merkitystä eniten korostetaan.⁶⁶ Toisaalta lumovoima on elokuvassa keskittynyt ennen kaikkea Annan persoonaan. Kuitenkin myös kartano saa oman paikkansa muutaman sekunnin ajaksi: Kun Hongisto lähestyy taksin kyydissä kohti Lepaata, kohoaa kartano klassisen linnamaisesti horisontissa. Ja kun hetkeä myöhemmin kirjailija kävelee kujaa pitkin muistojensa kartanoa, avautuu rakennus vähitellen puiden lomasta. Samaan aikaan Jukka Linkolan elokuvaan säveltämä musiikki voimistuu ja kohoaa, ja sen vielä soidessa kaikuu taustalla nuorten ihmisten nauru. Kartanomaiseman vähittäinen avautuminen, kuvakulman nostaminen ylemmäs, yleisemmälle tasolla, ylenevä musiikki ja nuorten nauru rinnastuvat yhdessä siihen, kuinka muistot saavat vähitellen yhä enemmän ja enemmän alaa Hongiston ajatusmaailmassa.

⁶⁶ Lyhyt takautuma elokuvassa ei ole romaanin mukaan Hongiston ensivierailusta pääsiäislomalla, vaan vasta myöhemmästä vierailusta elokuussa. Tosin elokuvassa nämä vierailut on yhdistetty yhdeksi ja samaksi.

5. IHMISELON IHANUUDEN JA KURJUUDEN VERTAILU: ILLUUSION SYNTYMÄSTÄ KUOLEMAAN JA ELÄMÄÄN

5.1. Lumo rakoilee

Vaikka kartanojakso on sävyttynyt romaanissa ja elokuvassa vahvasti epätodellisuudentunnolla ja nostalgialla, on molemmista luettavissa kuitenkin myös ennakoiteja siitä, kuinka tämä unimaailma tulee ennen pitkää kohtaamaan särkymisensä. Panu Rajala on romaania tulkitessaan nähnyt ensimmäisen enteen jo Annan pojan, Juhanin laulussa.

Kartanojakso on kai puhtainta romantiikkaa. Se on hyväilevän nostalgisesti kuvailtu, siinä on läsnä nautinto ja nyyhkytys, tieto täyttymyksestä ja hyvästijätöstä. Juhanin yksinlaulu lisää finaalin ohentunutta, lopullista tunnelmaa. Juhanin laulussa on jotain liian puhdasmielistä, joka enteilee näiden kirkasotsaisten nuorukaisten uhraamista sodan kentälle.¹

Elokuvassa tunnelma onkin särkynyt, kun Juhani ystävänsä kanssa lähtee laulun jälkeen takaisin sotaväkeen ja muutkin vieraat Hongistoa lukuun ottamatta häviävät koteihinsa tai kuka mihinkin. Romaanissa sen sijaan kohtaus kuitataan elokuvaa paljon huolettomammin ja vähemmällä huomiolla: ”Kun pojille oli heilutukset heiluteltu ja heidän autonsa kadonnut vanhan räätälin nurkan taakse, alkoivat toisetkin vieraat puhua, että olisi aika heidänkin lähteä. Lievien estelyjen jälkeen he kaikki poistuivatkin.”²

Vaikka itse tapahtuma romaanissa ja elokuvassa on sama, saa lähtö elokuvassa vahvoja dramaattisia piirteitä. Kassila on keskittänyt elokuvan tapahtumat romaania suoremmin vuoteen 1939 ja näin samalla Toiseen maailmansotaan ja Talvisotaan.³ Jo tämä piirre tuo lähtöhetkellä alusta asti pinnan alla olleen jännitteen näkyviin. Nuorten miesten hyvästijättöä ei muutenkaan voi elokuvassa kuitata ”heiluttelulla”. Juhanin rakastettu koettaa turhaan hillitä itkuaan, ja kun auto lähtee liikkeelle, katsoo Juhani autonikkunasta silmiään pyyhkien. Annan puolestaan jää vilkuttamaan pihalle

¹ Rajala 1993, 235.

² Sillanpää 1945, 132.

³ Alun perin elokuvan työnimenäkin oli *Ja tuuli nousee*, joka tarkoituksena oli viitata lähestyvään sotaan. SEA Lk Ylänen 1988; Ks. myös SEA Lk Apunen 1988; Savolainen 1988; Toiviainen 1988; Kampman 1989, 52.

vakavana omiin ajatuksiinsa vaipuneena. Kun Anna ja Hongisto astuvat takaisin sisälle kartanoon, radiossa kuuluva Hitlerin puhe tiivistää ilmassa olevan kuoleman- ja menetyksenpelon. Näin taustäääniä käyttämällä syvennetään kohtauksen merkityssisältöä.

Vaikka Anna käskee sulkea radion, ei todellisuus suostu silti vielä siirtymään sivummalle. Hänen järjestäessään iltateetä Hongisto katselee seinällä roikkuvaa hautajaiskuvaa ja huomaa sen alla luodinreiät. Elokuvamusiikki on jo alkanut muuttua painostavaksi, ja kun Anna tulee huoneeseen ja sanoo: ”Tässä huoneessa ammuttiin isäni, veljeni ja mieheni”, nousee se täyteen dramatiikkaan. Samanaikaisesti tapahtuu nopea (jopa ylilyöty) kameranajo kauemmaksi Hongiston järkyttyneistä kasvoista: sisäinen säpsähdys siitä, mitä hän on juuri saanut kuulla.⁴ Seuraa kaoottinen takautuma sisällissodan verisiin tapahtumiin voimallisen musiikin, aseiden paukkeen ja naisten itkun säestämänä. Kuvaus on paljon dramaattisempi – ja katkerampi – kuin romaanissa, jossa kärsimykseen heijastuu myös ymmärrys ja jossa traagisetkin asiat jätetään toteamisen tasolle.

Hän [Anna] ei näyttänyt paljon suruaan ulospäin, mutta hän itki monta yötä, lasten siinä vierellä nukkuessa, ja mietti sellaista peräti yksinkertaista kysymystä, olivatko hänen lähimpänsä harjoittaneet niin paljon yhteiskunnallista vääryyttä, että noilla hurjistuneilla työläisillä olisi ollut jonkinlainen luonnonvietin antama oikeus viedä hänen miehensä, isänsä ja veljensä. Ehkäpä verot olivat olleet kohtuuttomat ja varsinkin päivät liian pitkät? Ehkäpä ei ollut osattu armahtaa kadon kohtaamia takamaan torppareita -.⁵

Hän [Hongisto] hiveli käsillään seinä niissä kohdin, joissa hänelle päivällä oli osoitettu olevan kuulanreikiä sodan ajoilta – niitä ei ollut tahdottu korjata.⁶

Elokuvassa nämä vahvat vastakkainasettelut draamallisuudellaan korvaavat kertojan vapaasti etenevän kerronnan puutetta, joka varsinkin tässä nimenomaisessa romaanissa on varsin luonteenomaista. Toisaalta kuvaamalla tapahtumat kärjistyneinä pidetään yllä epätodellisuuden tuntua, joka leimaa kaikkea tekemistä.

⁴ Kamera-ajaja käytetään ennen kaikkea reaktio-otoksissa. Vrt. Juntunen 1997, 166.

⁵ Sillanpää 1945, 118-119.

⁶ Sillanpää 1945, 139.

Takautuman jälkeen miellyttävä tunnelma palaa elokuvassa vähitellen takaisin Annan ja Martin välille ruokasaliin, jossa he juovat iltateetään yhteistä menneisyyttään verkkaisesti muistellen, kuitenkin jonkinlaisen vaivautuneen ilmapiirin vallitessa. Pöytäkeskustelu on elokuvassa paljon romaania pidempi, ja dialogissa tuodaan esille niitä asioita, jotka kertoja on jo aiemmin paljastanut romaanissa.⁷ Itse asiassa romaanin lyhyessä kohtauksessa näiden kahden ihmisen yhteys on paljon selkeämpi kuin elokuvan hitaasti rakentuvassa tunnelmassa.⁸ Elokuvassa keskustelun nihkeys säilyy niin kauan kuin puheenaihe pysyy Annan menneisyydessä ja takautumassa kuvatussa sisällissodan tragediassa. Lopulta kuitenkin avainsanaksi syntyy kuu. Se laukaisee jännityksen ja nostaa lumon ja kauniimman osan menneisyydestä jälleen pintaan. Anna vilkaisee ulos ja sanoo: ”Kas, kuu on noussut.” Samalla elokuvamusiikki alkaa jälleen soida ja Annan ääni saa lämpimämmän sävyn. Sama kuu ilmestyy näkyville keskustelukohtauksen ja seuraavan kohtauksen välille eräänlaisena näkyvänä montaaasina. Lyhyt, pysähtynyt maisemakuva ikään kuin huomauttaa, että elokuisen täysikuun vaikutus on sama edelleen kuin vuosikymmeniä aikaisemmin Annan ja Martin nuoruudessa. Näin se samalla myös vihjaa, että tapahtumia voi seurata jotakin samantapaista kuin kerran aikaisemminkin.

Ihmiselon ihamuudessa ja kurjuudessa takautumat ja niiden variaatiot niin romaanin kuin elokuvankin kohdalla muodostavat toisistaan poikkeavat tulkinta-rakennelmat. Romaani rakentuu pitkälti huomattavan runsaiden takautumien ja paikanvaihdosten varaan. Sitä vastoin elokuvassa ei juuri takautumia ole. Itse asiassa ainoa merkittävä takautuma näytetään Martti Hongiston vieraillessa Lepaan kartanossa nuoruudenrakkautensa Annan luona. Siinä 1930-luvun lopun makuuhuoneesta ja Martin jo kumaraisen ryhdin kautta siirrytään ikkunan luokse ihastelemaan kymmeniä vuosia nuorempaa venevalkamaa ja edelleen Martin makuuhuoneeseen, jossa nuori Martti ja Anna sinetöivät kuun paisteessa rakkautensa. Lisäksi ”Lepaan vierailu” näytetään katkottomasti ilman paikanvaihdoksia. Paikanvaihdokset tapahtuvan ennen ja jälkeen kartanojakson.

⁷ Romaanissa dialogi löytyy sivuilta 117-130.

⁸ ”Elokuinen ilta tummeni jo. Sisäkkö sytytti sähkön ja poistui sitten. Sekä Annasta että Martista tuntui siltä, kuin he vasta nyt olisivat tavanneet toisensa. He olivat kahden kesken samassa pöydässä, jonka ääressä he kauan sitten olivat nauttineet tällaista iltateetä Annan vanhempien lempeän silmälläpidon alaisina.” Sillanpää 1945, 136.

Kun verrataan tätä asetelmaa teoriaosuudessa esille tulleeseen lineaarisen aikakäsityksen rikkoontumiseen/rikkomiseen, niin romaanille ja elokuvalle syntyy tätä kautta erilainen kaikupohja.⁹ Jos runsaiden takautumien kautta yleisössä herää sellainen vaikutelma kuin todellisuus olisi menettänyt jatkuvuutensa, niin silloin romaanin todellisuus, jossa ajassa ja paikassa liikutaan huomattavasti vapaammin, muodostaa yhden, pitkälle arjessa puhki kuluneen summan. Elämä ei varsinaisesti kulje eteenpäin, se vain on. Elokuvasa arkielämä ja ”se toinen elämä” puolestaan jakautuvat romaania selkeämmin kahtia. Se osa Hongiston elämästä, johon Anna kuuluu, muodostaa oman kokonaisuutensa, ja tässä kokonaisuudessa puolestaan jatkuvuus takautumiensa vuoksi on katkennut: menneisyys ja nykyisyys elävät rinnakkain ja limittäin. Tämä todellisuus on ikään kuin toinen tila arkielämän ulkopuolella. Arkielämä vaimoineen, lapsineen ja sukulaisineen sen sijaan jatkaa elokuvassa lineaarista kulkuaan toisen todellisuuden ulkopuolella.

Mutta Lepaan todellisuudessaakin illuusio on siis alkanut osoittaa rakoilemisen merkkejä. Samalla se kohtaa kuitenkin myös kliimaksinsa. Jos Rajalalle Juhaniin yksinlaulu oli *grande finale*, niin itse näkisin romantiikan ja unen saavan täyttymyksensä iltaa seuranneessa rakastelukohtauksessa – romaanissa tarinan nykyajassa, aikuisiällä, elokuvassa samoin nykyajassa, mutta myös takautumana nuoruudenkohtaamisessa. Romaanissa kliimaksin rajaaminen ei ole niin ilmeistä kuin elokuvassa, mutta siinäkin tapahtumat kulkevat kohti tätä päätepistettä.

Tähänastista Hongiston vierailua on romaanissa vallinnut suurelta osin eräänlainen Barcarole-tunnelma, joka hyvin selkeästi tuodaan myös romaanissa esille: ”Tuntui tosiaan siltä, kuin Offenbachin Barcarole olisi soinut koko ajan, kun Lepaan häitten jälkipäivän seurue oli soutelumatkalla: kevyttä, moitteetonta, hilpeätä.”¹⁰ Ja kun lopulta viimeisetkin vieraat lähtevät ja kuu nousee taivaalle, tunnelma tihentyy Annan ja Martin välillä.¹¹ Kuun vaikutus korostuu edelleen. On kuin nämä kaksi ihmistä toimisivat kuun ohjailemina sen lumovoiman alaisuudessa: ”Sen [kuun]

⁹ Ks. luku 3.3.4.

¹⁰ Sillanpää 1945, 109. Musiikillinen johtoteema viestittää tietyn täsmällisen mielensisällön ilmaisua. Martin 1971, 262.

¹¹ Kuun - niin kuin kartanonkin - lumovoima vaikuttaa vain Annaan ja Marttiin. Samalla se tekee heidän suhteestaan jollakin lailla puhtaamman ja ylevämmän kuin muiden: ”Heidän katseensa yhtyivät – niiden kahden, jotka enää olivat jäljellä täällä Lepaassa häitten jälkeen. Koko muu talo oli lopullisesti

vaikutus tuntui alhaalla eteishallissa lieväänä ja kalveana, ylähallista päin sen aavisti täysin kirkkaana, ikään kuin toimivana.”¹² Juuri tuolla ylähallissa, kuunvalossa Anna ja Martti sitten kohtaavat toisen kerran ja päätyvät viettämään yhteisen lemmonyön. Vaikka yötä seuraava pudotus todellisuuteen ei olekaan niin jyrkkä kuin elokuvassa – johon tulen hetken kuluttua – ja kahdenkymmenen vuoden takaiset tapahtumatkin seuraavat vielä hetken mukana, niin silti uuden kappaleen aloitus on suora ja paljon puhuva: ”Kuu oli mennyt menojaan, elokuun aamu teki valmenemista.”¹³ Hongisto on valmis lähtemään kotiin.

Elokuvassa kliimaksi nousee romaania kärjistyneemmin. Kun romaanissa rakastelukohtaus tapahtuu ikään kuin omalla painollaan ja luonnollisena jatkumona tapahtumille, niin elokuvassa korostuu sen mahtipontisuus ja tunnelataus. Tämä on toisaalta luonnollista, kun ajattelee elokuvan viestinnällisiä mahdollisuuksia musiikin ja muiden tehokeinojen kautta. Kun elokuvassa kuva voittaa sanan, niin myös fyysisyys saa vahvemman merkityksen. Fyysisestä rakastelusta tulee helposti henkisen rakkauden ilmentymä, kun romaanissa taas tätä rakkautta voidaan luotsata syvemmin ja monisanaisemmin metafyysisesti.¹⁴

Joka tapauksessa elokuvassa hiljalleen kasvatettu odotus päättyy ylähallin kuunvaloon aivan kuten romaanissakin. Kuitenkin samalla jo ennen Annan ja Martin yläkerran kohtaamista tältä odotukselta jossakin määrin katkaistaan siivet. Yksityiskohta on pieni, mutta sen mukanaolo herättää kysymyksen sen merkityksestä. Kun Hongisto astuu yläkertaan, lyö samaan aikaan taustalla kello kaksitoista. Ääni kuuluu tuskin havaittavasti, sillä Linkolan elokuvamusiikki soi samaan aikaan kohtauksessa. Juuri sen huomaamattomuuden takia se herättää huomion. Samaan aikaan kun musiikki vetoaa siihen, että tarina jatkuu, fiktio ei ole vielä ohi, niin samalla kello kuitenkin juoruaa, että pian se tulee olemaan ohi; kello lyö kaksitoista ja lumous raukeaa.

siirtynyt arkiseen elokuun yöhön. Ehkä joku karjatyoistä jo otti vastaan tavallisen, tutun kosijansa. Kuu paistoi, mutta se pikemmin häiritsi kuin hyödytti karjatyttöä.” Sillanpää 1945, 137.

¹² Sillanpää 1945, 138.

¹³ Sillanpää 1945, 144.

¹⁴ Tällä en tarkoita, etteikö kaunokirjallisuus pystyisi hyvinkin vahvaan fyysisyyteen ja elokuva puolestaan vahvaan mentaaliseen ja henkiseen tasoon. Kuitenkin elokuvassa tämä henkisyys syntyy aina enemmän tai vähemmän fyysisyyden kautta ja fyysisyys romaaneissa sanojen viestittäminen mielikuvien kautta. Samalla voidaan todeta, että koko jako fyysisen ja henkisen välillä on pitkälle teennäinen eikä dualistinen jako ole läheskään aina välttämätön.

Tämä on kuitenkin ennakkointia, sillä lumous ei ole vielä rauennut. Kun Hongisto astuu yksin huoneeseensa, jatkuu sama erillisyyden ja epätodellisuuden tunne, mikä on ollut läsnä lähes koko vierailun ajan. Yksi merkki siitä on, että tähän kohtaukseen sisältyy elokuvan toinen sisäinen monologi. Hongisto katsoo ikkunasta ulos, ja samalla taustalta kuuluu hänen pohdintansa kartanossa olonsa tarkoituksesta. Toinen kohtaus on myöhemmin, Annan ja Martin maatessa aamulla vuoteessa. Hongiston sisäistä monologia ei ole lainkaan hänen ollessa kartanon ulkopuolella. Silloin Hongiston ajatukset ovat ikään kuin umpinaiset, suljetut muilta ihmisiltä – etenkin omalta perheeltään ja yleisöltä. Samalla korostuu kartanon ulkopuolisen elämän realismi, jossa kamera ei pääse henkilön mielen sisälle niin suoraan, vaan sen täytyy tyytyä objektiivisempaan kuvaukseen ja konkreettisiin manifestaatioihin. Kartanossa puolestaan korostuu monologin kautta Hongiston oma subjektiivinen asema tarinassa, jopa tarinan luoja.

Elokuvamusiikki takaa tunnelman jatkumisen ja tiivistymisen, kun Martti kohtaa Annan hetkeä myöhemmin ylähallissa. Seuraa lyhyt dialogi ja syleily, josta kamera siirtyy hienovaraisesti kuvaamaan sumuista järvenpintaa. Tämä kameraliike on selkeä viittaus suomalaisen elokuvan historiaan, vanhan kotimaisen elokuvan kultakauteen, jolloin poikkeuksetta humisevat koivunlatvat tai lumpeen kukat lammen pinnalla pitivät rakastavaisten kohtaamisen omana tietonaan. Samalla tämä liike tuottaa viattomuuden ja puhtauden metaforan rinnastuessaan turmeltumattomaan luontoon. Martin ja Annan rakkaus näytetään elokuvassa näin kuvan historiallista taustaa vasten puhtaana ja rakkauden oikeuttamana. Samainen kameranliike tarjoaa kuitenkin myös implisiittisemmän viestin: viittaamalla näin ilmeisesti Suomen elokuvahistoriaan, se samalla vihjaa tapahtuman fiktiiviseen luonteeseen. Katsoja vieraantuu kohtauksesta ja liittyy sen romanttisten rakkauskohtausten jatkumoon. Se siirtyy edustamaan jotain ei-todellista, jotakin vain elokuvissa tapahtuvaa.

Kohtausta seuraa siirtymä aamuun, ja musiikki lakkaa soimasta. Kuitenkin edessä on vielä takautuma siitä toisesta samankaltaisesta kohtaamisesta parinkymmenen vuoden takaa. Nyt, päinvastoin kuin äsken, kohtaus näytetään suoraan ilman järvimaismia. Voitaisiin tietenkin ajatella, että näin rakastelusta häviää sen puhtaus,

joka äsken tuli esille. Tulkinnalle on kuitenkin olemassa myös toinen näkökulma. Kahdessa peräkkäisessä kohtauksessa ilmaisu saa aikaan sen, että nykyisyys, menneisyys, todellisuus ja epätodellisuus menevät lomittain, muodostavat ikään kuin yhden kokonaisuuden. Kun elokuva kuvaa tarinan tason nykyisyyttä ja todellisuutta, tehdään se elokuvateknisesti niin, että se vihjaakin täysin päinvastaiseen, epätodelliseen (kuten edellä toin esille). Nyt, kun kuvataan mennyttä aikaa, nimenomaan Martin subjektiivisissa muistoissa mennyttä aikaa, joka on väistämättä subjektiivista rekonstruktiota tapahtumista, niin kamera näyttääkin tapahtuman suoraan, niin kuin realistisen, nykyaikaan sijoittuvan tapahtuman. Näin menneisyys ja nykyisyys kohtaavat.

Tässä kohdin elokuvaa tarinan jatkumo katkeaa myös ilmaisun tasolla. Nuoren Annan ja Martin helliessä toisiaan kuva pysähtyy ja silmänräpäykseksi se mustenee kokonaan. Kun kuva palaa, Hongisto on tarinan nykyisyydessä vaatteet päällä ja lähdössä pois: ollaan siirrytty toiselle tasolle, illuusio on hävinnyt. Kun Hongisto sanoo Annalle, että ”minä jätän sinut nyt”, niin hänen takanaan heijastuu peilistä Annan kuva: Anna loittonee jo, kuuluu eri todellisuuden piiriin. Kerronnan katkonaisuus jatkuu edelleen. Samaan aikaan, kun Hongiston ääni sanoo kuvasta erillään: ”Nuoruuteni parhailla voimillakaan en ole voinut ketään rakastaa niin kuin olen sinua rakastanut”, näytetään pysäytetty kuva Hongistosta auton vieressä seisomassa hattu ja keppi kädessä. Kun näin elokuva ottaa valokuvan muodon ja katkaisee samalla kuvan ja äänen yhteyden, se rikkoo samalla kerronnan kokonaisuuden. Siirtymästä toisesta maailmasta toiseen tulee jyrkkä ja ilmaisullisella tavallakin konkreettinen. Samalla se valokuvamaisuudellaan viittaa menneisyyteen, eli tavallaan ennakoi nykyisyyden muuttuvan hetken päästä menneisyydeksi. Itse asiassa nykyisyys on jo menneisyyttä.

Romaanissa siirtymä on huomattavasti pehmeämpi eikä kohtausta katkea samalla tavoin kuin elokuvassa vaan jää lukijalle auki. Martti lausuu edelliset vuorosanansa sängyssä Annan vierellä elokuvaa paljon lempeämmin ja – voi sanoa – selittelevimmin:

- Minä jätän sinut nyt. Älä pahastu. Nuoruuteni parhailla voimillakaan en ole voinut ketään rakastaa niin kuin olen sinua rakastanut. Minä tiedän

olevani väärillä teillä nyt, mutta voitko holhota minua nyt niin kuin olet holhonnut joskus ennen?¹⁵

5.2. Paluu todellisuuteen

Elokuvan dramatisoiva luonne tulee esille edelleen, kun siirrytään pois Lepaan kartanon ilmapiiristä. Suoran leikkauksen kautta siirrytään takaisin Tampereen hotelliin muutamaksi sekunniksi, niin että ehditään näyttää Hongiston mieteliäs katse ikkunan ääressä ja vasemman käden nimettömässä realiteetista muistuttava sormus. Tästä kamera siirtyy saman tien Jalmari Roimalan juominkeihin, joissa isäntä itse on jo sammumispisteessä. Siirtymä Lepaan kauniista kartanosta kauniin kartanon rouvan viereltä on kaikin puolin karu ja yksioikoinen. Romaanissa siirtymä on sen sijaan hienotunteisempi. Siinäkin kyllä siirrytään Lepaasta pohtimaan Roimalan tapahtumia, mutta lähestyen asiaa kierrellen ja menneisyydestä käsin. Välissä on pitkä luku Hongiston lapsuudenmuistelua. Hongisto ikään kuin palaa todellisuuteen menneisyydestä käsin, jollakin tasolla aloittaen alusta.¹⁶

Samoin ei myöskään Jalmari Roimalasta anneta elokuvan tavoin suoralta kädeltä juomarin kuvaa. Ennen Tampereen ”hummailukohtausta” valotetaan hänen taustaansa ja luonnettaan ja näin luonnekuvaan tuodaan mukaan inhimillisyys ja armahtavaisuus.

Leskeysaikanaankin Jalmari hoiti talonsa hyvin. Hän oli tiukka työn vaatiija ja aina selvillä vallitsevasta palkkatasosta. Ilmenipä hänessä työväkeään kohtaan sellaista älyllistä notkeuttakin, jota ei juuri havaittu muilla tahoilla - se herätti arvonantoa ja ihailuakin hänen kantamiehistönsä.¹⁷

Edelleen Jalmarin taustaan palataan juuri ennen hänen kuolemaansa. Kuitenkin tällä kertaa Jalmarista annetaan jo ankarampi kuvaus, niin kuin eletyt vuodet olisivat alkaneet vaikuttaa jo hänen menneisyyteensäkin.

¹⁵ Sillanpää 1945, 145-146.

¹⁶ ”Omituinen haikeus viehätti mieltä. Minän ja hänen käsitteet jollakin tavoin höltyivät. Nuo varhaisaamun kasteiset lukinverkot ikään kuin laajenivat ja lähentyivät. Siellä se elämä oli silloisine vaiheineen, ihmiskuvat tuntuivat jääneen joihinkin asentoihinsa ja niistä käsin vetoavan johonkin – etteivät he voineet mitään sille, mikä oli niin kuin oli. Samaa ymmärtämystä tuntui pyytävän osakseen myös se silloinen ’minä’, jota tämä ’hän’ nyt hotellinsa akkunasta katseli.” Sillanpää 1945, 148.

¹⁷ Sillanpää 1945, 166-167; Ks. Sillanpää 1945, 164-168.

Mutta, kuten sanottu, väkeviin juomiin hän [Jalmari] kyllä oppi. Tuo nuori hiljainen nainen [Maire], joka oli suostunut hänen vaimokseen ja varsin pian saanut hänelle lapsenkin, sai useinkin aihetta katsoa mieheensä hämmästynein silmin. Hän ei tajunnut miehensä raivoa – niin kuin hyvä ja hieno ihminen ei koskaan tajua pahuuden ja raakuuden olemusta.¹⁸

Edelleen niin romaanissa kuin elokuvassa tulee esille niitä milloin enemmän ja milloin vähemmän hallinnut dualistinen näkemys ihmiselon ihanuudesta ja kurjuudesta, puhtaudesta ja mädännäisyydestä, kauneudesta ja rumuudesta – todellisuudesta ja tavoitetusta tavoittamattomuudesta. Vaikka tämä vastakkainasettelu onkin teoksissa punoutunut Hongiston elämään ja menneisyyden ja nykyisyyden uudelleen kohtaamiseen, niin varmaankin parhaiten se konkretisoituu Jalmari Roimalan ja seurakunnan diakonissan Helmin kohtaamisessa. Kun Jalmarin nykyistä olemusta on valotettu lieventävistä sivulauseista huolimatta edeltä käsin pitkälle alkoholismien kautta, niin sisar Helmiä kuvataan sellaisilla lauseilla kuten ”Sisar Helmin ääni oli aina ystävällinen, vuorokauden aikoihin katsomatta”, ”Ei ollut nähty eroa hänen hartaudessaan, liikkuihan hän sitten mäkitupalaisen matalassa majassa tai talollisen uljaassa rakennuksessa. Aina hän oli valmis siihen apuun, joka hänelle oli neuvottu...” ja edelleen ”Hänen sydämensä hyvyys oli kuitenkin vuodenaajoista riippumaton.”¹⁹ Elokuvan ihanuus ja kurjuus kärjistyvät kohtauksessa, jossa sisar Helmi lukee Jalmarin vuoteen vierellä Raamatusta Daavidin psalmeja samalla, kun Jalmari hyväilee peiton alla pulloa ja antaa harhaisten mielikuvien laukata.

Oikea [kämmen] oli pistetty peiton alle kuin lämmintä etsimään. Sitä se tavallaan etsikin – tai pikemminkin kiinteästi vartioi. Korva ei tarkkaillut sisaren lukemia sanoja, mutta häyryinen katse tarkasteli hänen profiiliaan, korvaansa – sitten hiuksia, jotka olivat leikkaamattomat ja nutturalle sidotut. Kaulasta ei ollut katsottavaksi, sen sulki virkapuvun viileän siisti kaulus. Rinnat kumminkin selvästi ilmaisivat itsensä puvun viileydenkin alta. Juopunut katseli; mielikuvat kulkivat, minne tulehtunut veri niitä vei – välillä ne tehostuivat siitä harkinnasta, että he olivat aivan kahden, ketään ei tulisi – olihan sunnuntaiaamu, koska kellot soivat.²⁰

¹⁸ Sillanpää 1945, 193.

¹⁹ Sillanpää 1945, 200-201.

²⁰ Sillanpää 1945, 204.

Irstauden ja puhtauden yhteentörmäys ja ristiriita konkretisoituu entisestään, kun Jalmari vielä viimeisillä voimillaan jalat lasinsirpaleissa revittyinä käy sisareen käsiksi.

Sisaren ihmeellinen puhtaus ensin ärsytti ja sitten kiihdytti häntä, pirullinen halu karsi hänen olemustaan, ruumiinvoimat palasivat, ja hän tarttui huoltajaansa niin kuin johonkin turvattomaan eläimeen. Tai niin kuin olisi potkaissut hajalle jonkin kauniin asetelman. Nainen oli kevyt hänen käsivarttensa puristuksessa, hän tunsi vastustelevan ruumiin muodot, hänen voimansa ja halunsa paisuivat yhä.²¹

Romaanissa näiden kahden ihmisen vastakohtaisuus korostuu mielen likaisuuden ja puhtauden kautta. Elokuvasa sama tuodaan esille visuaalisten manifestaatioiden avulla. Tietenkin myös romaanissa asioita ja tapahtumia kuvaillaan ja luodaan mielikuvia, mutta elokuvan kohdalla korostuu erityisesti sen vahva visuaalinen paino. Romaanissa henkilöiden toiminta ja luonnekuvaukset voidaan erottaa sujuvasti toisistaan. Näin romaani helposti – mutta ei itsestään selvästi – rajoittuu toiminnan kuvailussa kohdistamaan merkityksensä itse toimintaan ja tuo abstraktimmat tasot esille muun kerronnan kautta. Sen sijaan, kuten teoriaosuudessa tuli esille, elokuvan täytyy ilmaista näitä abstrakteja tasoja toiminnan kautta, niin että fyysinen ilmiö saa samalla metafyyysisiä merkityksiä.²²

Näin myös tarkasteltavassa elokuvassa Jalmarin ”mielen likaisuuteen” vihjataan jo aiemmin muun toiminnan ja kuvailun kautta. Ennen sisar Helmin tuloa Jalmari makaa ryvettyneenä sohvalla, kasvot pöhöttyneinä ja paita likaisena sekalaisista eritteistä. Samaan aikaan Laimi joutuu todistamaan, kuinka isännän eläinlääkäriystävä naisvieraansa kanssa ”kuhki”²³ Jalmarin ja Mairenen yhteisessä makuuhuoneessa. Vaikka tapahtumat onkin kuvattu lähes identtisesti romaanin kanssa, kärjistyvät ne elokuvassa visuaalisuutensa – ja auditiivisuutensa – vuoksi. Kohtaus on kaiken kaikkiaan kuvattu äärimmäisen inhorealisticesti ja kaoottisesti kettupuuhkaisten naisten ja ärjyvien humalaisten sekamelskana. Sisar Helmin tullessa paikalle tilanne on jo tasoittunut. Seuraa edelliseen verrattuna täysin vastakohtainen tilanne, jossa hallitsevana elementtinä on hiljaisuus. Jalmari nukkuu

²¹ Sillanpää 1945, 213-214.

²² Kpl. 3.2.1.

²³ Ks. Sillanpää 1945, 195.

jo ja diakonissa lukee itsekseen Raamattua. Päinvastoin kuin äsken, kohtauksen aikana ei kuulu edes taustamusiikkia, vain Jalmarin uneliasta huokailua. Kohtauksessa on kuvakulma, jossa Jalmari on leikattu pois, niin että huoneen ovelta näkyy vain diakonissan harras olemus. Otos on lähes valokuvamaisen pysähtynyt. Valo osuu ilmestysmäisesti sisar Helmin kasvoille hänen lukiessaan pyhää kirjaa. Näin vastakohtaisuus on luotu selvästi pääasiassa rinnakkain asettelun kautta. Vastakkaisuuden korostamisessa on käytetty myös auditiivisia tehokeinoja, eli äänen läsnäoloa ja sen lähes täydellistä poissaoloa. Niin ikään myös rajauksella on vahvistettu näiden kahden henkilön totaalista eroavaisuutta toisistaan.

Mutta palatakseni jälleen näiden vastakkainasettelujen kautta Hongistoon ja hänen kohdallaan siihen todellisuuden ja illuusion dialogiin, joka elokuvassa ja romaanissa ilmenee, voidaan edelleen todeta elokuvan dramatisoiva luonne romaaniin nähden. Nyt se tulee esille Hongiston ja E. V. Suokselman kohtaamisessa. Suokselman vaimo on hakemassa miestänsä pois ravintolasta lähes väkipakolla. Samassa yhteydessä kirjailija kohdistaa puhetulvansa Hongistolle ja kuvaa karuin sanoin avioliiton arkea.²⁴ Samalla hän tulee kuitenkin antaneeksi tunnustuksen Hongiston omaa avioliittoa kohtaan. Myönnytys ei kovin suuri, mutta myönnytys kuitenkin: ”Sinulla on kiire helvettiin - - Kyllä sinun kelpaa, sinulla on vaimona tunnettu kaunotar, josta voit ottaa vaikka eron, milloin haluat. - - Tuo [Suokselman oma vaimo] roikkuu kuin postimerkki minun takanani – sinä sentään aina pääset karkaamaan omasta helvetistäsi –.”²⁵ Elokuvassa sen sijaan samaa myönnytystä ei anneta, vaikka dialogi muutoin onkin samanlainen kuin romaanissa. Kohtaus on lyhyt, mutta se korostaa elokuvan ehdotonta asennetta Lepaan ihanuuteen ja kodin kurjuuteen nähden. Kotona ei odota tunnettu kaunotar, vaan tupakkaa tuprutteleva pahansuopa nainen. Tunnettu kaunotar jää sen sijaan elämään kartanoromantiikan maille.

Samassa yhteydessä Suokselma kiteyttää jotain olennaista niin romaanin kuin elokuvankin luonteesta. Huvittavalla tavalla paradoksaalisti öykkärimäisen kirjailijan suuhun on pistetty teosten tarjoama totuus ihmiselämän ominaislaadusta mitä lyysisimmällä tavalla.

²⁴ Ks. Sillanpää 1945, 230-231.

²⁵ Sillanpää 1945, 230.

- Tämä on yksi episodi - , niin semmoinen vaihe meidän elämässämme –
 längtan heter min arvedel – se on jotain semmoista, kuin että kaipuu on
 meidän ihmislasten ainoa aarre –.²⁶

Näiden sanojen ja vävykokelaansa saattamana Hongisto lähtee takaisin kotiinsa vaimonsa ja lastensa luokse. Matkalla he pysähtyvät näkötornille Hongiston pyynnöstä. Maisemaa katsellessa Hongisto irtautuu omista viimepäivien kokemuksistaan ja palaa – ainakin hetkiseksi – myös henkisesti kotipitäjälleen:

Mutta kun hän taas loi katseensa maisemaan, ei hän enää hymyillyt. Hän näki tältä korkealta näköalapaikaltaan monta kylää, joissa hän tunsi jokaisen talon ja töllin, tiesi niiden nimet ja tunsi niiden asukkaitten vaiheet - -.²⁷

Elokuvan kohdalla viesti samasta maisemakuvasta on kuitenkin toinen. Heikki Eteläpää kirjoittaa lehtiarvostelussaan:

Näköala tornista. Metsät ja pellot, niityt ja vedet lepäävät elokuun varhaisaamun usvassa kuin pumpulissa. Maan ja taivaan välillä ei ole rajaa. Panorointiotos on paljon enemmän kuin maisemakuva. Se kasvaa minun silmissäni kumminkin symboliksi koko uudelle elokuvalle *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus*. Vertauskuvana visioksi elämästä ei niinkään ihanuutena ja kurjuutena, vaikka nimi tähän viittaa, kuin usvana ja harhoina.²⁸

Tässä kohtauksessa kuvausta on käytetty nimenomaan tukemaan Hongiston mielensisäisiä tunnetiloja. Usva tekee maisemasta unenomaisen ja sitä kautta myös viime vuorokauden tapahtumat alkavat pikkuhiljaa etäännyä ja hämärtyä.²⁹ Kun romaani pysyy kohtauksessa senhetkisessä tilanteessa, luotsataan Eteläpään tulkinnassa koko elokuvan teemaa. Romaanissa on mahdollista kuvata yksittäisiä irrallisia asianhaaroja ja tunnelmia suoran kerronnan kautta, mutta koska elokuva ei voi suoranaisesti seurata Hongiston ajatustenkulkua, mieltää katsoja näkemänsä suhteessa edellisiin tapahtumiin ja edellisiin kohtauksiin.

Sarasuo herättelee Hongiston mietteistään, ja Hongisto palaa jälleen omaan elämäänsä ja viimepäivien tapahtumiin. Vielä ennen näkötornilta lähtöä Hongisto

²⁶ Sillanpää 1945, 227.

²⁷ Sillanpää 1945, 240.

²⁸ SEA Lk Eteläpää 1988.

²⁹ Ks. luku 3.2.3.

käyttää tunnustuksellisen puheenvuoron, jossa hän kiteyttää Sarasuolle senhetkisen elämäntilanteensa.

- Näetkös tuon huvilan tuossa? Sitä sanotaan huvilaksi siitä syystä, että sen asukkaat eivät suorita mitään hyödyllistä työtä. Siellä nukkuu – toivoakseni – tällä hetkellä muuan nainen, jolle sinä äsken sanoit määränneesi medinaalia. Todennäköisesti hän siis nukkuu. Minä tiedän, mikä rauhattomuus siellä herää, kun minä nyt tästä sinne saavun. Sen vuoksi tahdonkin nyt sanoa sinulle täällä korkeuden rauhassa, mitä tuo nainen ja hänen lukuisat lapsensa ovat minulle merkinneet. Minut oli hylännyt se nainen, jota minä rakastin. Minä olin vanha haaska, josta kukaan ei paljon enää välittänyt. Yksi nuori kaunis maalaistyttö otti vastaan minun kosiskeluni, hän nukkuu nyt tuossa huvilassa, ja minä palaan sen naisen luota, jota minä olen rakastanut. Sinä tunnet ihmisen. Sinä olet nähnyt hänen syntyvän ja kuolevan. Sinä tiedät, että tässä maailmassa on kysymys vain kahdesta asiasta, niin kuin jo sanoin [rakkaudesta ja tyhmyydestä]. No lähdetään siis.³⁰

Romaanissa ja elokuvassa nämä ”tunnustukset” vastaavat muuten lähes täydellisesti toisiaan, mutta elokuvasta puuttuvat puheenvuoron viimeiset lauseet. Kun romaanissa Hongisto toteaa: ”Sinä tunnet ihmisen...”, hän samalla ikään kuin tunnustaa oman voimattomuutensa kaikessa ihmisyydessään ja liittää myös itseensä tuon rakkauden ja tyhmyyden symbioosin, jota ei ehkä millään voi puolustella, mutta jonka vaikutuksen alainen meistä jokainen on. Elokuvassa sen sijaan jatkuu ehdottomuus. Hongisto on aina rakastanut Annaa, siihen ei ole mitään lisättävää.

Vihdoin Hongisto palaa kotiin. Elokuvassa hän pysähtyy hetkiseksi makuuhuoneen ovelle ja katsoo ilmeettömin kasvoin Laimin nukkuvaa selkää. Sen jälkeen hän sulkee oven ja hiipii hiljaa portaat ylös. Romaanissa puolestaan lyödään taas kerran selkeämmin kättä menneisyyden ja nykyisyyden kanssa. Hongistolla on jo kädessään Hagarilta saatu Annan kirje, kun hän menee katsomaan vaimoaan.

Martti Hongisto katseli akkunanverhoja, lattian korkkimattoa, seinien tapetteja – ja loppujen lopuksi hänen oli katsottava myöskin vaimoaan. - - Martilla oli vielä kirje kädessään. Hän unohti kirjeen ja katsoi tuota naista, joka nukkuessaankin oli hänelle kovin rakas. Vaimon suu oli jäänyt hiukan raolleen. Kauniit hyvät hampaat näkyivät. - - Hongiston olisi tehnyt mieli suudella vaimoaan. Hän kääntyi kuitenkin pois - -. ³¹

³⁰ Sillanpää 1945, 240-241.

³¹ Sillanpää 1945, 246-247.

Kohtaus on romaanissa ja elokuvassa hyvin erilainen. Kun romaanissa Hongisto katselee herkistyneenä sitä suuta, jota hän haluaisi suudella, on elokuvassa Laimi kääntänyt kokonaan selkensä miehelleen. Samaten vaimoan katsellessa Hongisto ”unohtaa” Annan olemassaolon (Hän unohti kirjeen ja katsoi tuota naista...) ja Laimi nousee etusijalle. Elokuvassa, kuten mainitsin, Hongisto hiipii vaimonsa ohi sulkien vielä ovenkin makuuhuoneeseen noustakseen ylös omaan huoneeseensa ja keskittyäkseen Annan kirjeeseen. Toisin sanoen elokuvassa Martin ja Laimin välit on jäädytetty, ja rakkaus elää vain epätodellisessa suhteessa muistojen, nostalgian ja hetkellisyyden myllerryksessä. Romaanissa puolestaan eletään tunteiden ja kiintymyksen ristiriitojen ja elämän kompromissien ristitulessa.

”Karkumatkan” jälkeinen elämä palaa jälleen uomiinsa. Tapahtumat keskittyvät paljolti Jalmarin hautajaisiin, käytännönjärjestelyihin – konkreettisiin toimiin. Kuitenkin vierailu on jättänyt jälkensä, ja toisaalta, tulevat tapahtumat tulevat jättämään jälkensä vierailuun. Kaikesta huolimatta jokin syvä ihmisyyks oli aina muuttumatonta. Etenkin romaanissa korostuu se, kuinka vaikeaa on päästää irti totunnaisista tavoista ja tuoda esille sitä, minkä tietää jossain syvällä sisimmässä olevan. Impulsiivisen, romanttisen karkumatkan aikana, jolloin on vapaa vastuusta ja katkeruudesta, on paljon helpompi elää rakkautta ja kaipuuta todeksi kuin arkielämän keskellä, pinttyneiden, yhteisen menneisyyden ja heikkouden kuormittamien kasvojen edessä. Jokapäiväisen elämän paino on lannistava ja tulisi olemaan vastakin. Sen Hongistokin tiesi jo ennen kuin päivä valkeni.

Martti Hongisto tiesi hyvin, mikä häntä odotti tänä päivänä. Hänen vaimonsa oli lopulta heräävä, niin myös hänen lapsensa, vanhin heistä taisi vielä ollakin hereillä. Hän tiesi myös, ettei yksikään asia tänä päivänä tulisi olemaan toisin, kuin mitä se oli ollut viikko sitten. Hän tiesi myös, ettei hän itse pystyisi olemaan sen enempää, kuin hän oli ollut täältä taannoin lähtiessään.³²

Tuon sunnuntaiaamun jälkeen ei näiden ihmisten elämässä – noiden asioiden yhteydessä – enää virinnyt sellaista jännitystä kuin oli vallinnut noina muutamina elokuisen loppuviikon päivinä. Heidän elämänsä: toisten nousi, toisten laski – ja muutamien pysyi siinä samassa, joista ei juuri ollut nousua eikä laskua niin kauan kuin he täysin tietoisina ihmisinä elivät.³³

³² Sillanpää 1945, 252.

³³ Sillanpää 1945, 165.

Anna elää kuitenkin yhä. Toinen, haaveen ja illuusion todellisuus seuraa Hongistoa kotiin asti kirjeen muodossa.³⁴ Kirjeidenkin kautta välittyvä romaanissa ja elokuvassa erilainen viesti. Elokuvassa – luonnollisestikin – kirje on romaania paljon lyhyemmässä muodossa. Kun Hongisto alkaa lukea kirjettä, kuuluu teksti Annan äänellä. Näin Anna ja kirjeen sisältö muuttuvat konkreettisimmiksi ja ovat läsnä Hongiston huoneessa. Kohtauksessa tulee myös ilmeiseksi elokuvan ilmaisun taipumus tehdä yleisestä erityistä.³⁵ Työhuoneen sisustus ei ole enää vain neutraalia kulissia vaan se saa tarinaa tukevan merkityksen. Kun kirje alkaa, siirtyy kamera seinällä roikkuvaan tauluun. Taulussa on nuoren morsiamen kuva. Siitä kuva siirtyy hitaasti Hongiston ryppyisiin, lukemiseen keskittyneisiin kasvoihin ja jälleen toiseen tauluun, jossa nuori mies lukee lehteä tai kirjettä. Näin läsnä ovat kaikki neljä: nuoruuden Anna ja Martti sekä nykyisyyden Anna ja Martti. Samalla nuori nainen huntuineen on muistutus jostain kadonneesta viattomuudesta, ja ikääntynyt väsynyt Hongisto kahden nuoren ihmisen välissä rikkoo sopusoinnun ja samalla langettaa tuomion menneen tulevaisuudelle. Annan ääni jää latelemaan totuuksia.

Vielä konkreettisemmaksi kirjeen sisältö elokuvassa muuttuu myöhemmin Hongiston jatkaessa kirjeen lukemista yksin luonnon keskellä. Ristikuvan kautta Anna ilmestyy maiseman keskelle ja puhuu suoraan Martille. Voi kai sanoa sanan muuttuvan lihaksi. Kuitenkin samalla on läsnä muistutus kaiken tapahtuneen ainutkertaisuudesta ja paluun mahdottomuudesta: Anna on pukeutuneena mustiin hautajaisvaatteisiin. Tämä on nähtävissä paitsi viittauksena Annan todelliseen kuolemaan, myös kuolemaan Martin elämässä todellisuudessa.

Samassa yhteydessä on katsojan herkistävä kohtaus. Kirjettä kädessään roikottaen Hongisto vilkaisee taakseen, kompastuu ja kaatuu. Polvillaan rantahietikolla tämä romaanin nimihenkilö³⁶ on hyvin vanha mies. Elokuvan katsojalle elokuvamusiikin yltyvässä nousussa tämä Hongiston kaatuminen, fyysinen murtuminen yhdistyy hänen sydämensä murtumiseen. Tunnelatausta ja merkityssisältöä kohtauksessa lisää hänen kääntymisensä taaksepäin. Hongisto kompastuu omassa elämässään

³⁴ ”Minulla on loppumaton halu jatkaa tätä kirjettä, en millään tahtoisi katkaista tätä viimeistä kosketustani sinuun.” Sillanpää 1945, 249.

³⁵ Kpl. 3.2.1.

³⁶ Sillanpää 1945, 7.

katsoessaan taakse, menneisyyteen. Mieleen nousee raamatullinen vertaus Lootin vaimosta, joka muuttui suolapatsaaksi katsoessaan pakomatalla taaksepäin tuhoutuvia Sodomian ja Gomorran kaupunkeja vastoin Jumalan käskyä. Hongisto ei muutu suolapatsaaksi, mutta jotain hänenkin sisällään kivettyy. Menneisyys osoittautuu lopulta kohtalokkaaksi paikaksi, johon ei olisikaan ehkä pitänyt palata.³⁷

Romaanissa kirjeenluku sekään ei ole yhtä dramaattinen kuin elokuvassa. Elokuvassa kirjeenluku tapahtuu kahdessa eri jaksossa. Väliin sijoittuu runsaasti kohtauksia. Heti siirtymä on epäilemättä kärjistynein. Kirjeen kaunopuheisuudesta siirrytään Jalmarin irvokkaaseen kuolemaan ja siitä edelleen jatketaan Martin ja Laimin kohtaamiseen, heille tavanomaiseen piikittelevään sanailuun. Näin jälleen kerran rinnakkain asetellulla saadaan näiden kahden eri todellisuuden törmääminen kärjistymään. Elokuvassa kirjeenluvusta muodostuu Hongistolle pakopaikka arjen kireyden keskeltä. Romaanissa sen sijaan luku tapahtuu lyhyttä taukoa lukuun ottamatta ilman keskeytyksiä. Kuten edellä toin esille, Hongisto välillä ”unohtaa” lukemisen katsellessaan vaimoaan. Viesti on siis heti aivan toisenlainen. Laimi on Hongiston elämässä ykkönen kaikesta huolimatta. Toisin kuin elokuvassa kirjeen arvo näkyy sanoissa, ei tunteessa:

Annan kirje kului hiukan nuhruiseksi paljosta lukemisesta, mutta yhä kykenivät eräät lauseet tukemaan Marttia hänen uudessa elämänasenteessaan – kun hän nyt, keski-ikänsä loppupuolella, yritti oppia tuota vaikeata taitoa: olla vaatimatta mitään keneltäkään muulta kuin itseltään.³⁸

Näin ehkä Martin ja Annan pikainen uusittu suhde oli tukemassa Martin ja Laimin suhdetta, ei kuitenkaan – kuten sanoin – tunteen kautta vaan ymmärryksen kautta. Annalta Martti oppi uuden tavan käsitellä hänen ja Laimin suhdetta. Tunteet Annaa kohtaa jäivät tässä asenteessa toissijaisiksi.³⁹

³⁷ Ks. myös Laurila 1979, 52.

³⁸ Sillanpää 1945, 278.

³⁹ Ehkä jonkinlaiselle tunteellisuuden tasolle suhteessa Annaan ja kirjeeseen päästään toisessa yhteydessä, tilanteessa jossa Martti ja Laimi omanlaisessaan sovussa palaavat Jalmarin hautajaisista kotiin: ”Niin kuin ennen koulupoikana hän oli silloin tällöin etsinyt varman paikan ja ottanut esiin Annan kirjeen. Kouluaikana se oli ollut vain kuvakortti, jonka viattomat sanat olivat saaneet tulkita paljon enemmän, kuin mitä niiden muodollinen sisältö sanoi. Nyt oli kirje, monta lehteä, täynnä kaunista käsialaa. Ja sanoja, joita ei hullaantuneen nuorukaismielen enää tarvinnut täydentää. Kaikki kiertyi kauniisti, elämä kannatti kuin kannattikin elää.” Sillanpää 1945, 273-274. Hongiston voi sanoa

Mihin Martti ja Laimi sitten jäävät kaiken tapahtuneen jälkeen, eli miten arjen palaset muotoutuvat uudelleen, kun ne on ensin näin sekoitettu? Tässä suhteessa keskeiseksi kohtaukseksi sekä romaanissa että elokuvassa muotoutuu ajomatka, kun Martti ja Laimi palaavat yhdessä kotiin Jalmarin hautajaisista.

Hongiston pariskunta palasi yhdessä kotiin, vanha tuttu autoilija oli tullut heitä noutamaan. Martti oli varsin hilpeänä, niin kuin tapaus olisi hänellekin merkinnyt jonkinlaista vapautumista. - - Hän ylisti nyt alkamassa olevaa vuodenaikaa, johon kaikenlaiset runoilijat tahtovat painaa kuoleman merkit, kun eivät tunne, mikä elämä syksyyn sisältyy. - -

- Mäsin mielelläni vielä tänään tuonne näkötorniin, mutta siellä on kai tähän aikaan vaara joutua jonkun hengästyneen sedän oppaaksi. Mihin aikaan aurinko nykyään nouseekaan?

- Siinä lähempänä viittä, kuului kuljettajan virkalakin takaa.

- Pitäisikö taas lähteä? Se oli Laimin ensimmäinen vuorosana koko paluumatkalla.

- Ainahan sitä jonnekin, sanoi siihen Martti.

- Minä olen myös ajatellut tästä kerran lähteä.

- Sinä olet aikoinasi kyllä lähtenyt, kultaseni – mutta tervetuloa näkötorniin siitä huolimatta. Tosin olen siellä mieluummin yksin, mutta siitä yksinäisyydestä voinkin olla varma auringon nousun aikoihin.

- Onko se näkötorni nyt tällä vai tuolla puolen Tamperetta?

Niin he elivät – ei elämä eikä kuolema tuonut siihen muutosta. - - Kaikki kiertyi kauniisti, elämä kannatti kuin kannattikin elää. - -

Martin hilpeudessa, kun hän pakisi kuljettajan kanssa, siinä tuntui taas tuo jokin, jota hän, Laimi, puolestaan ei ollenkaan hyväksynyt, mutta joka jotenkin ärsyttävästi viehätti häntä. Nuo vuorosanat, jotka hän sitten sanoi ”lähdestä” ja ”näkötorresta tällä vai tuolla puolen Tamperetta”, ne olivat hiljainen myönnytys tuolle Martin ominaisuudelle.⁴⁰

Elokuvassa lainauksen viimeiset rivit korvaa Laimin pidätelty, teennäisen nuiva hymy. Se on kaikessa pienuudessaan se sovinnon askel, johon Laimi kykenee.

Kuitenkin elokuvassa sovinto jää pitkälle Laimin puolelta tapahtuvaksi. Martti asettuu ikään kuin sovinnon tai ei-sovinnon yläpuolelle, eli täydelliseen riippumattomuuteen Laimista. Se on arjen harmonian kannalta vieläkin lohduttomampaa kuin eripura, sillä se tarkoittaa sitoutumista yksinäisyyteen. Näin paluu vanhaan elämänpiiriin osoittautuu mahdottomaksi. Tämä tulkinta syntyy elokuvan ja romaanin poikkeavan rakenteen kautta, pienin dialogimuunnoksin sekä

siirtyneen tunteen tasolta toiselle hieman ylemmälle ymmärryksen tasolle, joka ei sulje pois tunnetta vaan täydentää sitä.

⁴⁰ Sillanpää 1945, 272-274.

romaanin kerronnallisen luonteen kautta. Elokuvasa kuten romaanissakin Roimalan kohtaloa Jalmarin kuoleman jälkeen puidaan koko perheen voimin. Kun Martin ja Laimin sanailu ajautuu umpikujaan, poistuu Martti paikalta lähtemällä ulos kävelyille.⁴¹ Elokuvasa Martti palaa kirjeensä luokse, eli seuraa kirjeenluvun toinen osio.

Toisin kuin elokuvassa, romaanissa katsotaan kohti tulevaisuutta tai paremminkin sillä hetkellä elettyä elämää. Hongisto ei pakene kirjeen luokse, vaan lähtee kohtaamaan kylän ihmisiä.

Martti Hongisto kuljeskeli koko tuon sunnuntaipäivän yksinään. Ensin hän kävi sydänmailla päin ja puhutteli siellä hyviä vaatimattomia ihmisiä, joiden kokemusten ja kohtaloitten rinnalla hän niin lohdullisesti tajusi omien vaiheittensa vähäpätöisyyden – puhuessaan joskus sellaisista hän nimitti niitä herraskaisiksi... Pientä, pientä – ei ainakaan ”suurempaa” – oli kaikki tuon mökin miehen ja hänen vaimonsa vaiheitten rinnalla...⁴²

Näin romaanissa Martin ja Annan rakkaustarina asettuu kollektiivista kansanhistoriallista taustaa vasten ja muuttuu siinä valossa vain yhdeksi tarinaksi – vieläpä vähäpätöiseksi sellaiseksi – muiden lukemattomien joukossa. Elokuva sen sijaan säilyttää suhteen kokonaisvaltaisen aseman Martin elämässä loppuun saakka.

Hautajaisten jälkeen Martti ja Laimi palaavat elokuvassa kotiin, jossa Maire odottaa poikansa kanssa. Pian hyväntuulisuus vaihtuu Laimin ja Mairen ilkeämieliseen sanailuun ja poikakin ärtyy itkemään. Tässä vaiheessa Martti ottaa irtioton perhehelvetistä ja kääntää selkensä muille katsomalla ikkunasta ulos. Samalla alkaa soida Lepaan kartanoon sijoittuva teemamusiikki, joka paljastaa Martin siirtyneen ajatuksissaan toisaalle. Kamera kulkee Martin katsetta pitkin venelaiturille, josta Martti pari päivää aikaisemmin oli kerran lähtenyt.

Toisaalla Martti on myös seuraavassa otoksessa, jossa hän istuu tuvassa ja lukee päivän lehteä. Edelleen soi sama teemamusiikki. Lehden etusivulla on pavana

⁴¹ Jo lähtö muotoutuu teoksissa toisistaan poikkeavaksi. Kun elokuvassa ei voi välttyä vaikutelmalta Hongiston pilkallisuuden ja ylemmydentunnon suhteen, painotetaan romaanissa nimenomaan, ettei näin ole: ”Hongisto tosiaan lievästi kumarsi tässä kohdassa. Se ei ollut mikään ivallisesti suurenneltu kumarrus, se vain vaistomaisesti liittyi tuohon hänen puhutapaansa.” Sillanpää 1945, 261.

enteenä näyttävä otsikko: Venäläiset marssineet Puolaan.⁴³ Hongisto kääntää sivua, jossa on Anna Sigrid Lepaan kuolinilmoitus. Tässä kohtauksessa tulee hienolla tavalla esille elokuvan mahdollisuus ilmentää henkilöiden sisäisiä tunteita omien elokuvallisten tehokeinojen kautta. Taustalla kuuluva ropina paljastaa, että kameran rajojen ulkopuolella sataa vettä. Ikkunalasi ja siihen valuvat vesipisarot heijastuvat kirjailijan kasvoille. Hongisto itkee.

5.3. Eteenpäin

Kuinka elokuva ja romaani sitten loppuvat, vai loppuvatko ne? Elokuvan loppu on jollakin lailla toteava. Kuten edellä mainitsin, lukee Hongisto lehdestä Annan kuolinilmoituksen. Sen jälkeen hän saa hautajaiskutsun ja tilaa kukkalähetyksen hautajaisiin. Elokuva loppuu, kun Hongisto lähtee lyhyen Laimin kanssa käydyn sananvaihdon jälkeen ulos kävelyille.

Elokuvassa on romaania selkeämmin alku ja loppu. Elokuvahan alkaa siten, että Martti Hongisto kävelee pellon halkovaa tietä pitkin viistosti kameraa kohti. Kuvakulma on ylhäältäpäin. Samoin elokuvan lopussa on sama asetelma. Jälleen kuvakulma tulee ylhäältä, mutta nyt Hongisto kävelee tietä toiseen suuntaan. Näin ympyrä sulkeutuu. Kuvakulman aseman kautta luodaan etäisyys tarinaan. Alussa ei vielä olla tarinan ja henkilöiden sisäisen maailman ulottuvilla, lopussa katsoja on lipumassa tarinan sisältä jo pois. Toisaalta kameran voi ajatella ottaneen eräänlaisen Jumalan silmän aseman. Suurempi ylhäältä tuleva voima hallitsee ja kontrolloi kaikkea tapahtuvaa ja tapahtunutta.

Jotain on kuitenkin muuttunut. Elokuvan alussa leikkaamaton vilja huojuu yltyvässä tuulessa, mutta kun Hongisto lopussa palaa samalle tielle, on vilja jo puitu. Sato on korjattu. Ehkä Hongistokin on lopulta korjannut sadon omassa elämässään hakemalla Lepaan kartanosta sen, minkä nuoruudessaan sinne jätti. Rakkaus Annaan alkoi

⁴² Sillanpää 1945, 265; ”Maailmankatsomuksen tasolla tulee eteen – väljyys, kaiken suhteellisuus, vähäpätöisyyden ja tärkeyden samanaikaisuus.” SEA Lk Matti Kassilan haastattelu 1988.

⁴³ Lehden otsikko lienee jäänteitä Kassilan alkuperäisestä aikomuksesta sijoittaa elokuvan tapahtumat näkyvämminkin Toisen maailmansodan aattoon. Aikomus kuitenkin sittemmin kariutui. Ks. esim. SEA Lk Ylänen 1988; Kampman 1989, 52.

orastaa koulupoikavuosina ja tuleentumaan se ehti vanhuuden kynnyksellä, kunnes oli valmis korjattavaksi – kokemaan (näennäisen) täyttymyksensä.⁴⁴ Myös Hongiston kulkusuunta on muuttunut. Joskin suunnan muutos on tarkoitettu elokuvalliseksi keinoksi viestittää tarinan loppumista, eräänlaiseksi tyypistetyksi kehyskertomukseksi, se paljastaa samalla myös piilotetun merkityksen. Perustellessaan ohjaustyötään Matti Kassila on sanonut halunneen ilmentää kävelyllä romaanissa keskeisellä sijalla olevaa Hongiston ajatustoimintaa.⁴⁵ Tähän vedoten voi Hongiston pois päin kävellessään väittää ajautuvan tai tietoisesti etääntyvän kauemmaksi perheestään, erityisesti vaimostaan Laimista, jonka luota hän lähtee. Näkökulmaa elokuvan kohdalla tukee asetelma, jossa Laimi aiemmin taka-alalle sijoitettuna esittää toistuvasti katkeransävytteisiä kommenttejaan Martin syventyessä hautajaiskutsuun ja kukkalähetykseen. Laimista tulee jonkinlainen takapiru, jonka narisevasta äänestä ei tahdo millään päästä eroon. Vaikutelma vahvistuu, kun Martin astuessa ulos talosta alkaa kuulijoiden korviin jälleen soida kuulas teemamusiikki. Martti on taas vapaa.

Elokuvan loppukaneettina Hongisto potkaisee tiellä kiveä. Itse näen potkaisun elämäniloisena kannanottona: kaiken kivun keskellä elämä voittaa sittenkin. Se ikään kuin tiivistää Hongiston lausahduksen: ”Maapallo, maapallo, kuinka ihana oletkaan.”⁴⁶ Toisaalta Lasse Pöysti sanoi kironneensa mielessään potkaistessaan kiveä.⁴⁷ Se antaa tulkinnalle kieltämättä hieman toisenlaisen sävyn. Tässä tapauksessa elettyyn romanssiin on liittynyt enemmän latausta ja sen menettäminen pitää sisällään tunteiden kirjavan skaalan. Elämänvoimaa ei tästäkään näkökulmasta silti puutu.

Edellä kuvatulla tavalla, alku- ja loppukohtauksen samankaltaisuudella korostetaan tarinan kertaluontoisuutta ja lineaarisuutta. Romaanissa asetelma ei kuitenkaan ole näin selkeä. Pikemminkin teksti antaa ymmärtää tarinan jatkumisen romaanin

⁴⁴ Korjatun sadon voi nähdä myös perinteisenä viittauksena kuolemaan. Eriasia sitten on, kenen kuolemaan sillä viitattaisiin.

⁴⁵ Kampman 1989, 53-54.

⁴⁶ Sillanpää 1945, 237; ”Maantietä pitkin saapuu alussa ja poistuu lopussa kirjailija Hongisto kuin Chaplin ja jättää taakseen viipaleen elämää. Hattu päässä ja kävelykeppi kädessä hän potkaisee kiven ojaan. Elämä jatkuu.” SEA Lk Lindqvist 1988.

⁴⁷ SEA Lk Moring 1998.

loppumisesta huolimatta. Martti Hongisto jää päähenkilönä syrjään ja hänen paikkansa ottavat kaksi nuorukaista, Veikko Sarasuo ja Juhani Lepaa.

Sarasuon elämäntilanne tulee esille itse asiassa täysin irrallisesti aukeaman mittaisessa luvussa heti sen jälkeen kun Martti ja Laimi ovat palanneet hautajaisista.⁴⁸ Lyhyessä luvussa tiivistetään nuoren lääkärin työtilanne, hänen ansaitsemansa luottamus ja arvonanto sekä vaihteleva mutta jatkuva seurustelu Hagar Hongiston kanssa. Lukijalle annetaan ymmärtää, että jos Martti Hongisto elääkin jo vanhuuden kynnyksellä, niin Sarasuolla on vielä monta lukua kirjoittamatta: ”Niin että – Veikko Sarasuon kohdalla näyttävät asiat vielä olevan arvaamattomissa. Niin kuin nuoruudelle sopiikin.”⁴⁹ Merkittävää tässä luvussa on sen silmäänpistävä sijoittuminen. Lukija odottaa kohtaavansa kirjan viimeisillä sivuilla Hongiston ja lyhyen referaatin hänen elämänsä myöhemmistä kohtaloista tai jonkinlaisen tilinpäätöksen menneistä vuosista ja päivistä. Sen sijaan hän kohtaakin täysin sivuhenkilönä pysytelleen lääkäri Sarasuon. Juuri tämä asetelman yllätyksellisyys tekee siitä merkittävän ja keskittää huomion sen merkitykseen. Sarasuo on astunut jatkamaan yhden miehen elämää tai luomaan yhden tarinan lukuisten muiden tarinoiden joukkoon.⁵⁰

Yhtä lailla tarinaa jatkaa Annan poika, Juhani Lepaa. Sarasuo-kappaleen jälkeen mainitaan kaikessa lyhykäisyydessään, kuinka Hongisto lukee usein Annan kirjettä ja kuinka hän näkee Annan kuolinilmoituksen lehdessä ja laittaa kukkalähetyksen, mutta ei mene hautajaisiin. Samalla mainitaan Laimin hiljainen vastalause koko jutulle ja jo kuolleelle viholliselleen. Mutta samoin kuin Sarasuon kohdalla nytkin päädytään hyvin nopeasti kohdistamaan huomio Juhani Lepaaseen, nyt Hongiston kirjoittaman kirjeen muodossa.⁵¹

Kirje on kaiken kaikkiaan häkellyttävän ympärilyöreä siihen nähden, että sen sisältö jää koko romaanin viimeisiksi sanoiksi.⁵² Kirjeessä Hongisto kiittää Juhania hänen

⁴⁸ Ks. Sillanpää 1945, 276-277.

⁴⁹ Sillanpää 1945, 277.

⁵⁰ Ks. luku 5.2.; Sillanpää 1945, 265.

⁵¹ Sillanpää 1945, 278-282.

⁵² Kirjeen ympärilyöreä ja näennäiseen merkityksettömyyteen vaikuttanee vahvasti se yksinkertainen asia, ettei teksti ole Sillanpään omaa käsialaa, vaan Yrjö Kivimiehen myöhemmin lisäämä täydennys. Rajala 1993, 217-219.

taannoisesta laulustaan ja kehuu häntä hienoksi mieheksi, pyytää laskemaan omasta puolestaan kukat Annan haudalle ja tuo vielä esille, kuinka hyvässä maassa Juhanilla on mahdollisuus kasvaa. Eli toisin sanoen kirje on hyvin mitäänsanomaton. Muutamaan kohtaan silmä kuitenkin kiinnittyy. Kuten Sarasuon kohdalla, tässäkin viitataan elämän jatkuvuuteen, nyt Juhanin kautta. Samalla kirjeessä annetaan mahdollisuus uuteen, ”ehyempään” tarinaan, josta on kitketty pois ne epäkohdat, jotka vielä Hongiston elämässä vaikuttivat:

Kuinka monien vaarojen alainen onkaan tuommoinen nuoruuden rakkaus!
Kuinka vaikea se on 'hoitaa'! Sinun edellytyksesi ovat kuitenkin paljon
toiset kuin eräiden muitten.⁵³

Sinulla on monia etuja, joita minun ikäpolvellani ei ollut. – Sinä olet nuori,
terve ja vahva, kaikki on sinulle auki. – Sillä oikeudella sanon sinulle tässä
kirjeessä --: pysy aina miehenä ja ihmisenä ja muista, että
vähäpätöisimmälläkin lähimmäiselläsi on samat perusoikeudet kuin
sinulla.⁵⁴

Vielä enemmän huomio kuitenkin kiinnittyy muutamaan riviin kirjeen puolivälissä. Hongisto kirjoittaa: ”Minun tekisi mieleni kirjoittaa tähän kolme sanaa, jotka ilmaisisivat erään pienen ja paljon merkinneen tosiasian. En tee sitä, vaan toivon sinulle – jonka ikäkautta ja mahdollisuuksia kadehdin – toivon runsasta ja hyvää elämää.”⁵⁵ Epäilemättä tulee mieleen, että nuo kolme sanaa olivat: minä rakastan/rakastin Annaa/äitiäsi. Tässä huomio ei kiinnity siihen, mitä on, vaan siihen mitä ei ole. Nämä sanat puuttuvat ja niiden poissaolo luo merkityksen. Ehkä Hongisto ei enää rakasta Annaa tai sitten sillä ei vain ole merkitystä. Tai ehkä se sittenkin on niin pieni asia kaikkien maailman kohtaloiden keskellä, ettei se ole mainitsemisen arvoinen. Tai sitten se on niin suuri asia, ettei se mahdu paperille, muutamille vaatimattomille riveille. Todellinen merkitys jää auki ja lukijan paikattavaksi. Sisällön merkittävyys on kuitenkin ilmeinen, onhan lauseen poissaolo tehty näkyväksi.

Jonkinlainen vieno romaanin ja elokuvan yhteen sulautuma tapahtuu tarinan viime metreillä. Romaanissa mainitaan, kuinka Hongisto kirjoittaa kirjeen ja saatuaan sen

⁵³ Sillanpää 1945, 280.

⁵⁴ Sillanpää 1945, 281-282.

⁵⁵ Sillanpää 1945, 281.

valmiiksi lähtee keppi kädessä kävelylle ja sillä tiellä postitti sen.⁵⁶ Elokuvasa ei mainita lainkaan Hongiston kirjettä, mutta sen sijaan hän kyllä lähtee kävelylle keppi kädessään. Romaanissa Hongisto vei kirjeen Laimin tietämättä. Elokuvasa Hongiston päiväkävelyn tarkoitus jää katsojallekin auki.

⁵⁶ Sillanpää 1945, 279-280.

6. YHTEENVETO

Tutkimustehtäväni oli tarkastella, kuinka yksittäisten semioottisten viestien kautta *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* –elokuva poikkeaa tulkinnan tasolla romaanista vai poikkeako se ja kuinka nämä viestit luovat mahdollista uutta tulkintaa. Tässä kartoituksessa lähtökohtanani oli kaksi erilaista taidemuotoa ja niiden omanlaisensa ilmaisukeinot.

Ihmiselon ihanuus ja kurjuus –romaani ja –elokuva ovat näennäisesti hyvin samankaltaisia teoksia. Elokuva mukailee romaania hyvin uskollisesti. Elokuvaa voisikin pitää enemmän translaationa kuin adaptaationa. Silti lähemmässä tarkastelussa elokuvassa tulee esille huomattava määrä tulkinnallisia eroavaisuuksia romaaniin nähden, mikä piirre kuuluu adaptaatioelokuvalle. Osa näistä eroista johtuu elokuvantekijän omasta yksilöllisestä luennasta ja tulkinnasta, osa on ilmaisukeinon omalla painollaan, esimerkiksi sen audiovisuaalisella mediumilla ja elokuvahistoriallisella viitekehyksellä tuottamaa viestiä.

Sekä romaani että elokuva on jakautunut kahteen erilliseen osaan, niin sanottuun Lepaan kartanon vierailuun ja sitä edeltävään ja seuraavaan kotielämään. Ihanuus ja kurjuus näkyy molemmissa teoksissa jakaantuneena selkeästi kyseisen jaottelun mukaan, niin että ihanuus tulee esille Lepaassa ja kurjuus vastaavasti kotona. Tähän asetelmaan kuuluu olennaisesti myös arkielämän ja illusorisen elämän vastapoolisuus. Lepaan vierailusta muodostuu ennemminkin fiktio fiktiossa, elokuva elokuvassa. Se sisältää molemmissa teoksissa unenomaisia, epätodellisesti sävyttyneitä elementtejä.

Illusorisuus rakentuu teoksissa ennen muuta vastakohtaisuuksien kautta. Asettamalla todellisuuksien ääripäitä – kuten Laimia ja Annaa – rinnakkain korostetaan kahden maailman eroavaisuutta. Semanttisesti tätä vastakohtaisuutta on elokuvassa toteutettu muun muassa rakentamalla henkilöiden ulkoista olemusta kollektiivisia kulttuurikonventioita ja arvoperiaatteita myötäillen. Annasta rakentuu elokuvaperinnettä mukaileva vaalea sisäisesti ja ulkoisesti puhdas kaunotar, ja Laimissa korostuu tumman naisen prototyyppinen pahuus. Niin ikään montaaseilla

luodaan tätä asetelmaa tukevia implisiittisiä viestejä. Niissä kohdin, missä romaanissa poraudutaan Hongiston omaan ajatuksenkulkuun ja illusorisen todellisuuden muotoutumiseen, elokuva joutuu käyttämään omia sanomaa välittäviä semanttisia keinoja. Tällöin musiikki saa keskeisen osan Hongiston tunnelmien välittäjänä. Musiikin ja audiovisuaalisten montaasien rooli korostuu elokuvassa myös niissä kohdin, milloin romaanissa valotetaan kartanomiljöön historiaa ja tunnelmaa.

Teosten samankaltaisuudesta huolimatta elokuva esittää kahden eri todellisuuden kahtiajaon romaania huomattavasti dramaattisemmin. Tämän aiheuttanee elokuvantekijän omien intentioiden lisäksi elokuvallisten ilmaisukeinojen luonne, joille on ominaista draamallisuus ja toisaalta monitahoisen todellisuuden rakentumisen vaikeus. Elokuvan ikoninen luonne tekee lähes mahdottomaksi muun muassa sellaiset narratiiviset keinot, joiden kautta voidaan selittää tapahtumia ja laajentaa näkökulmaa yksilölliseltä tasolta yleiseen, kuten esimerkiksi kyseisessä teoksessa henkilökohtainen rakkaussuhde kansallista sotahistoriaa ja sen vaikutuksia vasten. Konkreettisella tasolla metaforiset ja symboliset merkitykset välitetään elokuvassa erilaisten semioottisten viestien kautta. Tätä viestien välitystä palvelevat kuvarajaukset, auditiiviset ja visuaaliset montaasit, kuvauksen ja äänien hyväksikäyttö sekä aikakäsityksien manipuloiminen.

Toisessa analyysiosassa käsittelin vähitellen rakentuneen ja Lepaan kartanossa vallitsevan unelmatodellisuuden vähittäistä raukeamista. Ennen varsinaista käännettä elokuvassa on kuitenkin aikakäsityksiä manipuloimalla saatu Lepaan kartanosta esille sen ajaton, muusta maailmasta eriytynyt luonne, jossa nykyisyys ja menneisyys elävät limittäin. Romaanissa aikakäsitys on huomattavasti väljempi eikä rajoitu kartanon seinien sisälle. Toisaalta elokuvassa ennakoidaan muun muassa pienin auditiivisin efektein tulevaa illuusion murenemistä. Varsinainen mureneminen on elokuvassa toteutettu romaania vahvemmin rikkomalla elokuvan omaa kerronnallisuutta valokuvamaisilla otoksilla ja symbolisilla kuvakulmilla. Näin elokuvan muodon tasapainoa järkyttämällä saadaan epäharmoniaa myös sen sisältöön. Niin ikään Jalmary Roimalan persoona nousee elokuvan asettelussa Hongiston arkielämän raadollisuuden symboliksi ja diakonissan läsnäolo alleviivaa ihanuuden ja kurjuuden epätasapainoa.

Tutkimus toi esille, että romaanin ja elokuvan lopetus on näennäisestä samankaltaisuudestaan huolimatta toisistaan poikkeava. Elokuvassa vastakkainasettelu säilyy loppuun asti yhtä poleemisena: Lepaan ihanuus ja kotielämän kurjuus korostuvat. Romaanissa sen sijaan ihanuus ja kurjuus saavuttavat eräänlaisen sulautuman. Voisi sanoa jopa, että romaanissa Hongisto irrottautuu Lepaan kartanon todellisuudesta myös henkisesti ja että hän löytää eräänlaisen harmonisen ihanuuden ja kurjuuden kotoa vaimonsa viereltä. Siinä missä elokuva on draamallinen, niin romaani on toteava. Jos elokuvassa katsojaa lumoo tapahtumien epätodellinen tunnelma, niin romaanin lukijaa hurmaa arki. Elokuvassa tähdennetään alun ja lopun kuvauksella, eräänlaisella kehyskertomuksella tarinan kertaluontoisuutta, ja samalla tämä kehyskertomus korostaa myös elokuvan fiktiivisyyttä. Romaanin loppu jää sen sijaan avoimeksi, ja tarina jatkaa kulkua muissa henkilöissä, vaikka Hongisto itse jääkin tapahtumista sivuun.

Ihmiselon ihanuus ja kurjuus –romaanin ja –elokuvan olisi voinut vertailla monella eri tavalla. Tutkimusta olisi voinut lähestyä narratologisesti keskittäen tarkastelun kerronnan toisistaan poikkeavaan muotoon, esimerkiksi syventymällä kertoja-perspektiiviin. Tai sitten tutkimuksessa olisi voinut syventyä aikarakenteiden käytön analysointiin. Mahdollista olisi myös ollut keskittää huomio yhteen tiettyyn henkilöhahmoon tai tiettyyn lukuun tai kohtaukseen. Oma tutkimukseni ei ollut niin tiukasti rajattu kuin edellä mainitut esimerkit. Kun rajausta teorian kannalta oli semioottinen ja teosten sisällön kannalta temaattinen, eli perustuen realismiin ja epätodellisuuden rakentamiseen, aiheutti se tutkimuksen ”pyöreiden”. Vaikka näkökulma ehkä karsikin terävyydestä, oli se näin kattavampi ja toi toivoakseni myös hieman syvyyttä. Samalla tutkimuksessa pystyttiin ottamaan pieni askel muodon ja sisällön perinteisen vastakkainasettelun rikkomiseksi löytämällä muodosta sisältöä ja sisällöstäkin muotoa.

Luultavimmin jatkotutkimuksen varaa löytyy tulevaisuudessa paljonkin kaunokirjallisuuden ja elokuvataiteen välillä. Kirjallisuuden painettu sana ja elokuvan liikkuva kuva tähtäävät samaan taiteelliseen päämäärään, välillä kulmien rintarinnan, välillä ristiriidoin. Niiden välillä vaikuttaa myös representaatio, kokeva subjekti mielikuvineen ja assosiaatioineen. Tämä vaikuttaa sen, että olemassa ei ole

vain yksi tai kaksi tekstiä, vaan niitä on lukemattomia, ja samalla ilmassa häilyy myös kuva (tai sana) jonkinlaisesta totuusarvosta.

Tässä tutkimuksessa käsiteltävien teosten tematiikassa keskeistä oli niiden toisaalta arkinen (neutraalimmin sanottuna realistinen), toisaalta illusorinen luonne. Tätä samaa asetelmaa voisi tarkastella myös teoreettisemmin taidemuotojen olemuksen tasolla, esimerkiksi punniten kuvan ja sanan mahdollista uskottavuus- ja totuusarvoa ja miten nämä aspektit limittyvät fiktiivisiin teoksiin. Erityisesti elokuvaa on pidetty unenkaltaisena taidemuotona. Tämän metaforan kautta voisi lähestyä myös kirjallisuuden ja elokuvan taidemuotojen vertailua. Kuvan ja sanan olemusta voisi muutenkin tutkimuksellisesti seuloa. Myös jatkuvasti teknistyvä maailma laajentaa perspektiiviä romaanin ja elokuvan vertailevassa tutkimuksessa. Video on jo muuttanut elokuvan muotoa ja tuonut sitä tietyiltä osin lähemmäs romaania ja kaunokirjallisuus imee vaikutteita elokuvataiteelta. Interaktiivisuus taidemuotojen välillä tuntuu lisääntyvän. Toisaalta romaanin ja elokuvan tutkimusta voitaisiin lähestyä aivan toiselta kannalta, esimerkiksi sosiologisesta tai kulttuurihistoriallisesta tutkimusotteesta käsin. Adaptaatiotutkimus on ollut turhankin piintynyt alkuperäisiin asetelmiinsa, eli siihen kuinka hyvin elokuvantekijät ovat onnistuneet siirtämään romaanin sisällön elokuvan kielelle. Tästä lähtökohdasta vapautuminen voisi tuoda runsaastikin uutta hedelmällistä tutkimusta alalle.

7. LYHENTEET

ed.	editor
et al.	et alienum, ja muut
JULPU	Jyväskylän yliopiston kirjaston julkaisuyksikkö
Lk	Leikekokoelma
p.	painos
SEA	Suomen elokuva-arkisto
SF	Suomen Filmitoimisto
Sk	Skenaario
SKS	Suomalaisen kirjallisuuden seura

8. LÄHTEET

Primaarilähteet

Sillanpää, Frans Emil, 1945, *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus*. Helsinki: Otava

Kassila, Matti, 1988, *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus*. Helsinki: Neofilm

Sekundaarilähteet

Ammond, Jukka, 1986, *Teatterista valkokankaalle. Hella Wuolijoen näytelmien ja elokuvansovittusten vertailua*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Andrew, Dudley, 1984, *Concepts in Film Theory*. Oxford, England: Oxford University Press.

Astruc, Alexandre, 1969, ”Camera-stylo, elokuvan uusi avantgarde”, (suom. Juhani Koskinen), Teoksessa *Uuteen elokuvaan*, Peter von Bagh (toim.). Helsinki: WSOY, (alkuteos *Naissance d'une nouvelle avant-garde, la Caméra-Stylo*, Écran Français, 1948), 66-71.

Audry, Colette, 1999, ”La caméra d'alain Robbe-Grillet”. Teoksessa *Cinéma et roman. Éléments d'appréciation*, Georges-Albert Astre (éd.). Paris. France: Lettres modernes, 131-141.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc, 1996, *Elokuvan estetiikka*, (suom. Sakari Toiviainen). Helsinki: Edita, (alkuteos *Esthétique du Film*, Éditions Nathan, 1994).

Bagh, Peter von, 1984, ”Kirjallisuus – elokuvan paha äitipuoli”. Teoksessa *Kirjallisuuden ja elokuvan suhteista*, Pirjo Vaitinen (toim.). Turku: Turun yliopisto. Kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos. 4-19.

Bagh, Peter von, 1992, *Suomalaisen elokuvan kultainen kirja*. Helsinki: Otava.

Barthes, Roland, 1993, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suomenkielisen laitoksen toimittanut Lea Rojola, (suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel). Tampere: Vastapaino.

Bergson, Henri, 1988, *Matter and Memory*. New York. USA: New York Zone Books.

Bory, J.-L., 1999, ”Le cinéma: périlleux salut du roman”. Teoksessa *Cinéma et roman. Éléments d'appréciation*, Georges-Albert Astre (éd.). Paris. France: Lettres modernes, 121-127.

- Chatman, Seymour, 1980 (1978), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. 2. p. London, England: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York, USA: Cornell University Press.
- Donner, Jörn, 1961, ”Suomalainen elokuva vuonna 0”, (suom. Risto Hannula). Teoksessa *Studio 6*, Aito Mäkinen (toim.). Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 17-58.
- Eagleton, Terry, 1989 (1983), *Literary Theory. An Introduction*. Oxford, England: Basil Blackwell Ltd.
- Heiskanen, Ilkka, 1991, ”Suomalaiset 1950-luvun elokuvat, televisio ja kansallisen todellisuuden hallinta”. Teoksessa *Nykyajan sadut. Joukkoviestinnän kertomukset ja vastaanotto*, Juha Kytömäki (toim.). Jyväskylä: Oy Gaudeamus Ab & Oy Yleisradio Ab, 193-231.
- Hietala, Veijo, 1994, *Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Hietala, Veijo, 1996, *The End. Esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Irving, John, 2000, *Elokuvaurani. Muistelma*, (suom. Kristiina Rikman). Helsinki: Tammi, (alkuteos *My Movie Business. A Memoir*, 1999).
- Jakobson, Roman, 1987, *Language in Literature*. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (ed.). Massachusetts, USA: The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge.
- Juntunen, Max, 1997, *Elävän kuvan sanasto. Elokuva-, televisio- ja videoalan keskeiset termit ja käsitteet*. Helsinki: Oy Edita Ab.
- Kampman, Ulla, 1989, ”Matti Kassila Sillanpää-elokuvan käsikirjoittajana ja ohjaajana”. *Kaltio* vol. 45, 2/1989, 52-54.
- Kansojen kirjallisuus 12. Sodanjälkeinen aika (1945-1970)*, 1979, Billeskov Jansen, F. J. & Stangerup, Hakon & Traustedt, P. H. (toim.), (suom. Arto ja Kirsti Ingervo). Helsinki: WSOY.
- Kassila, Matti, 1995, *Mustaa ja valkoista*. Helsinki: Otava.
- Koskela, Lasse, 1988, *Katkotut sormet ja enkelten suru. Näkökulma F. E. Sillanpään tuotantoon*. Helsinki: Otava.
- Koski, Markku, 1981, ”’Vanhan’ suomalaisen elokuvan ideologisia peruspiirteitä”. Teoksessa *Elokuvan lukukirja*, Jarkko Aarniala (toim.). Helsinki: Oy Gaudeamus Ab, 141-150.

- Kundera, Milan, 1993, *Romaanin taide*, (suom. Jan Blomstedt ja Riikka Stewen), Juva: WSOY, (alkuteos *L'art du roman*, 1986).
- ”Kysymyksiä taiteen tekemisestä”, 1989. Eeva-Liisa Mannerin, Bengt Pohjasen, Matti Kassilan, Juha Rosman, Juhani Pallasmaan ja Paul Osipowin vastauksia kysymyksiin taiteen tekemisestä, Altti Kuusamo (toim.). *Synteesi* 3/1989, 12-31.
- Laitinen, Kai, 1981, *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Kai, 1989, ”Sillanpää aikansa kehyksissä”. Teoksessa *Sillanpää suomen kirjallisuudessa. F. E. Sillanpään juhlakirja*, Aarne Laurila ja Panu Rajala (toim.) Helsinki: Sillanpää-seura, 15-30.
- Laurila, Aarne, 1979, *F. E. Sillanpään romaanitaide kirjailijan asenteiden ja kertojan aseman kannalta*. Helsinki: Otava.
- Laurila, Aarne, 1958, *F. E. Sillanpää vuosina 1888-1958*. Helsinki: Otava.
- Leino, Eino, 1931, ”Maunu Tavast”. Teoksessa *Kootut teokset VI*, Helsinki: Otava, 1908, 295-370.
- Lempiäinen, Pentti, 1979, *Nimipäiväsanat*. Helsinki: Kirjapaja.
- Lindqvist, Antti, 2001, ”Lärvi kuuluu, lause ei”. *Tv maailma*, nro 8, 23.2.2001, s.4.
- Lotman, Juri, 1989, ”Elokuvan semiotiikka ja elokuvaestetiikan ongelmia”. Teoksessa *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*, (toim. & suom. Erkki Peuranen). Helsinki: Painokaari Oy, (alkuteos *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, Tallin: Eesti Raamat, 1973), 9-112.
- Martin, Marcel, 1971, *Elokuvan kieli*, (suom. Velipekka Makkonen). Helsinki: Otava, (alkuteos *Le Langage Cinématographique*, Paris: Éditions du cerf, 1955).
- McFarlane, Brian, 1996, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, England: Clarendon Press.
- Metz, Christian, 1974, *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, (translated by Michael Taylor). New York, USA: Oxford University Press, (alkuteos *Essais sur la signification au cinéma*, Editions Klincksieck, 1971).
- Moulet, Luc, 1985, ”Sam Fuller: In Marlowe’s Footsteps”, (translated by Norman King). Teoksessa *Cahiers du Cinéma*, Jim Hillier (ed.). London: Routledge & Kegan Paul plc, (alkuteos *Sam Fuller – sur les brisées de Marlowe*, 1959), 145-154.
- Mourlet, Michel, 1999, ”Cinéma contre roman”. Teoksessa *Cinéma et roman. Éléments d’appréciation*, Georges-Albert Astre (éd.). Paris. France: Lettres modernes, 27-37.

- Münsterberg, Hugo, 1970, *The Film: a Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*. New York, USA: Dover Publications.
- Naremore, James, 2000, "Introduction: Film and the Reign of Adaptation". Teoksessa *Film Adaptation*, James Naremore (ed.). New Jersey, USA: Rutgers University Press, 1-16.
- Nikula, Jaana, 2000, *Polttava katse. Regina Linnanheimon elämä ja elokuvat*. Helsinki: Like.
- Nykysuomen sanakirja 1*, 1996 (1967). Matti Sadeniemi et al. (toim.). 14. p. Helsinki: WSOY.
- Paavolainen, Olavi, 1929, *Nykyäikää etsimässä. Esseitä ja pakinoita*. Helsinki: Otava.
- Pantti, Mervi, 1998, *Kaikki muuttuu... Elokuvakulttuurin jälleenrakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Jyväskylä: Gummerus.
- Peirce, Charles Sanders, 1958, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Charles Hartshorne & Paul Weiss (ed.). Cambridge, England.
- Perkins, V. F., 1972, *Film as Film. A Superb Introduction to Appreciation and Criticism of the Cinema*. New York, USA: Penguin Books.
- Rajala, Panu, 1989, "Sillanpään miljö: puristus ja vapautus". Teoksessa *Sillanpää Suomen kirjallisuudessa. F. E. Sillanpään juhlakirja*. Aarne Laurila ja Panu Rajala (toim.) Helsinki: Sillanpää-seura, 123-140.
- Rajala, Panu, 1993, *Korkea päivä ja ehto. F. E. Sillanpää vuosina 1931-1964*. Helsinki: SKS.
- Rajala, Panu, 1996, "Nobelkirjailija Frans Emil Sillanpää". Teoksessa *Kansallisgalleria. Suuret suomalaiset*, Tiitta, Allan et al. (toim.) Porvoo: Weilin + Göös, 162-171.
- Ray, Robert B., 2000, "The Field of 'Literature and Film'". Teoksessa *Film Adaptation*, James Naremore (ed.). New Jersey, USA: Rutgers University Press, 38- 53.
- Rifkin, Benjamin, 1994, *Semiotics of Narration in Film and Prose Fiction. Case Studies of "Scarecrow" and "My Friend Ivan Lapshin"*. New York, USA: Peter Lang Publishing.
- Robbe-Grillet, Alain, 1964, *Labyrintissa*, (suom. Olli-Matti Ronimus, Pentti Holappa). Helsinki: Tammi, (alkuteos *Dans le labyrinthe*, 1959).
- Robbe-Grillet, Alain, 1999, "Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque". Teoksessa *Cinéma et roman. Éléments*

- d'appréciation*, Georges-Albert Astre (éd.). Paris. France: Lettres modernes, 128-130.
- Salko, Sakari, 1981, "Auteur-teoria elokuvan tutkimuksen mallina". Teoksessa *Studio 11*, Raimo Silius (toim.). Hyvinkää: Suomen elokuvasäätiö, 56-81.
- Salmi, Hannu, 1996, "'Merkkillinen regissööri'. Tekijä ennen auteur-politiikan aikaa". *Filmihullu* 3/1996, 44-46.
- Salmi, Hannu, 1997, "'Tunnin kestävä taidefilmi'. Sylvi – ensimmäinen suomalainen pitkä näytelmäelokuva". Teoksessa *Filmin tähden. Suomen elokuva-arkisto 40 vuotta*, Matti Lukkarila, Olavi Similä ja Sakari Toiviainen (toim.). Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 107-124.
- Salo, Matti, 2001, "'Äitipuolen rikos, pikkusiskon rangaistus. Sekavan sukulaisuuden näytteitä". *Filmihullu* 2/2001, 21-25.
- Sihvonen, Jukka, 1984, *Kuva ja elokuvan merkkikieli*. Turku: Turun yliopisto. Kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos.
- Sihvonen, Jukka, 1996, *Aineeton syli. Johdatus audiovisuaaliseen tulevaisuuteen*. Tampere: Gaudeamus.
- Similä, Olavi, 1993, "Teollinen kirjailija. Kirjan, kirjailijan ja elokuvan symbioosi." *Nuori voima* 6/1993, 40-43.
- Stam, Robert, 2000, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". Teoksessa *Film Adaptation*, James Naremore (ed.). New Jersey, USA: Rutgers University Press, 54-76.
- Stephenson, Ralph & Debrix, Jean R, 1969, *The Cinema as Art*. London, England: Penguin Books.
- Tani, Sirpa, 1996, "Katsomatta kuunnellessani näen. Äänimaisemat elokuvan paikan luojina". *Lähikuva*, 2/1996, 46-57.
- Toiviainen, Sakari, 1995, *Elokuvan hengenveto. Ranskan uusi aalto ja sen perintö*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja Painatuskeskus.
- Toiviainen, Sakari, 1996, "Elokuva tarvitsee avantgardismia! Tekijöiden elokuva ja uuden aallon estetiikka". *Filmihullu* 3/1996, 48-53.
- Uusitalo, Kari, 1994, *Hyökyaalloista Harjunpäähän. Kaikki suomalaiset filmatisoinnit yksissä kansissa!*. Vammala: Suomen vanhan kirjallisuuden päivät RY.
- Valkola, Jarmo, 1999, *Kuvien havainnointi ja montaasin estetiikka. Taide- ja mediakasvatuksellinen näkökulma audiovisuaalisen kerronnan teoriaan ja analyysiin*. Jyväskylä: JULPU.

- Varjola, Markku, 2001, ”Adaptaatio. Johdanto keskusteluun.” *Filmihullu* 2/2001, 7-13.
- Vilkuna, Kustaa et al. 1988, *Uusi suomalainen nimikirja*. Helsinki: Otava
- Vogel, Amos, 1974, *Film as a Subversive Art*. New York. USA: Random House.
- Vuorinen, Jyri, 1997, *Taideteos merkinä. Johdatus semioottiseen taidekäsitteeseen*. Helsinki: SKS.
- Waarala, Hannu, 1996, ”Erkki Pajalan todenmakuiset elämäkuvat”. *Filmihullu* 3/1996, 17-18.

Painamattomat lähteet

Suomen elokuva-arkisto, Helsinki

Leikekokoelma

- Apunen, Matti, 1988, ”Pohdiskelevan humanismin ylläkkö”. *Aamulehti* 16.12.1988.
- Eino Leino (nimimerkki), 1994, ”70-vuotias Matti Kassila: Elokuva on maailma”. *Apu* 3/1994.
- Eteläpää, Heikki, 1988, ”Lasse Pöystin suhde elokuvaan: ’Rakastan filmaamista. Se on kuin kukkia poimisi, minä en edes väsy...’”. *Uusi Suomi* 17.9.1988.
- Eteläpää, Heikki, 1988, ”Vahva kuva Sillanpään ajasta ja sen haavoista.” *Uusi Suomi* 17.12.1988.
- Jalander, Ywe, 1989, ”Kassila kahdessa ajassa”. *Suomen Kuvalehti*, 2/1989.
- Lindqvist, Antti, 1988, ”Joutilas luokka”. *Katso* 52/1988.
- Matti Kassilan haastattelu, 1988. ”Haluan aina kertoa tarinan siten, että sitä seuraa mielellään.” *Matti Kassilan Sillanpää-elokuva. Ihmiselon ihanuus ja kurjuus. Käsiöohjelma*.
- Moring, Kirsikka, 1998, ”Suomen mies ja hänen varjonsa”. *Helsingin Sanomat*, Kuukausiliite 20, lokakuu 1998.

Rajala, Panu, 1989, ”’Sillanpää vai joku Kaakonkalvo’. Matti Kassilan elokuvat tarjoavat uusia näkökulmia mestarin viimeisiin romaaneihin”. *Helsingin Sanomat* 4.2.1989.

Savolainen, Erkki, 1988, ”Jälleentapaaminen Kassila-Sillanpää”. *Savon Sanomat* 18.12.1988.

Toiviainen, Sakari, 1988, ”Kirjailija kriisissä, salapoliisi piirrosmaailmassa”. *Ilta-Sanomat* 16.12.1988.

Ylänen, Helena, 1988, ”Kirjailijan jäähyväiset muusalle”. *Helsingin Sanomat* 17.12.1988.

Manninen, Sanna, 1994, *Mitt liv som hund -romaanin ja elokuvan tapahtumien järjestyksen tarkastelua ja vertailua*, pro gradu -tutkielma Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitoksessa. Jyväskylä.