

**Pehtoori ja kansa:
“Siltalan pehtoorin” (1934)
intertekstuaaliset yhteydet ja
yhteiskunnallinen sisältö**

Helsingin yliopisto
Historian laitos
Suomen historian
pro gradu -tutkielma
syksy 1998
Jyrki Ilva

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	2
2. SILTALAN PEHTOORI JA KANSALLINEN ELOKUVAKULTTUURI	9
2.1. SUOMI-FILMI JA 1930-LUVUN ALUN ELOKUVAKULTTUURI	12
2.2. "KÄÄNTEENTEKEVÄ ELOKUVA"?	22
3. TARINAN HISTORIA	32
3.1. HARALD SELMER-GEETH JA HÄNEN ROMAANINSA	33
3.2. HJALMAR PROCOPÉ JA "INSPEKTORN PÅ SILTALA" HUVINÄYTELMÄNÄ	43
3.3. ELOKUVA KÄÄNNEKOHTANA TARINAN HISTORIASSA	49
3.4. ROMAANIN JA NÄYTELMÄN MYÖHEMMÄT VAIHEET	57
4. SILTALAN PEHTOORI JA KANSA	62
4.1. "AATAMI JA EEVA VAATTEISSA" - PEHTOORI JA PALUU LUONTOON	65
4.2. KILTTI JA HARMITON VAI YHTEISKUNTAMORAALILTAAN KYSEENALAINEN?	72
4.3. "ISOÄIDIN AIKAINEN ONNENSOPUKKA"	80
4.4. KOKO KANSAN KANSALLINEN ELOKUVA	82
5. UUSIEN MENESTYSTEN EVÄÄT?	97
5.1. AARETTI JA MIINA PALAAVAT VALKOKANKAALLE	98
5.2. PEHTOORIN PALUU - TUHLAAJAPOIKA SAA UUDEN TILAISUUDEN	102
6. JOHTOPÄÄTÖKSET: "SILTALAN PEHTOORIN VOISI JO UNOHTAA"?	109
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	116

1. Johdanto

Risto Orkon vuonna 1934 ohjaamasta "Siltalan pehtoorista" on tapana muistaa, että se oli ensimmäinen miljoonan katsojan rajan ylittänyt suomalainen elokuva. Tätä myyttiä¹ on toistettu myös elokuvan televisioesitysten yhteydessä julkaistuissa kritiikeissä, mutta muuten moderneista kommenteista jää kuitenkin päällimmäiseksi vaikutelmaksi se, että nykykatsojan on enää vaikea ymmärtää elokuvan aikanaan saavuttamaa suosiota. "Senaikaisten katsojien maku tuntuu nyt käsittämättömältä", Pertti Lumirae kirjoitti Demarissa vuonna 1979, "nyt nähtynä "Siltalan pehtoori" on auttamattoman vanhentunut ja kömpelö elokuva, jonka taantumukselliset ja laskelmoivat asenteet ovat omiaan vieroittamaan sitä yhä enemmän nykyisen katsojan terveemmästä maailmankatsomuksesta".²

Useimmat nykykriitikot ovat olleet liki yksimielisiä siitä, että "Siltalan pehtoorin" aihe ja sen kuvaama maailma kuuluvat peruuttamattomasti menneisyyteen, vaikka joidenkin mielestä tarinaan on tarttunut sellaista ajan patinan mukanaan tuomaa tahatonta koomisuutta, jonka ansiosta se on kaikesta naiviudestaan huolimatta edelleen säilyttänyt viihdyttävyytensä. Joka tapauksessa elokuvaan on useimmissa tuoreissa arvioissa suhtauduttu lähinnä latteana ja tyyliittömänä herraskartanoromantiikan ja puskafarssin yhdistelmänä, joka näyttää nykymaailman kriteereillä arvioituna harmittomalta anakronismilta.³ Kuitenkin tätä samaa elokuvaa ylistettiin syksyllä 1934 käännteentekeväenä saavutuksena, kriitikot käyttivät siitä sellaisia adjektiiveja kuin "mutkaton, helposti sulava, mielenkiintoinen ja hauska" ja yleisö osoitti näytöksissä spontaanisti suosiotaan sen huippuhetkille.⁴ Elokuvassa on siis mitä ilmeisimmin sellaisia elementtejä, jotka vetosivat oman aikansa yleisöön, mutta jotka eivät enää saavuta yhtä laajaa ymmärtämystä. Yksi tutkielmani päämäärinä onkin selvittää ja tehdä ymmärrettäviksi sekä kotimaiseen elokuvaan 30-luvun alussa kohdistuneita odotuksia että myös niitä keinoja, joiden avulla "Siltalan pehtoorista" luotiin nämä odotukset täyttävä menestyselokuva.

¹ Kari Uusitalo on tuoreimmissa teksteissään päätenyt käsitykseen, että "Siltalan pehtoorin" katsojaluvut olisivat jääneet jonkin verran alle miljoonaan - tosin jos myöhemmät televisioesitykset lasketaan mukaan, yleisön kokonaismäärä ylittää useampaan miljoonaan. Suomalaisen elokuvien katsojamäärästä ei ole täysin luotettavia tietoja 70-lukua edeltävältä ajalta; kaikki luvut perustuvat ainakin jossain määrin arvioihin. "Siltalan pehtoorin" menestyksestä ks. Hyvinkään Sanomat 31.10.1989, Hyvinkään Sanomat 7.1.1992 ja Kansallisfilmografia 1, s. 594 ja 598.

² Demari 8.9.1979.

³ Ks. mm. Aamulehti 9.9.1979, Demari 8.9.1979, Etelä-Suomen Sanomat 31.10.1989, Hyvinkään Sanomat 31.10.1989, Kansan Uutiset 31.10.1989, Hufvudstadsbladet 26.11.1992, Hyvinkään Sanomat 26.11.1992, Ilta-Sanomat 26.11.1992, Kaleva 20.11.1992, Kansan Uutiset 26.11.1992 ja Katso 48/1992.

⁴ Aamulehti 25.11.1934, Helsingin Sanomat 12.11.1934 ja Kansan Lehti 20.11.1934.

Ajatus vanhoista (ennen 60-lukua tehdyistä) suomalaisista elokuvista jonkinlaisena yhtenäisenä, monumentaalisen ja historiattoman kokonaisuutena elää edelleen sitkeästi, vaikka akateeminen elokuvatutkimus on 80-luvun puolivälin jälkeen irtautunut tästä käsityksestä. Tämän 60- ja 70-lukujen "uuden elokuvan" ihanteista periytyvän näkemyksen mukaan vanha suomalainen elokuva oli "taiteelliselta tasoltaan useimmiten äärimmäisen negatiivinen ilmiö",⁵ ja puhtasoppisimmillaan 70-lukulainen kritiikki kiteytyi näkemykseen, jonka mukaan studiokauden elokuvat olivat vain valheellista ja todelliset yhteiskunnalliset ristiriidat kieltävää porvarillista propagandaa, joka ei oikeastaan ollut edes tutkimisen arvoista. Kirjassaan "Uusi suomalainen elokuva" Sakari Toiviainen kuvasi näitä elokuvia vaivautuneesti "kodin, uskonnon, isänmaan, miekan ja auran, raamatun ja lakikirjan tyyllittömäksi hanhenmarssiksi", ja hänen mukaansa niistä puuttui tyystin jonkin samanaikaisen kirjan "persoonallinen panos", tai amerikkalaisen ja neuvostoliittolaisen elokuvan "puhdas ja vilpitön paatos".⁶

Sittemmin kotimaisesta elokuvasta on tullut sekä elokuva- että historiantutkijoiden keskuudessa jonkinlainen muotiaihe - tästä kertovat lukuisat tällä vuosikymmenellä valmistuneet suomalaista elokuvaa käsittelevät opinnäytteet ja muut tutkimukset, ja lisäksi sekä Lähikuva että Filmihullu ovat julkaisseet useita kotimaisen elokuvan ja elokuvatuotannon historiaa käsitelleitä teemanumeroita. Tätä uutta kiinnostusta on toki vauhdittanut "vanhoihin hyviin aikoihin" kohdistuva nostalgia, mutta kyse on silti muustakin kuin siitä, että on tullut muodikkaaksi tulla ulos kaapista, ja myöntää, että "ne elokuvat ovat oikeastaan aika kivoja". Etenkin Turun yliopistoon on muodostunut nuoren polven elokuvatutkijoiden koulukunta, jonka piirissä on pyritty palauttamaan studiokauden kotimainen elokuva jälleen aidosti historialliseksi ilmiöksi. Tämä uusi elokuvatutkimus on pyrkinyt myös analysoimaan aiempaa perusteellisemmin elokuvatuotannon suhteita sekä koko elokuvakulttuuriin että muuhunkin suomalaiseen kulttuuriin ja yhteiskuntaan.⁷ Tämä kotimaiseen elokuvaan kohdistuva kiinnostus ei tosin ole ainoastaan suomalainen ilmiö, vaan kansalliset elokuvakulttuurit ovat viime vuosina tulleet myös kansainvälisen elokuvatutkimuksen kiinnostuksen kohteeksi.⁸

Ehkä hieman yllättäenkin "Siltalan pehtoori" on toistaiseksi säästynyt uuden elokuvatutkimuksen kiinnostukselta. Vanhemman polven kriitikoistakin ainoastaan Peter von Bagh on sivunnut sitä suurelle yleisölle suunnatussa teoksessaan "Suomalaisen elokuvan kultainen kirja". Tulokinnassaan von Bagh korostaa sitä, kuinka elokuva on kaikesta naiviudestaan ja

⁵ Koski 1981, s. 142-143.

⁶ Toiviainen 1975, s. 29. 1960- ja 70-lukujen "vanhaa" elokuvaa koskevista käsityksistä yleisemmin ks. Pantti 1995, s. 150-151.

⁷ Tähän Lähikuva-lehden ympärille ryhmittyneeseen koulukuntaan ovat lukeutuneet mm. Veijo Hietala, Ari Honka-Hallila, Anu Koivunen, Kimmo Laine, Mervi Pantti, Hannu Salmi ja Jukka Sihvonen; "koulukunta"-termiä ei tässä yhteydessä pidä käsittää liian yksioikoisesti, sillä yksittäisten tutkijoiden lähtökohdissa ja näkemyksissä on toki huomattavia eroja.

⁸ Ks. esim. Higson 1996, s. 6-15.

kömpelydestään huolimatta myös "uskovainen tulkinta" kuvaamastaan maailmasta ja omasta ajastaan:

Jotenkin "Siltalan pehtoorista" kuitenkin välittyy tekijöiden usko aiheeseen: todellisuuspakoisen ja valheellisen elokuvan totuuden siemen on siinä vilpittömydessä, millä kokonaisuus on ladattu, vaikka jotkut asetelmat, ihmiset, heidän tunteensa ja edesottamuksensa saattavatkin näyttää mahdottomilta ja teennäisiltä.⁹

Tutkielmani aiheena on "Siltalan pehtoorin" suhde todellisuuteen ja toisiin teksteihin. Oletukseni on, ettei "Siltalan pehtoori" ole pelkkä pelkkä irrallinen, eskapistinen teksti, vaan sille on löydettävissä sellaisia mielekkäitä historiallisia konteksteja, jotka auttavat paremmin ymmärtämään paitsi elokuvaa itseään myös tiettyjä kulttuurin ja yhteiskunnan väliseen vuorovaikutukseen liittyviä mekanismeja. Tutkimukseni tavoitteena on jäljittää niitä tähän elokuvaan, sen intertekstuaaliseen ja yhteiskunnalliseen taustaan sekä 1930-luvun alun elokuvakulttuuriin liittyviä tekijöitä, joiden ansiosta se saattoi aikanaan tavoittaa poikkeuksellisen suuren yleisönsuosion.¹⁰ Tämä päämäärä vie minut ajoittain kauas elokuvatekstin itsensä ulkopuolelle, "Siltalan pehtoorin" tarinan aiempiin vaiheisiin. Elokuvan välittämät merkitykset eivät näet synny tyhjästä, eivät pelkästään ohjaajan intentioista, eivät yhteiskunnan tuotantosuhteista sen paremmin kuin ajattomista arkkityypeistäkään. Näillä kaikilla on toki vaikutuksensa prosessiin, mutta myös "Siltalan pehtoorin" kertomalla tarinalla on oma historiansa, joka heijastuu sekä elokuvan sisällössä että sen vastaanotossa. Tavallaan tutkimuskohteenani onkin siis "Siltalan pehtoorin" tarinan historia ja se moniulotteinen prosessi, jonka kautta tarina ja sen eri versiot saavat merkityksensä.¹¹

"Siltalan pehtoori" perustui Harald Selmer-Geethin vuonna 1903 julkaisemaan, alunperin ruotsinkieliseen romaaniin, ja ennen elokuvaversiota Hjalmar Procopé oli sovittanut kirjasta myös suosittuun huvinäytelmän (ensiesitys vuonna 1913). Lisäksi Suomi-Filmi filmasi tarinan uudestaan vuonna 1953, 19 vuotta ensimmäisen elokuvaversioon jälkeen. Käsittelen tutkielmassani näitä kaikkia versioita, niiden syntyhistoriaa ja vastaanottoa, mutta vaikka materiaalia on tämän vuoksi runsaasti, ja se vie toisinaan useisiin eri suuntiin, pidän työni keski-

⁹ von Bagh 1992, s. 58-59. Lainaamani virke esiintyy tosin lähes sellaisenaan myös Sakari Toiviaisen (ST) nimiin merkityssä Elokuva-arkiston monisteessa.

¹⁰ Tällaiseen lähestymistapaan sisältyy potentiaalisenä ongelmana tietty teleologisuus - koska elokuva todella oli suosittu, tulkinta saattaa helposti päätyä sellaiseen kehäpäätelmään, jossa kaikki elokuvan ominaispiirteet näyttävät selittävän sen suosiota. Oma näkemykseni on kuitenkin, että myös "Siltalan pehtoorin" kaltaiseen menestyselokuvaan voi liittyä sellaisia piirteitä, jotka ovat sen suosion ja sitä katsoneiden yleisöjen kannalta ongelmallisia.

¹¹ Esim. Pierre Sorlin on pitänyt tärkeänä sitä, että sosiaalishistoriallisena lähteenä käytetyt elokuvat perustuvat alkuperäiskäsikirjoitukseen, mikä hänen mukaansa takaa sen, että elokuvaan sisältyvät merkitykset ovat kokonaisuudessaan syntyneet siinä kontekstissa jossa elokuva on tehty. Tutkielmassani analysoin kuitenkin nimenomaan sellaista prosessia, jossa varhaisemmista alkuperäisteoksista periytyvät ja elokuvan valmistumisaikaan viittaavat elementit sekoittuvat toisiinsa. Vrt. Salmi 1992, s.173-174.

pisteenä nimenomaan vuoden 1934 elokuvan, joka mielestäni on ratkaiseva käännekohta tarinan historiassa. Joka tapauksessa lähestymistavastani seuraa se, että joudun kytkemään yhteen joukon ajallisesti toisistaan irrallisia historiallisia konteksteja, jotka ovat olleet keskeisiä tarinan ja tutkimuskohteenani olevien tekstien muotoutumisen kannalta. Toisaalta nämä tekstien taustalla olevat irralliset historialliset hetket ovat kuitenkin sidoksissa laajempiin historiallisiin jatkumoihin.

Käsitykseni tekstistä on saanut vaikutteita modernista kirjallisuusteoriasta - tekstillä (tässä tapauksessa kirjalla, näytelmällä, elokuvalla) ei ole mitään yhtä ja ainoaa ylhäältä päin määriteltyä "oikeaa" merkitystä, vaan siitä on löydettävissä lukuisia, osin ristiriitaisiakin merkityksiä ja tulkintamahdollisuuksia.¹² Nämä merkitykset syntyvät vuorovaikutuksessa tekstin yleisöjen (lukijoiden, katsojien) kanssa, ja vastaanottoa muokkaavat monenlaiset yleisöjen identiteettiin, yhteiskunnalliseen taustaan, vastaanottotilanteeseen ja -olosuhteisiin liittyvät seikat. Vaikka kaikki tulkinnat ovat siis enemmän tai vähemmän historiallisia, toisaalta on hyvä kuitenkin pitää mielestä, ettei mistä tahansa tekstistä voi löytää millaisia merkityksiä tahansa, vaan myös teksteissä on eroja. Brittiläinen kulttuurintutkija Stuart Hall on kuvannut viestintäprosessia termeillä "sisäänkoodaus" ja "uloskoodaus" - toisaalta tekstejä tuottava koneisto rakentaa niihin sanoman, toisaalta nämä tekijöiden ja tuotannon teksteihin koodaamat merkitykset eivät välity sellaisenaan tekstejä kuluttaville yleisöille, vaan nämä tulkitsevat niitä omista lähtökohdistaan käsin. Näin populaarien tekstien yleisöllä on mahdollisuus tehdä itsenäisiä, omien intressiensä mukaisia tulkinnallisia valintoja (ja valintojensa kautta he voivat myös epäsuorasti vaikuttaa tarjolla olevien tekstien luonteeseen), vaikka samalla kertaa nämä tekstit toimivat olemassaolevan yhteiskunnallisen hegemonian ja ideologisten valtarakenteiden ehdoilla, ja rakentavat yleisön tietoisuutta niiden etujen mukaiseksi.¹³

"Siltalan pehtoorin" yhteiskunnallisesta sisällöstä minua kiinnostaa erityisesti sen antama kuva Suomen kansasta. Tavoitteenani on selvittää miten tarinan sisältämä kuva kansasta ja kansanihmisistä rakentuu sen historian eri vaiheissa, millaisia ristiriitoja ja jännitteitä kansakuvassa ilmenee, ja miten nämä piirteet ovat vaikuttaneet sen vastaanottoon. Näiden kysymysten kiinnostavuus selittyy osin vuoden 1934 elokuvaversio synthyhistorian kautta: koska elokuvasta tehtiin jo alusta lähtien kansallista "suurelokuvaa", jonka oli tarkoitus tavoittaa mahdollisimman suuri yleisö eli periaatteessa "koko kansa" (ja samalla pelastaa Suomi-Filmin horjuva talous), se heijastelee väistämättä ajalleen tyypillisiä oletuksia siitä kansasta,

¹² Mm. Mihail Bahtin on tulkinnut tekstejä heterogeenisina kokonaisuuksina, joihin voi sisältyä samanaikaisesti useita erilaisia keskenään ristiriitaisia diskursseja. Bahtin 1990, s. 272-275 ja Koivunen 1991, s. 86-87.

¹³ Hall 1992, erit. s. 133-148 ja Levine 1993. Populaarikulttuurin tutkimuksessa on usein korostettu joko tuottajien tai yleisön valta-asemaa tekstien merkityksen tuottajina, mutta oma näkemykseni on, että molemmilla tulkintatraditioilla on oikeutuksensa, eivätkä ne suinkaan ole toisiaan poissulkevia. [Lisää tästä aiheesta myös tutkielmani alaluvussa 2.1.]

jonka oletettiin katsovan sitä. Toisaalta elokuvan menestys kertoo myös siitä, että sen sisältämä kansakuva saavutti vastakaikua aikalaisyleisöissä, vaikkei tätä tietenkään voi pitää todistuksena sille, että elokuvan kuvaama kansa olisi suoraan vastannut todellisuutta tai välttämättä edes aikalaiskäsitteitä.¹⁴

"Siltalan pehtoorin" tuotantoon ja vastaanottoon vaikutti luonnollisesti vuoden 1934 konkreettinen poliittinen ilmapiiri, jossa heijastuivat yhä sekä talouslaman vaikutukset että vuosikymmenen alussa mm. Lapuan liikkeen kautta esiin tullut yhteiskunnallinen kuohunta ja Lapuan liikkeen tuella valtaan nousseen oikeistohallituksen kontrollipyrkimykset. Oletan, että nämä ajankohtaiset jännitteet näkyvät väistämättä elokuvan kansakuvassa. Toisaalta kansakuvan tulkintaa mutkistaa se, että elokuva käytti materiaalinaan jo olemassaolevaa populaaria tekstiä, johon oli kerrostunut sellaisia merkityksiä, jotka viittasivat aiempien aikakausien diskursseihin, ja jolla lisäksi oli aiempi tulkintahistoria, jonka luoman odotushorisontin kautta osa elokuvan yleisöstä lähestyi sitä.¹⁵ Elokuvan lopulliseen luonteeseen ja vastaanottoon oli siis vaikuttamassa monenlaisia tekijöitä, ja sen sisältämälle kansakuvallekin on jäljitettävissä runsaasti erilaisia lähtökohtia sekä elokuvan että sitä edeltäneiden romaanin ja näytelmän valmistumisajankohtien eri diskursseista.¹⁶

Samalla kun kirjallisuus, teatteri tai elokuva heijastelevat todellisuutta, ne myös luovat sitä. Tutkielmassani käytän lähtökohtana Benedict Andersonin käsitystä kansakunnasta kuvitteellisena yhteisönä - kansakunta ei Andersonin mukaan ole mikään itsestäänselvä, luonnollinen yksikkö, vaan se perustuu aina pohjimmiltaan fiktion. Moderneilla tiedotusvälineillä on ollut keskeinen rooli tällaisen fiktiivisen kansakunnan luomisessa, ja erityisen tehokkaita yhteisön sisäisen yhteenkuuluvaisuuden luoja ovat juuri "Siltalan pehtoorin" kaltaiset populaarit tarinat. Vaikka "Siltalan pehtoorin" tarina oli ollut aiemmin esillä julkisuudessa sekä romaanina että näytelmänä, vasta elokuva mahdollisti sellaisen samanaikuisuuden kokemuksen, joka Andersonin mukaan on merkittävä kansallisen yhtenäisyyden luoja. Ihmiset,

¹⁴ Pierre Sorlin on korostanut elokuvien saavuttamaa yleisösuosiota niiden ajankohtaisuuden ja mentaalihistoriallisen todistusvoiman mittarina, ja tämän saman argumentin avulla ovat monet muutkin tutkijat pyrkineet ylittämään elokuvatekstin ja sitä ympäröivän yhteiskunnan välisen kuilun. Hannu Salmi on kuitenkin huomauttanut siitä, ettei elokuvan vastaanotto välttämättä kerro mitään yleisön suhteesta johonkin elokuvaan sisältyvään detajiin, vaan pikemminkin sen reaktioista elokuvaan kokonaisuutena. Elokuvan suosioon vaikuttavat elokuvan ja yleisön välisen mentaalisen kommunikaation lisäksi myös lajityypin, tähtijärjestelmän, mainonnan ja yleisen markkinatilanteen kaltaiset tekijät. Salmen mukaan näitä yhteyksiä onkin aina arvioitava tapauskohtaisesti. Salmi 1993, s. 174-176.

¹⁵ Vaikka "Siltalan pehtoori" oli tunnettu tarina, on syytä olettaa, että vain osa elokuvan yleisöstä tunsi sen ennestään, ja elokuva pyrki tavoittamaan myös ne ihmiset, jotka eivät olleet tutustuneet siihen romaanina tai näytelmänä. Intertekstien merkityksestä elokuvien vastaanotolle ja tuotannolle ks. esim. Steiger 1992, s. 101-123.

¹⁶ Antonio Gramscin mukaan eri elementtien aiemmissä diskursseissa saamat merkitykset tai kytkenät vaikuttavat ratkaisevasti myös niiden muotoutumiseen uusissa diskursseissa. Nämä varhaisemmat merkitykset saattavat tulla uudessakin yhteydessä näkyviin erilaisina "kaikuina" tai "jälkinä". Gramscin käsityksistä ks. Molarius 1996, s. 25, viite 1 ja Hall 1992, s. 186.

jotka kokevat samaan aikaan samoja asioita, voivat myös kokea jonkinasteista yhteenkuuluvuutta.¹⁷ Tämä fiktion kautta rakentuva kansakuntayhteys ei kuitenkaan merkitse sitä, että eri ihmisryhmiä erottavat sosiaaliset raja-aidat lakkaisivat olemasta: päinvastoin, kansallista tietoisuutta rakentavat tekstit voivat samalla kertaa legitimoida olemassaolevaa järjestystä ja olemassaolevia yhteiskunnallisia hierarkioita. Samoin on syytä huomata, että kuvitteellisia yhteisöjä luovat kokemukset rakentuvat usein johonkin Toiseen tehdyn eron kautta - oli tämä Toinen sitten toista kansallisuutta tai jonkin toisen yhteiskuntaryhmän jäsen.

Kuten jo edellä kävi ilmi, käsittelen tutkielmassani "Siltalan pehtoorin" elokuvaversioiden lisäksi myös Selmer-Geethin romaania ja Procopén näytelmäversiota. Tässä on luonnollisesti omat ongelmansa. Studiokauden suomalaisen elokuvan läheiset yhteydet teatteriin ja kirjallisuuden on tiedostettu lähes kaikissa sitä käsitellessä teksteissä, mutta yleensä nämä yhteydet on sivuutettu pelkkänä latteana itsestäänselvyytenä, ilman sen kummempaa analyysia.

"Teatterinomaisuus" tai liian ilmeiset kirjalliset esikuvat onkin elokuvakritiikissä ollut tapana torjua ei-toivottuna tai negatiivisena piirteenä, sillä elokuvan pitäisi olla leimallisesti "elokuvallista", oma itsenäinen taidemuotonsa. Elokuvia on siten usein käsitelty käytännössä kokonaan irrallaan niiden mahdollisesta kirjallisesta tai teatteritaustasta, vaikka tämä tausta olisi käytännössä vaikuttanut ratkaisevasti joko elokuvaan itseensä tai sen vastaanottoon. Tuoreessa tutkimuksessa elokuvan ja muiden taiteenlajien välisiin yhteyksiin on kiinnitetty aiempaa vakavampaa huomiota: suomalaisessa tutkimuksessa Ari Honka-Hallilan ansiokas analyysi Aleksis Kiven "Nummisuutarien" kolmen filmiversioiden kerronnasta ja niiden suhteesta alkuperäiseen näytelmään lienee paras esimerkki tästä.¹⁸ Honka-Hallilan mallin mukaan toteutettu analyysi "Siltalan pehtoorin" eri versioiden kerronnasta saattaisi sekin tuottaa kiinnostavia tuloksia, mutta lähdän tutkimuksessani kuitenkin toiseen suuntaan, selvittämään kohteenani olevien tekstien yhteiskunnallista sisältöä ja niiden suhdetta syntyajan kohtiensa yhteiskunnallisiin diskursseihin.¹⁹ Vaikka "Siltalan pehtoorin" eri versiot sijoittuvat eri taiteenlajeihin, ja niiden suora vertaaminen toisiinsa on sen vuoksi ongelmallista, kyseessä on mielestäni kuitenkin koko ajan sama tarina, joka tosin vähitellen muuttaa muotoaan erilaisten siihen kohdistuvien jännitteiden vaikutuksesta, samalla kun sitä myös tulkitaan eri tavoin ja siitä nousee erilaisissa tilanteissa näkyviin erilaisia merkityksiä.

Tutkielmani lähdemateriaali koostuu alkuperäistekstien (kirja, näytelmä, elokuvat) lisäksi pääasiassa erilaisista lehdistössä julkaistuista arvosteluista ja muista aikalaisartikkeleista. Kritiikit ovat usein ainoa keino päästä käsiksi aikalaisten katsomiskokemuksiin ja elokuva-näytäntöjen tapahtumiin, vaikka niitä tulkittaessa on hyvä pitää mielessä, että ne on kirjoitettu tiettyyn tarkoitukseen, tietyille yleisölle ja tiettyjen instituutioiden asettamilla ehdoilla.

¹⁷ Anderson 1983, s. 33-36, Higson 1996, s. 6-15 ja Salminen 1996, s. 67-71.

¹⁸ Honka-Hallila 1995a.

¹⁹ Näkökulmani onkin lähempänä Kimmo Laineen "Pohjalaisten" eri versioiden tulkinta-historiaa käsittelevää artikkelia kuin Honka-Hallilan em. tutkimusta. Vrt. Laine 1992.

Kaavamaisuudestaan huolimatta arviot antavat joka tapauksessa viitteitä niistä diskursseista, joiden läpi aikalaisyleisö tulkitsi tekstejä, minkä lisäksi kritiikit ovat itsessäänkin osateosten ympärille rakentunutta julkisuutta, ja niillä saattaa olla omia projektejaan ja päämääriään.²⁰ Lehdistömaterialin lisäksi olen hyödyntänyt myös joitakin tekstien tuotantohistoriaa valottavia arkistokokonaisuuksia, joista tärkein on Suomen elokuva-arkistossa säilytettävä Suomi-Filmi Oy:n arkisto. Valitettavasti tämä kokoelma on edelleen järjestämätön, ja etenkin 1930-luvun alkupuolen materiaalia näyttää säilyneen lähinnä satunnaisesti. "Siltalan pehtorin" näytelmäversion esityksiä koskevat tietoni ovat pääosin peräisin Teatterin tiedotuskeskus ry:n ylläpitämästä tietokannasta, johon on koottu tiedot suomalaisten ammatti-teattereiden ensi-illoista. Vaikka tietokannasta puuttuvat amatöörinäyttämöiden todennäköisesti lukuisat "Siltalan pehtorit", sen sisältämät tiedot antavat kuitenkin luotettavan yleiskuvan näytelmän suosion kehityksestä. Lisäksi olen hyödyntänyt myös Svenska Litteratursällskapetin hallussa olevaa kustannusyhtiö Söderström & Co:n arkistoa, josta olen etsinyt etenkin Harald Selmer-Geethin alkuperäisromaanin liittyvää kirjeenvaihtoa.

Aiempaa "Siltalan pehtorin" vaiheita käsittelevää tutkimusta on niukasti. Oikeastaan ainoa mainitsemisen arvoinen teksti on E.J.Ellilän 1970-luvun alussa kirjoittama suppea artikkeli,²¹ joka keskittyy lähinnä Selmer-Geethin alkuperäisromaanin. Yleisempiä elokuva- ja kirjallisuushistoriaan liittyviä tutkimuksia on sen sijaan etenkin viime aikoina ilmestynyt runsaasti, ja monet näistä tutkimuksista ovat osoittautuneet kannaltani hyvin antoisiksi. Kotimaisen elokuvan historiaa olisi todennäköisesti mahdotonta tutkia ilman Kari Uusitalon laajan tuotannon antamaa faktapohjaa, ja lisäksi myös nuoremman polven tutkijoiden kansallista elokuvaa käsittelevät tekstit ovat antaneet tutkimukselleni runsaasti virikkeitä. Kirjallisuudentutkimuksen piirissä on myös alettu vähitellen kiinnostua populaarikirjallisuudesta kansallisten klassikoiden lisäksi, ja vaikka suomalaisen populaarikirjallisuuden historia odottaa edelleen kirjoittajaansa, tuloksena on syntynyt runsaasti kiinnostavia artikkeleita erilaisista aiemmin marginaalisiksi mielletyistä aiheista. Kotimaisten tutkimusten lisäksi hyödynnän myös ulkomaista teoreettista kirjallisuutta; lähestymistapaani voi pitää lähinnä eklektisenä, sillä yhdistelen erilaisia teoreettisia näkökulmia ja tutkimustraditioita niiltä osin kuin se on mahdollista.

²⁰ Laine 1995a, s. 127-128.

²¹ Ellilä 1971.

2. Sitalan pehtoori ja kansallinen elokuvakulttuuri

Elokuvan läpimurto oli niin Suomessa kuin muuallakin läntisessä maailmassa läheisessä yhteydessä yhteiskunnan modernisaatioon. Kaupungistuminen, työ- ja vapaa-ajan aiempaa tiukempi erottelu ja modernin kulutuskulttuurin synty olivat kaikki ilmiöitä, jotka loivat pohjaa elokuvan ja muunkin modernin viihdekulttuurin kasvavalle suosiolle. Aluksi elokuva oli leimallisesti kaupunkilaisyleisöjen ajanvietettä, mutta vähitellen tämä uusi huvittelumuoto tavoitti myös yhä suuremman osan maalaisväestöstä. Uusi tekniikka mahdollisti kulttuurivaihtuutteen leviämisen nopeasti lähes koko maahan, ja synnytti siten aivan uudenlaista kansallista - ja myös kansalliset rajat ylittävää - tietoisuutta.¹ Maaseudun väestökään ei toki ollut aivan neitseellistä maaperää tällaisille vaikutteille, sillä vuosisadan alussa kansalaisyhteiskunnan mukana rakentunut julkisuus oli jo tavoittanut lähes koko maan, periferiaa myöten.² Kirkon ja koululaitoksen rinnalle oli syntynyt runsaasti erilaisia epävirallista yhdistystoimintaa, lehdet ja kirjallisuus levisivät ainakin jossain määrin myös maalaisväestön keskuuteen, ja paikalliset amatööri näyttämöt ja kiertue teatterit toivat kansallista näyttämötaietta syrjäkyliinkin. Nämä kiertue teatterit olivat itse asiassa yksi kotimaisen elokuvatuotannon lähtökohdista - teatterikiertueilla saamansa kokemuksen perusteella Erkki Karun kaltaiset varhaiset elokuvantekijät saattoivat oppia millaisilla keinoilla oli mahdollista tavoittaa laaja, alueelliset erot ja luokkarajat ylittävä kansallinen yleisö.³

Hannu Salmen mukaan kotimaisen elokuvatuotannon luominen toteutettiin Suomessa alkujaankin kansallisena projektina, ja alusta lähtien se kytkettiin jo olemassaoleviin kansallisiin arvoihin.⁴ Elokuvatuottajien näkökulmasta olikin epäilemättä luontevaa etsiä sellaista yhtenäistä kansallista yleisöä, jota he voisivat puhutella aiemmasta kansallisten instituutioiden ympärille rakentuneesta julkisuudesta tutuilla metodeilla. Tämä ei silti merkitse sitä, että tällainen yhtenäinen kansallinen yleisö olisi ollut ongelmattomasti valmiina olemassa - päinvastoin, se oli mitä suurimmassa määrin fiktiivinen konstruktio, jonka luomisessa elokuvalla itsellään oli tärkeä rooli.⁵ Ari Honka-Hallila on kiinnittänyt huomiota siihen, miten Helsingistä käsin operoineet elokuvatuottajat hyödynsivät pohjalaisuuden ja savolaisuuden kaltaisia stereotyyppisiä "heimoluonteita" halutessaan esittää suomalaisuuden erityispiirteitä ja rakentaessaan ihanteellista suomalaisuutta. Nämä jo Topeliuksen "Maamme kirjassa" luokittelemat eri maakuntien asukkaiden psyykkiset ominaisuudet täydensivät toisiaan ja loivat yhdessä yhteisen "suomalaisuuden", joka tuli ennen pitkää esiin myös elokuvien kansanku-

¹ Malmberg 1983, s. 48-51, 63-70 ja Anderson 1983, s. 33-36.

² Kansalaisyhteiskunnasta ja sen rakentumisesta Suomessa ks. Alapuro 1987, erit. s. 9-68.

³ Uusitalo 1988, s. 38.

⁴ Salmi 1998.

⁵ Anderson 1983, s. 33-36.

vauksissa.⁶ Elokuvan ja nationalistisen ideologian symbioosi oli molempien osapuolten kannalta edullinen - elokuvatuottajat saattoivat hyödyntää kansallisia symboleja yleisönsä puhuttelussa ja tuotantonsa legitimaatioissa; toisaalta kansallinen elokuva osallistui kansallisen identiteetin rakentamiseen.⁷

Tämä ei kuitenkaan ollut ainoa mahdollinen ratkaisu, sillä etenkin Yhdysvalloissa mykkäelokuvaan liitettiin kymmenluvun julkisessa keskustelussa ajatus hieroglyfeistä, universaalista visuaalisesta kielestä, joka pystyisi ylittämään kansalliset, kielelliset ja yhteiskuntaluokkien väliset rajat. Amerikkalaisessa miljöössä tätä vaihtoehtoa perusteli epäilemättä se, että suuri osa sikäläisestä elokuvayleisöstä oli kielitaidottomia siirtolaisia, ja siten elokuvan täytyi ylittää kieli- ja kulttuurirajat, jotta se saattoi yhdistää heterogeenisen yleisönsä.⁸ Suomessa elokuvien yleisö oli ainakin näennäisesti homogeenisempi, jos kohta kansallisen strategian valintaan vaikutti varmasti sekin, että kotimainen tuotanto lähti liikkeelle suhteellisen myöhään, ja se joutui alusta lähtien etsimään kansallisista arvoista kilpailuetua ylivoimaisiin kansainvälisiin kilpailijoihinsa verrattuna.⁹ Erityisesti tämä korostui itsenäistymisen jälkeisinä vuosina, jolloin kotimaista tuotantoa legitimoitiin kansalliskirjallisuuden filmiversioilla ja avoimen kansallishenkisellä retoriikalla. Kuitenkin vasta äänielokuvan läpimurto 1930-luvun alussa antoi kansalliselle elokuvatuotannolle ratkaisevan kilpailuedun, kun kotimaiset elokuvat saattoivat tavoitella yleisöä myös sillä perusteella, että niissä puhuttiin suomea.¹⁰

Elokuvia ja elokuvanäyttäntöjä ei kuitenkaan voi palauttaa pelkäksi perinteisen porvarillisen tai kansallisen julkisuuden jatkeeksi, vaan ne olivat yksi, sinälläänkin merkittävä oire huomattavasti moniulotteisemmasta yhteiskunnallisesta murroksesta. Elokuva oli alusta lähtien nimenomaan kaupallisesti tuotettua ajanvietettä, joka syntyi kaupallisen tuotantojulkisuuden ehdoilla, vaikka se toisaalta vastasi myös työväestön ja nuorison uudella tavalla jäsentyneen vapaa-ajan mahdollistamaan kysyntään. Samaan aikaan julkisen ja yksityisen väliset rajat olivat muutoksessa, etenkin naisten ja seksuaalisuuden aseman suhteen. Syntymässä oleva kulutusyhteiskunta toi pinnalle uudenlaisia tarpeita, haluja ja unelmia. Miriam Hansen on esittänyt, että elokuvista ja niiden kuluttamisesta muodostui sellainen julkisuuden sfääri, jonka kautta etenkin naispuolinen yleisö saattoi kollektiivisesti jäsentää kokemuksiaan ja rakentaa identiteettiään. Toki elokuva propagoi myös modernin kulutusyhteiskunnan arvoja - se tuotti ihmisistä samalla kertaa katsojia ja kuluttajia, joille se visuaalisen lumouksen kautta loi uusia haluja ja tarpeita. Elokuvaan liittyikin alusta lähtien merkittävä paradoksi, joka edelleen jakaa populaarikulttuurin tutkijat useisiin eri leireihin - toisaalta

⁶ Honka-Hallila 1991, erit. s. 5-6. Vrt. myös Hietala 1991, s. 14-21.

⁷ Kansallisesta identiteetistä ja kansallisesta elokuvasta Higson 1996, s. 6-15; kansallisen identiteetin kuvitteellisesta luonteesta ja sen luomisesta yleisemmin Anderson 1983, s. 5-7.

⁸ Hansen 1991, s. 76-79.

⁹ Toisaalta - kuten Andrew Higson huomauttaa - kansallinen elokuva joutuu väistämättä määrittelemään itsensä sen perusteella miten se eroaa ulkomaisista elokuvista. Higson 1996, s. 8.

¹⁰ Laitamo 1996, s. 114.

elokuvan voi nähdä kuluttajiaan manipuloivana propagandana, joka tuottaa heille "vääriä" tarpeita, toisaalta se tarjoaa myös alempien yhteiskuntaluokkien ihmisille mahdollisuuden mielihyvän tavoitteluun ja oman identiteettinsä rakentamiseen, eli tavallaan se on (aiemmasta ainoastaan eliitin ulottuvilla olevasta taiteesta poiketen) aidosti demokraattista taidetta.¹¹

Elokuvan ilmentämään uuteen massakulttuuriin ja sen kuluttajiin kohdistui pitkään monenlaisia epäluuloja. Siihen suhtauduttiin jopa ankarammin kuin halpahintaiseen viihdekirjallisuuteen, sillä elokuvan kaltaisen kuvaan perustuvan viestinnän katsottiin vaikuttavan katsojiinsa kirjallisuutta voimakkaammin.¹² Niinpä elokuvien etukäteistarkastus järjestettiin Suomessakin jo 1910-luvun alussa. Vaikka elokuvien yleisö 1910-luvun kuluessa vähitellen keskiluokkaistui, osin tuottajien tietoisten pyrkimysten tuloksena, sivistyneistön piirissä tyypillisenä elokuvia kuluttavana yleisönä nähtiin edelleen "romantiikkaa janoavat", passiiviset ja vastustuskyvyttömät naiset, joihin (mies)kriitikoiden teksteissä suhtauduttiin lähinnä alentuvasti ja halveksuen.¹³

Elokuvien juonellisuuden ja tarinallisuuden lisääntyminen liittyi läheisesti yhteen niiden sosiaalisen perustan laajenemisen kanssa. Elokuvatuottajat pyrkivät tietoisesti massamarkkinoihin, yhtenäisiin standardoituihin tuotteisiin, jotka pystyisivät tavoittamaan mahdollisimman laajan yleisön. Tähän käytettiin tiettyjä kerronnallisia strategioita, joiden avulla elokuvan katsojista pyrittiin luomaan näennäisen luokatonta massayleisöä. Nämä David Bordwellin "klassiseksi kerronnaksi" nimeämät strategiat olivat erityisen tyypillisiä studiokauden Hollywood-elokuvalle, mutta niitä sovellettiin muidenkin maiden kaupallisessa elokuvatuotannossa, jopa niin, että ainoastaan tietyn tyyppinen kerronta miellettiin "oikeaksi" elokuvaksi, ja kaikki muu oli poikkeamaa siitä. Klassisen kerronnan päämääriin kuului mm. se, ettei elokuvan ymmärtäminen saanut riippua siitä, tunsiko yleisö entuudestaan esitettävän tarinan, vaan elokuvatekstin piti kyetä selittämään itse itsensä. Tavoitteena oli myös se, että katsojat eläytyisivät mahdollisimman täydellisesti valkokankaalla esitettyihin tapahtumiin, ja unohtaisivat näytöksen ajaksi sekä elokuvateatterin tilana että myös oman yhteiskunnallisen ja etnisen taustansa. Käytännössä tosin elokuvayleisöjen heterogeenisyys ja erilaiset intertekstuaaliset tekijät pitivät huolen siitä, ettei elokuvien vastaanottoa kyetty täysin hallitsemaan.¹⁴

Tässä luvussa tarkastelen sitä prosessia, jonka kautta vuoden 1934 "Siltalan pehtoorista"

¹¹ Hansen 1991, s. 60-129, Malmberg 1983, s. 48-51, 63-70, Gans 1974, s. 19-64 ja Benjamin 1989, s. 139-173.

¹² Ks. esim. Katainen 1993, s. 212.

¹³ Hansen 1991, s. 60-129, Laine 1995a, s. 131-132 ja Koivunen 1992.

¹⁴ Bordwell 1985, s. 156-166, Hansen 1991, s. 60-89, Kallioniemi & Salmi 1995, 79-81 ja Laine 1995a, s. 76.

rakennettiin oman aikansa menestyselokuva. Perinteinen elokuvatutkimus tarkasteli pitkään elokuvia korostetun tekijä- ja teoskeskeisestä näkökulmasta, mikä käytännössä merkitsi sitä, että koko elokuvahistoria jäsenyi muutamien keskeisten ohjaajahahmojen ja heidän tuotantonsa ympärille. Etenkin studiokauden elokuvien kohdalla tämä ohjaajan (tai jonkin muun yksittäisen tekijän) vaikutusta korostava näkökulma oli kuitenkin alusta lähtien ongelmallinen, sillä useimmat studiotuotteet syntyivät pikemminkin ryhmätyön tuloksena kuin yksittäisen tekijän ehdoilla, ja ne heijastelivat yhtä lailla tuotantoyhtiöidensä pyrkimyksiä kuin ohjaajiensa persoonallisia tavoitteita.

"Siltalan pehtooria" voi toki tulkita osana ohjaajansa Risto Orkon tuotantoa - elokuvan teknisessä toteutuksessa ja sen välittämässä arvomaailmassa on luonnollisesti runsaasti yhtäläisyyksiä hänen muihin 1930- ja 40-lukujen elokuviinsa. Mielestäni tämä näkökulma ei kuitenkaan ole päämäärieni kannalta hedelmällinen. Niinpä keskityn tässä luvussa tekijäkeskeisen analyysin sijasta hahmottamaan "Siltalan pehtoorin" syntyhistoriaa ja tuotannollista taustaa - millaiseen elokuvakulttuuriin tämä elokuva syntyi, millaisia päämääriä sillä oli, ja miten se otettiin vastaan? Tarkastelen myös sitä, miten tämä tausta saneli elokuvan saamia merkityksiä, ja kenen ehdoilla "Siltalan pehtoorin" kaltainen populaari elokuva toimii ideologisena projektina. Elokuvan konkreettisen tuotantohistorian ja 1930-luvun alun suomalaisen elokuvakulttuurin analyysin lisäksi tämä päämäärä edellyttää myös ekskursiota populaari- ja massakulttuuria koskeviin teoreettisiin keskusteluihin.

2.1. Suomi-Filmi ja 1930-luvun alun elokuvakulttuuri

Suomalaisessa kulttuurielämässä tapahtui 20- ja 30-lukujen vaihteessa voimakas murros, jonka myötä 20-luvun kuluessa vahvistunut kansainvälisyttä ja modernin kulttuurin positiivisia puolia korostanut keskustelu vaipui nopeasti taka-alalle. Vaikka "vapausodan saavutuksia" puolustamaan noussut Lapuan liike jäi lopulta poliittisena ilmiönä melko lyhytikäiseksi, sen heijastelemalla antimodernistisella ja kansallisia arvoja korostaneella ajattelutavalla oli huomattavasti pidempiaikainen vaikutus suomalaiseen kulttuuri-ilmastoon. Kansalliset arvot olivat sivistyneistön ja talonpoikien keskuudessa olleet kunniaa jo aiemminkin, mutta nyt niiden merkitys korostui, kun talouslaman ja poliittisen epävakaisuuden vaikutuksesta julkisessa keskustelussa takerruttiin yhä voimakkaammin perinteisiksi ja turvalisiksi koettuihin asioihin. Turvallisuutta uhkaavat ihmiset ja mielipiteet pyrittiin sensijaan sulkemaan julkisuuden tai valtiollisten rajojen ulkopuolelle. Kansallista identiteettiä ja yhteiskunnallista vakautta määrittelevät pyhät arvot haluttiin suojella kieltämällä niiden kyseenalaistaminen tai kritisoiminen. Niinpä esimerkiksi asepalveluksesta teoksessaan "Kenttä ja kasarmi" (1928) kriittisesti kirjoittanut Pentti Haanpää jäi vuosikausiksi ilman kustan-

tajaa, ja lopulta vuonna 1934 kansallisten muistojen (jäkäri-liike, itsenäisyyspäivä, Runebergin "Vänrikki Stoolin tarinat") häpäiseminen kiellettiin lailla.¹⁵

Vuosikymmenen vaihteessa kansallismielisten tulilinjalle joutui erityisesti poliittinen vasemmisto, mutta vierasta ja uhkaavaa edustivat myös monet sellaiset urbaanit kulttuuri-ilmiot, jotka näyttivät murentavan perinteistä elämäntapaa ja perinteisiä moraalikäsitteitä. Elokuva oli yksi tämän modernin kulttuurin symboleista, ja sen kohdalla retorinen rintamalinja asettui vastakkainasetteluun kotimaisen ja ulkomaisen elokuvan välillä. Tässä vastakkainasettelussa oli tosin osittain kyse myös siitä, että kotimaiset elokuvatuottajat hyödynsivät muodikkaista kansallisista arvoja korostavaa retoriikkaa omien etujensa ajamiseksi. Joka tapauksessa suomalaisen elokuvan kunniakkaaksi tehtäväksi määriteltiin taistelu vierasmaalasta saastaa vastaan, mille esim. vuoden 1934 ns. Haysin koodia edeltänyt amerikkalainen tuotanto antoikin runsaasti hyviä argumentteja - tosin Suomen sensuuriviranomaiset kielsivät monet väkivaltaisimmista gangsterielokuvista jo ennen kuin ne pääsivät kotoisille valkokankaille turmelemaan katsojiensa henkistä tasapainoa ja järkyttämään suomalaista yhteiskuntarauhaa.¹⁶ Toisin kuin epäilyttävät vierasmaalaisia oloja heijastelevat tuontielokuvat, suomalainen elokuva oli terveen kansallismielistä ja kasvattavaa, ja samalla se puolusti kotimaista kulttuuria ja tuotantoa vierasmaalaisia kapitalisteja vastaan. Tämä 1930-luvulle tyypillinen omavaraisuusajattelu huipentui ajatukseen siitä, miten jokainen kotimainen elokuva esti useiden vierasmaalaisten elokuvien maahantuonnin, ja siten neutraloi niiden vahingollisen vaikutuksen.¹⁷

Itse asiassa retorinen vastakkainasettelu kansallisen ja kansainvälisen elokuvan välillä periytyi Suomessa jo 20-luvun lopulta, jolloin elokuvamaailmassa oli käyty värikästä taistelua kotimaisten yrittäjien ja "ulkomaisen trustin" välillä. Olkoonkin, että Suomi-Filmin ilmentämä kansallinen suuntaus hallitsi suvereenisti kotimaista elokuvatuotantoa, 20-30-lukujen vaihteessa Suomessa tuotettiin kuitenkin muutamia sellaisia elokuvia, jotka pyrkivät tekemään tietoista pesäeroa Suomi-Filmin linjaan ja sen suosimaan kansalliseen aihemaailmaan. Vaikka nuorten ystäväysten Valentin Vaalan ja Teuvo Tulion Tulenkantajien hengessä tekemät elokuvat "Mustalaishurmaaja" (1929) ja "Laveata tietä" (1931) olivat kenties myöhemmän elokuvahistorian kannalta merkittävämpiä saavutuksia, suomalaisen mykkäelokuvan

¹⁵ Sevänen 1994, s. 379 ja Arminen 1989, s. 67-73.

¹⁶ Sensuuriviranomaisten asenteista kertoo esim. seuraava filmitarkastuslautakunnan puheenjohtajan J.V. Lehtosen lausunto, jossa hän valittaa amerikkalaiselokuvien heikkoa tasoa: "Nehän tekevät siellä niin hirvittäviä filmejä, että ne on katsottava suoranaisesti kauhutaroituksessa valmistetuiksi. Täkäläiset elokuvatuottajat ovat pakoitettuja ottamaan ja esittämään ne meille, mutta usein he ovat itsekin näistä filmeistä sitä mieltä, että hyvä on kun niiden esittäminen kielletään." Turun Sanomat 18.11.1934.

¹⁷ Suomi-Filmin tuotantopäällikkö Risto Orko hyödynsi tätä argumentaatiota kertoessaan yhtiön toiminnan laajentumisesta talvella 1934: "Ehkä yleisökin ymmärtää ponnistuksemme, ja kotimaisen kuvatuotannon merkityksen, joka pyrkii vähentämään ulkomaisten kuvien maahantuontia". Savon Sanomat 9.1.1934. Ks. myös Uusitalo 1994, s. 78 ja Laine 1995a, s. 109.

kauden tyylipuhtain "kansainvälinen elokuva" lienee kuitenkin ollut Komedia-Filmin tuottama, Kurt Jägerin ja Ragnar Hartwallin ohjaama melodraama "Elämän maantiellä" (1927), jonka miljööstä ja henkilögalleriasta oli häivytetty kaikki Suomeen tai suomalaisuuteen viittaavat merkit. Elokuvan oli rahoittanut kansalaisuudeltaan ruotsalainen liikemies Gustaf Molin, joka omisti merkittävän elokuvateatteriketjun ja jonka hallussa oli 20-luvun lopulla jonkin aikaa myös suuri osa ulkomaisten filmien maahantuonnista - kansallisen elokuvan vastahyökkäys suuntautui suurelta osin juuri Molinin monopoliasemaa vastaan. Kansallisen elokuvan puolestapuhujat perustivat vuonna 1927 näkemyksilleen uuden lehden, Elokuvan, sen jälkeen kun aiempi elokuvalehti Filmiaitta oli joutunut Molinin käsiin; omassa lehdesään kansallisen elokuvan propagandistit kävivät hyökkäykseen vierasmaalaista trustia vastaan.¹⁸

Vaikka Suomi-Filmi oli 20-luvun kuluessa onnistunut vakiinnuttamaan asemansa johtavana tuotantoyhtiönä, vuosikymmenen vaihteen jälkeen se ajautui vakaviin taloudellisiin vaikeuksiin. Näiden vaikeuksien tärkein syy oli yleinen talouslama, jonka seurauksena suurella osalla yleisöstä oli selvästi aiempaa vähemmän rahaa käytettävissä huvituksiin. Elokuvateattereiden kävijämäärissä laman vaikutukset näkyivät dramaattisena romahduksena: Elokuvalippuja oli vuonna 1928 myyty ennätysmäärä (12,5 miljoonaa kpl), mutta parina seuraavana vuonna ei enää ylletty aivan samaan, ja ensimmäinen todella huono vuosi oli 1931 (hieman alle 10 miljoonaa myytyä lippua). Tämän jälkeen romahdus oli nopea, ja aallonpohja saavutettiin vuonna 1933, jolloin lippuja myytiin enää hieman yli puolet vuoden 1928 määrästä (6,6 miljoonaa).¹⁹ Suomi-Filmin lama yllätti lähes täydellisesti. Yhtiö suunnitteli vielä vuosikymmenen vaihteessa oman pilvenpiirtäjän rakentamista Helsingin keskustaan, mutta joutui ennen pitkää hylkäämään nämä suunnitelmat ja kamppailemaan sen sijaan uhkaavaa konkurssia vastaan. Yhtiön tilannetta mutkisti lisäksi samaan ajankohtaan sattunut äänielokuvan läpimurto, joka edellytti uusia investointeja elokuvateattereiden tekniikkaan, eikä oman äänielokuvatuotannon käynnistäminen sujunut sekään ilman vaikeuksia.²⁰

Suomi-Filmi yritti kaikesta huolimatta pitää oman tuotantonsa käynnissä, tosin yhtiön taloudellista tilaa pyrittiin kohentamaan leikkamalla kuluja ja myymällä omaisuutta. Vaikeudet kuitenkin jatkuivat, ja kun yhtiötä vuodesta 1919 lähtien johtanut Erkki Karu ei näyttänyt sopeutuvan uuteen tilanteeseen, yhtiön johtokunta päätti lopulta heinä-elokuussa 1933

¹⁸ Uusitalo 1994, s. 80-81 ja Honka-Hallila 1995b, s. 53-54. Suomi-Filmi ei tosin itsekään ollut täydellisen immuuni kansainvälisen elokuvan houkutuksille - vuosina 1929-30 yhtiö tuotti elokuvat "Korkein voitto" ja "Kajastus", joiden ohjaajalla ratsumestari Carl von Haartmanilla oli kokemusta amerikkalaisesta elokuvatuotannosta, ja joista jälkimmäiseen hankittiin jopa ulkomainen tähti naispääosaan. Haartmanista ja Suomi-Filmin pyrkimyksistä ks. Laine 1996b.

¹⁹ Keto 1974, s. 108.

²⁰ Uusitalo 1994, s. 84-89. Elokuvalippujen myynnin romahdusta saattoi laman lisäksi joututtaa myös Yleisradion vuosikymmenen vaihteessa tehostunut lähetystoiminta, jonka myötä radiosta tuli elokuvan vartenotettava kilpailija.

suorittaa vallankaappauksen ja erotti Karun toimitusjohtajan virasta. Päätöksen dramaattisuutta kuvaa se, että Karu oli alusta lähtien omistanut merkittävän osan yhtiön osakkeista, ja oli itse ohjannut useimmat Suomi-Filmin menestysfilmeistä. Erottamispäätöksen aikaan Karu ohjasi Maila Talvion aiheeseen perustuvaa tuberkuloosinvastaista näytelmäelokuvaa "Ne 45000". Elokuvan toisena ohjaajana toimi kirjailija Talvion ehdotuksesta lakitieteen ylioppilas Risto Nylund (myöh. Orko), jolla oli aiempaa työkokemusta sekä teatteri-, pankki- että lehtimaailmasta. Erottamispäätöksen jälkeen Karu ja Nylund suunnittelivat yhdessä uutta tuotantoyhtiötä, Suomen Filmitoimintaa, mutta kun Suomi-Filmi päättikin kutsua Nylundin uudeksi tuotantopäälliköksi, Karu joutui perustamaan yhtiönsä ilman häntä.²¹

Suomi-Filmin kaatumista pidettiin Karun erottamisen jälkeen yleisesti vain ajan kysymyksenä - olihan Karu toiminut yhtiön johdossa sen perustamisesta lähtien, ja hän oli vastannut yhtiön taiteellisesta linjasta. Karun äkillinen erottaminen altisti yhtiön myös kansallismielisten piirien kritiikille, ja äärioikeiston lehdissä yhtiön vihjailtiin joutuneen nyt kansainvälisten voimien käsiin. Pian Karun erottamisen jälkeen Ajan Suunta tiesi kertoa, että "yhtiössä lienee nykyään määräysvalta joillakin ruotsalaisilla aineksilla", ja tämän lisäksi lehden mukaan "myös joku juutalainen lienee sen takana".²² Kannattaa huomata, että Erkki Karulla itsellään oli tuskin ollut sen kummempia lapualaissympatioita kuin yhtiön uudellakaan johdolla - vapaussodan alkaessa hän oli sentään toiminut työväenteatterin johtajana punaisessa Forssassa - mutta sekä Suomi-Filmin johdonmukainen kansallinen linja että sen tuottamat, Karun ohjaamat armeijan toimintaa esittelevät "Meidän poikamme" -elokuvat olivat tehneet hänestä koko kansallisen elokuvan symbolin.²³ Erityisesti äärioikeiston vihjailujen kohteena oli Suomi-Filmin uusi toimitusjohtaja, lähetystöneuvos Aarne Wuorenheimo, mutta myös yhtiön tuotantopäällikköön Risto Orkoon kohdistui paineita sen suhteen, lipeääkö yhtiö vakiintuneelta linjaltaan.

Suomi-Filmin ensimmäinen ensi-ilta Karun erottamisen jälkeen oli Karun aloittama ja Risto Orkon loppuunsaattama "Ne 45000", jonka Suomen Tuberkuloosin Vastustamisyhdistys oli osittain rahoittanut; elokuvaa markkinoitiin suurelokuvana, jonka katsominen oli suorastaan kansallinen velvollisuus. Vaikka kriitikot suhtautuivat tähän "hyvän asian" puolesta taistelemaan elokuvaan myönteisesti, sen yleisömenestys ei ollut odotettua tasoa - heikkoon menestykseen vaikutti varmasti se, että elokuvien katsojaluvut ylipäänsä olivat vuosikymmenen syvimmässä aallonpohjassa, ja ilmeisesti suuri yleisö myös vierasti tällaista avoimen propagandistista elokuvaa, olkoonkin että kaksi aiempaa "Meidän poikamme" -elokuvaa olivat menestyneet hyvin. Myös yhtiön seuraavaokuva "Päivä myyjättärenä" tehtiin ulkopuolisen rahoituksen turvin - tällä kertaa kyseessä oli Havin Osakeyhtiön lyhyehkö mainosokuva,

²¹ Uusitalo 1994, s. 103-114.

²² Ajan Suunta 24.8.1933.

²³ Erkki Karun urasta ja elämäntavoihista ks. Uusitalo 1988. Suomi-Filmissä työskennelleen Paavo Talvelan mukaan Karu oli ainakin 20- ja 30-lukujen vaihteessa puoluekannaltaan "helsinginsanomalainen". Ahtiainen 1978, s. 101.

jonka pariksi tuotettiin lisäksi toinen kepeä hupailu "Herrat täyshoidossa". Nämä kaksi elokuvaa tulivat ensi-iltaan joulukuun alussa 1933, ja yhtiö jatkoi tämänkin jälkeen taloudellisista vaikeuksista huolimatta kiivasta työtahtiaan, jonka tarkoituksena oli pitää tuotanto pyörimässä. Seuraava ensi-ilta oli jo muutamaa kuukautta myöhemmin, maaliskuussa 1934, jolloin yhtiö sai valmiiksi Topo Leistelän näytelmään perustuneen elokuvan "Minä ja ministeri" - tämänkin nopeasti kuvattu, kaupunkimiljööseen sijoittuva Risto Orkon ohjaus sai useimmilta kriitikoilta positiivisen vastaanoton, mutta sen yleisömenestys oli jälleen pettymys.²⁴

"Minä ja ministeri"-elokuvan osakseen saama ennakkojulkisuus oli varsin tyypillistä aikansa kotimaisille elokuville. Useissa lehdissä julkaistiin maaliskuussa 1934 suurin piirtein sama juttu, joka ilmeisesti perustui suoraan Suomi-Filmin lehdistötiedotteeseen. Niinpä esim. tamperelainen Kansan Lehti kertoi lukijoilleen, että kyseessä oli "todellinen suur-elokuva europalaiseen tyyliin", ja sen mukaan elokuvan ensi-iltaa odotettiin "jännityksellä ja poikkeuksellisella kiinnostuksella".²⁵ Runsas ennakkojulkisuus tai kriitikoiden myönteinen suhtautuminen ei kuitenkaan riittänyt 30-luvun alussa takaamaan kotimaiselle elokuvalla varmaa menestystä. Päinvastoin, vaikka kriitikot suhtautuivat useimpiin kotimaisiin elokuviin positiivisesti, yleisön luottamus elokuvien saamiin ylenmääräisiin kehuihin oli alkanut horjua. Kansan kuvalehden pakinoitsija kommentoi tätä alkuvuodesta 1934: "Oltiinpa taas kerran katsomassa kotimaista elokuvaa, jota sanomalehdissä oli kehuttu niin hyväksi, niin hyväksi. Mutta joka taas kerran oli huono, niin huono. Puoliväliin saakka haukoteltiin ovimiehen kanssa, sillä tässä toisessa näytöksessä ei enää muita ollut."²⁶

Kotimaisia elokuvia arvosteltiin lehdissä eri kriteereillä kuin ulkomaisia elokuvia. Niistä kirjoitetut arvostelut olivat usein huomattavasti laajempia ja perusteellisempia kuin muut elokuvakritiikit, ja vaikka kansallisenkin suuntauksen elokuvista kenties löydettiin yksittäisiä kritiikin aiheita, yleisvaikutelmaksi jäi yleensä se, että ensi-iltaan oli taas tullut uusi "suurkuva", joka oli samalla edistysaskel suomalaiselle elokuvalla. Kritiikin amatöörimaisuus oli toki ammattipiireissä yleinen valituksen aihe jo 30-luvulla, mutta tilanne muuttui vain hitaasti. Arvosteluja saattoi käytännössä laatia kuka hyvänsä toimittaja, ja Suomen Kinolehti puhui jopa ns. juoksupoika-arvosteluista, jotka tapahtuivat siten, että "lähetettiin poika elokuvaan, ja annettiin hänen tuoda käsiohjelma ja kertoa mitä hän kuvasta piti". Muutamat ruotsinkieliset lehdet suhtautuivat tosin kotimaiseen elokuvaan kriittisemmin, mutta muu-

²⁴ Uusitalo 1994, s. 111-119.

²⁵ Kansan Lehti 10.3.1934. Sama juttu julkaistiin Kansan Työssä ja Karjalan sunnuntailiitteessä, ja lisäksi lyhennettynä myös Turun Sanomissa ja Uudessa Aurassa. Kansan Työ 11.3.1934, Karjalan sunnuntailiite 11.3.1934, Turun Sanomat 17.3.1934 ja Uusi Aura 17.3.1934.

²⁶ Kansan kuvalehti 3/1934.

ten elokuvat saivat osakseen kovempaa arvostelua vain, jos ne poikkesivat olennaisesti kansallisen linjan valtavirrasta.²⁷

Suomi-Filmin tuotosten ei yleensä tarvinnut pelätä tällaista kritiikkiä, mutta "Minä ja ministeri" sai keväällä 1934 osakseen parikin varsin kitkerää arvostelua - Suomen Työn maaliskuun numerossa kirjoittaneen nimimerkki Filmicuksen mukaan elokuva ei ollut ollenkaan ansainnut osakseen tullutta "ylitsevuotavan runsasta ylistysten tulvaa". Filmicuksen mielestä koko elokuva oli vain "hölötystä alusta loppuun", lattea yritys saavuttaa kannatusta "ihmisten nauruhermojen kustannuksella", ja nimimerkin mukaan olisi ollut "kotimaisen elokuvataiteen" kannalta parempi, jos kritiikot olivat ylistysten sijaan tuoneet esiin elokuvassa esiintyvät karkeat virheet.²⁸ Vielä pidemmälle meni omassa arviossaan Herää Suomi, joka jatkoi äärioikeiston Suomi-Filmin uutta johtoa vastaan kohdistamaa hyökkäystä. Lehden mukaan elokuva oli "kertakaikkiaan [...] heikko", mutta "voimakkaat esijuomingit ja ilmoituspalkkiot" olivat vaikuttaneet niin, "etteivät päivälehdet eikä Ylioppilaslehtikään uskaltaneet arvostella filmiä siten kuin se olisi sen ansainnut".²⁹ Vaikka elokuvatuottajan tarjoama kestitys tai tieto elokuvamainonnan lehdille tuomista ilmoitustuloista tuskin ainakaan vähensi kriitikoiden myötämielisyyttä, lienee kuitenkin todennäköisempää, että arvostelijoiden enemmistön positiivinen suhtautuminen johtui aidosta sitoutumisesta kansallisen elokuvan projektiin. Tuottajat myös odottivat arvostelijoilta tällaista sitoutumista - Elokuva-aitan haastattelussa joulukuussa 1934 Risto Orko esitti, että elokuvatuotannon ja kritiikin tulisi kulkea käsi kädessä yhteistä päämäärää kohti; päämäärää, joka hänen mukaansa oli "hyvä ja taiteellisesti yhä kypsempi suomalainen elokuva, jota samanmittainen kritiikki tukee ja kohottaa".³⁰

Vaikka päivälehtien arvioilla - kaikesta amatöörimaisuudestaan huolimatta - oli funktionsa sekä taidekritiikkinä että kuluttajavalistuksena, ne olivat väistämättä myös osa elokuvien ympärille rakennetusta ennakkojulkisuudesta, jonka tavoitteena oli herättää yleisön kiinnostus elokuvaa kohtaan. Medioita oli 30-luvun alussa vähemmän kuin nykyään, eivätkä ne olleet yhtä intensiivisiä tai kattavia, mutta toisaalta vaihtoehtojen vähäisyys merkitsi myös sitä, ettei niiden hallitseminen vaatinut kohtuuttomia mainosbudjetteja. Elokuvuottajat olivat jo 10-luvulta lähtien pyrkineet markkinoimaan tuotoksiaan mahdollimman näyttävillä mediakampanjoilla, joihin kuului varsinaisten mainosten lisäksi myös eri lehdissä julkaistuja

²⁷ Pantti 1995, s. 151-152. Sitaatti Suomen Kinolehdestä 1-3/1944 on peräisin Pantin em. tekstistä. Kotimaisten elokuvien vastaanotosta 30-luvulla ks. myös Katainen 1993, s. 213-218.

²⁸ Siteerattu kirjasta Uusitalo 1969, s. 34-35. Nimimerkki Filmicuksen taustalle kätkeytyi T.J.Särkkä, josta sittemmin tuli Erkki Karun perustaman Suomen Filmitoimisto Oy:n pitkäaikainen johtaja.

²⁹ Herää Suomi 5.4.1934. Kutsuvierasnäytännöistä ja kriitikoiden kestityksestä myös Pantti 1995, s. 152.

³⁰ Elokuva-aitta 24/1934. Orko oli itse kirjoittanut 30-luvun alussa teatteri- ja kirjallisuusarvioita Helsingin Sanomiin, joten ajatus kritiikin tason kehittämistä oli epäilemättä senkin takia lähellä hänen sydäntään.

ennakkojuttuja, jotka saattoivat sisältää sekä juoniselostuksia että kuvia ja kuvauksia elokuvan filmauksista ja sen tähdistä. Sanomalehtien ja yleisaikakauslehtien lisäksi erityisen tärkeässä roolissa olivat elokuvalehdet³¹, jotka tavoittivat suuren osan aktiivisimmasta elokuvayleisöstä, ja joilla vielä 30-luvulla muutenkin oli tärkeä rooli modernin elämäntavan ja uusien muoti-ilmiöiden sanansaattajina.

Vaikka Suomi-Filmin kaltainen vakiintunut tuotantoyhtiö pystyi luomaan useimpien elokuvien ympärille sellaisen mediakampanjan, joka toi ne suuren yleisön tietoisuuteen jo ennen ensi-iltaa, tämä ei silti taannut senkään elokuville varmaa yleisömenestystä. Jos yleisö totesi, että yhtiön uusi "suurkuva" syystä tai toisesta sittenkin oli "huono, niin huono", markkinoinnin vaikutusmahdollisuudet olivat enää hyvin rajalliset. Niinpä 30-luvun suuri elokuvayleisö pysytteli poissa esimerkiksi monista liian propagandistisiksi koetuista tai "liian taiteellisina" pidetyistä "suurkuvista", vaikka niiden katsomista olisi miten yritetty markkinoida kansalaisvelvollisuutena.³² 1930-luvun lamavuosien amerikkalaisen elokuvan sosiaalista funktiota tutkinut Lawrence Levine on painottanut yleisön omaa aktiivista roolia ja mahdollisuuksia valintojen ja itsenäisten tulkintojen tekemiseen. Hänen mukaansa ihmiset eivät suinkaan vain passiivisesti hyväksyneet kaikkea heille syötettyä populaarikulttuuria, vaan he kykenivät valitsemaan heitä kiinnostavat tuotteet tulkitsemalla arvioita ja mainontaa, kiinnittämällä huomiota näyttelijöihin, ohjaajiin ja kirjoittajiin, joiden aiempia töitä he tunsivat, sekä myös keskustelemalla muiden yhteisönsä jäsenten kanssa. Vaikkei 30-luvun suomalainen elokuvakulttuuri olisikaan täysin vertailukelpoinen amerikkalaisen kanssa, vaikuttaa todennäköiseltä, että yleisöllä oli täälläkin mahdollisuus tehdä itsenäisiä valintoja, ja ainakin tuttavien kautta kuullut mielipiteet uusista elokuvista vaikuttivat varmasti katsojien valintoihin siinä missä mainonta ja arvostelutkin. Levine korostaa sitä kuinka elokuvan (ja muunkin populaarikulttuurin) kuluttaminen oli sosiaalista toimintaa - elokuvia katsottiin yhdessä, niistä keskusteltiin ystävien, perheenjäsenten ja työtoverien kesken, ja niillä oli myös merkityksensä ihmisten henkilökohtaisen ja sosiaalisen identiteetin rakennusosina.³³

Levinen näkökulma 1930-luvun amerikkalaiseen populaarikulttuurin näyttää poikkeavan selvästi esimerkiksi Theodor Adornon ja Max Horkheimerin 1940-luvulla esittämistä vaiku-

³¹ Vuonna 1932 Kustannusosakeyhtiö Otava osti molemmat silloiset elokuvalehdet Filmiaitan ja Elokuvan, ja yhdisti ne Elokuva-aitaksi. Vuonna 1935 molemmat johtavat tuotantoyhtiöt perustivat lisäksi omat mainoslehtensä, jotka nekin oli suunnattu suurelle yleisölle. Suomen Kinolehden kohdeyleisöä oli sen sijaan elokuva-alan ammattiväki. Elokuvalehdistä ks. myös Pantti 1995, s. 156-159.

³² Hyvä esimerkki tästä on juuri Suomi-Filmin "Ne 45000"; toisaalta esim. kaksi ensimmäistä "Meidän poikamme" -elokuvaa menestyivät mainiosti, mikä saattoi tosin elokuvien kansallismielisen sanoman lisäksi johtua niiden sisältämistä avoimen viihteellisistä aineksista.

³³ Levine 1992, s. 1380. Yleisön aktiivisesta roolista ks. myös Radway 1987, s. 46-85; Radway on tutkinut haastattelututkimuksen avulla romanttisen fiktion lukijoiden motiiveja ja mieltymyksiä sekä lukemisen sosiaalisia funktioita. 1930-luvun suomalaisesta elokuvakulttuurista ja yleisön kokemuksista ks. Katainen 1993, s. 187-218 ja studiokauden elokuvayleisöistä yleisemmin Laine 1995a, s. 123-134 .

tusvaltaisista näkemyksistä, joissa kaupallisesti tuotetun massakulttuurin kuluttajilla oli lähinnä vain passiivinen vastaanottajan rooli. Adornon, Horkheimerin ja muidenkin Frankfurtin koulun teoreetikkojen käsitykset massakulttuurista olivat sinänsä tyypillisiä ajalle, jolloin kasvottomat ja helposti johdettavat massat olivat älymystön piirissä yleinen pelon aihe. Heidän näkemystensä taustalla olivat kokemukset Natsi-Saksan totalitaarisesta propagandakoneistosta, ja he tulkitsivat myös 1930-luvun amerikkalaista populaarikulttuuria samanlaisena ylhäältäpäin johdettuna kulttuuriteollisuutena, joka loi ihmisille väärä tarpeita ja vei heiltä mahdollisuuden toimia poliittisesti aktiivisina, kriittisinä kansalaisina.³⁴

Levine tulee elokuvayleisön tulkinta- ja valintamahdollisuuksia korostaessaan melko lähelle joitakin brittiläisiä kulttuurintutkijoita, vaikka valtakulttuurin arvoihin kohdistuva vastarinta ei hänelle olekaan aivan sellainen itseisarvo kuin marxilaisuuteen pohjautuvalle brittitutkimukselle. Birminghamin kouluna tunnetun brittisuuntauksen tärkeimpinä lähtökohtina ovat olleet etenkin Antonio Gramscin 1930-luvulla "Vankilavihoissaan" kehittänyt ajatus kulttuurisesta hegemoniasta, ja Louis Althusserin 1970-luvun alun essee ideologisista valtiokoneistoista. Vaikka sekä Gramsci että Althusser näkivät kulttuuriteollisuuden tuotteiden heijastavan hallitsevan luokan näkemyksiä ja ylläpitävän sen hegemonista asemaa, heidän teorioissaan on huomionarvoista se, että ne kuitenkin esittivät kulttuurin suhteellisen autonomisena sfäärinä, jonka sisältöä ei voinut perinteisten marxilaisten näkemysten tapaan johtaa suoraan yhteiskunnan taloudellisesta perustasta tai luokkarakenteesta. Monet Birminghamin koulusta vaikuttaneita saaneet tutkijat ovat sittemmin korostaneet yleisön mahdollisuuksia tulkita populaareja tekstejä omilla ehdoillaan, myös muista kuin ideologisten valtakeskusten määrittelemistä näkökulmista, ja heidän mukaansa kulttuuri tarjoaa marginaaliryhmille mahdollisuuksia avoimeen tai symboliseen vastarintaan valtakulttuurin arvoja vastaan. Populaarikulttuuri ja siihen liittyvä julkisuus näyttäytyvät näissä brittinäkemyksissä taistelulenttänä, jossa esiintyy aitoja ristiriitoja ja kamppailua identiteettiin ja yhteiskuntaan liittyvästä merkityksenannosta sen sijaan, että kyse olisi pelkästä ideologisen valtakeskusten passiivisille massoille syöttämästä huumeesta. Niinpä populaarikulttuurin piirissä tapahtuva vuorovaikutus on birminghamilaisesta näkökulmasta tarkasteltuna monipuolisempaa ja tasaveroisempaa kuin mitä Frankfurtin koulu perillisineen tai ortodoksisempi marxilainen tutkimus on yleensä ollut valmis hyväksymään.³⁵

Suomalaisessakin rahvaan kulttuuria koskevassa keskustelussa oli pitkään vallalla käsitys passiivisesta kansasta, jonka roolina oli vain ottaa vastaan "henkisesti johtavien kerrosten" piiristä tapahtuvia kulttuurin murusia. Tämä kansa oli jakamaton kollektiivi, ilman luovan subjektin kykyä, eikä se henkisen rajoittuneisuutensa vuoksi kyennyt ymmärtämään omaa

³⁴ Horkheimer & Adorno 1979, s.121-167; Frankfurtin koulun kulttuuria koskevista näkemyksistä yleisemmin ks. myös Agger 1992, s. 57-74 ja Ruuhonen 1994.

³⁵ Hall 1992, erit. s. 133-148 ja 246-262, Kellner 1998, s. 10-13, Ruuhonen 1994 ja Agger 1992, s. 75-92; frankfurtilaisen ja birminghamilaisen lähestymistavan käytännön eroista ks. myös Koivunen 1994, s. 315-316.

parastaan.³⁶ Tällaiset käsitykset olivat tyypillisiä vuosisadan alun eurooppalaisille kulttuuri-teorioille, jotka olivat osaltaan myös Frankfurtin koulun elitististen kulttuurinäkemysten taustalla. Frankfurtilaisten kulttuuriteollisuutta koskevissa näkemyksissä keskeiseen rooliin nousi vahva tuottaja, joka saattoi modernin viestintäkoneiston avulla syöttää passiiviselle massayleisölle oman ideologisen projektinsa. Kuitenkin 1930-luvun alkupuolen suomalaisen elokuvakulttuuriin sijoitettuna tässä mallissa on ainakin se ongelma, että Suomi-Filmiä on vaikea nähdä kovin "vahvana" toimijana; päinvastoin, yhtiö oli kaatumaisillaan, ja se etsi lähes epätoivoisesti sellaista viisasten kiveä, joka olisi kyennyt palauttamaan sen tuotteille suuren yleisön hyväksynnän. Voi toki väittää, ettei yhtiön tai sen henkilökunnan aktuaalisilla intentioilla olisi ratkaisevaa merkitystä sen tuotteiden ideologisen luonteen kannalta - tämän näkemyksen mukaan kapitalistisen tuotantojulkisuuden ehdoilla tuotettu kulttuuri uusintaa väistämättä hegemonista ideologiaa, jopa riippumatta siitä ovatko kulttuurin tuottajat itse sitoutuneet sen levittämiseen.³⁷ Tämä marxilaisten esittämä varaus on epäilemättä jossain määrin oikeutettu, mutta sittenkin liian totaalinen; lienee hedelmällisempää hyväksyä se, että kulttuurintuotannon ja yleisön välillä on todellista vuorovaikutusta, ja pyrkiesään taloudelliseen voittoon - tai selvitäkseen hengissä - kaupalliset tuotantoyhtiöt joutuvat väistämättä ottamaan huomioon myös kuluttajien "todelliset" mieltymykset.³⁸ Toki tuottajat voivat vaikuttaa yleisön reaktioihin ennakkomarkkinoinnilla, ja he voivat myös pienentää riskejään toistamalla menestyksekkäiksi osoittautuneita elementtejä niin, että niistä muodostuu standardisoitu formula, mutta tästä huolimatta he ovat lopulta riippuvaisia yleisöstään ja sen tekemistä valinnoista: läheskään kaikista suurta massayleisöä varten tuotetuista hyödykkeistä ei koskaan tule aidosti populaaria kulttuuria.³⁹

Mitä studiokauden kotimaisten elokuvien kaltaiset kulttuurituotteet antavat yleisöilleen? Levinen mukaan kaavamaisimmillakin populaarikulttuurin lajityypeillä on mielihyvää tuottava funktionsa; hän vertaa niitä peleihin ja leikkeihin, jotka tuottavat nautintoa luodessaan paikan, jossa säännöt yhä toimivat ja missä voi luottaa tiettyyn järjestykseen. Kaavojen sisällä on silti tilaa yllätyksille - vaikka tarinan loppu on helposti arvattavissa, matkan varrelle voi mahtua monenlaisia käänteitä, jotka saattavat myös sisältää viitteitä todellisen maailman olosuhteisiin.⁴⁰ Lisäksi kannattaa huomata, ettei kulttuuriteollisuus kaikesta standardoinnista ja hyväksi havaittujen kaavojen soveltamisesta huolimatta ole kyennyt täydellisesti kontrolloimaan tuottamaansa tekstiä tai sen vastaanottoa, vaan siihen jää aina sellaisia

³⁶ Seppo Knuuttila puhuu jopa erityisestä "tyhmän kansan teoriasta", joka on hänen mukaansa ollut vallalla etenkin perinteentutkimuksen menneisyyttä koskevissa kertomuksissa. Knuuttila 1994, s. 17-27.

³⁷ Ks. esim. Hall 1992, s. 187-192.

³⁸ Tavallaan tähän viittaavat myös konservatiivien piiristä toisinaan esitetyt väitteet siitä, kuinka massakulttuurin tuotanto on pohjimmiltaan kyynistä rahastusta, jossa vedotaan yleisön "alhaisiin vaistoihin". Levine 1992, s. 1371.

³⁹ Levine 1992, s. 1371-1376 ja Radway 1987, s. 1-45, 209-222.

⁴⁰ Levine 1992, s. 1374-1375. Kaavamaisen (genre)kirjallisuuden luonteesta ja suhteesta todellisuuden ks. myös Cawelti 1976, s. 5-36.

aukkoja ja ristiriitaisuuksia, joiden kautta tekstiä voi tulkita muutenkin kuin hegemonian saneleman lukutavan ehdoilla.⁴¹ Janice Radway puhuu lukuprosessiin sisältyvistä utooppisista mahdollisuuksista, ja lainaa Fredric Jamesonia, jonka mukaan jokaiseen massakulttuurin lajiin sisältyy sellainen ulottuvuus, joka on ainakin aavistuksen verran vastakkainen ja kriittinen sitä sosiaalista järjestelmää kohtaan, joka on sen synnyttänyt.⁴²

Elokuvamainoksissa tai elokuvatuottajien oman toimintansa tueksi laadituttamissa apologioissa kaupallisesti tuotetun populaarikulttuurin eskapistisia elementtejä ei ole yleensä ihmeemmin häpeilty - eskapistinen viihde on saanut kaikessa rauhassa tarjota kuluttajilleen harmitonta ja vapauttavaa vaihtelua arjen ankeuteen.⁴³ Useimmissa populaarikulttuuria kritisoivissa teksteissä eskapismiin on sen sijaan suhtauduttu huomattavasti kielteisemmin. Monet tutkijat ovat toki yhtä mieltä siitä, että populaarikulttuuri ja sen tarjoamat ihmisiä yhdistävät kollektiiviset kokemukset ovat yksi modernia yhteiskuntaa koossapitävistä voimista, mutta tälle voimalle annettu arvo on riippunut paljon siitä, mitä mieltä tulkitsija sattuu olemaan modernin yhteiskunnan koossapysymisen toivottavuudesta. Perinteisestä marxilaisesta näkökulmasta katsottuna eskapistinen viihde näyttäytyy ensisijaisesti työvoiman uusintamisen välineenä; toisaalta joissakin Frankfurtin koulukunnan teorioita ja psykoanalyysia yhdistävissä tulkinnoissa sen on nähty petteävän kuluttajiaan toteuttamalla heidän tarpeitaan ainoastaan symbolisesti sen sijaan, että se todella tyydyttäisi ne. Näissä molemmissa tulkinnoissa eskapismien kritiikki sitoutuu sellaiseen modernia rationaalisuutta korostavaan ajatteluun, jossa ihanteena on poliittisesti tiedostava, aktiivinen kansalainen, ja tästä näkökulmasta eskapistisen viihteen levittämä "väärä tietoisuus" näyttää ensisijaisesti poliittisen toiminnan esteeltä.⁴⁴

Toisaalta on esitetty, että pakoa viiheeseen voisi tulkita myös kapinallisena vankilapakona yhä sietämättömämmäksi käyvästä modernista suoritusjärjestelmästä, jolloin se olisi sellaisenaan hyväksyttävä ja ymmärrettävä reaktio.⁴⁵ Monien muiden tavoin Levine on kiinnittänyt huomiota siihen, ettei pelkkä pako todellisuudesta ole riittävä peruste koko ilmiön tuomitsemiseen; merkitystä on myös sillä mistä ja mihin paetaan. Ihmisillä saattaa hänen mukaansa olla populaarikulttuuria kuluttaessaan realistinen näkemys siitä, mitä he tarvitsevat pitääkseen itseään yllä; millaisia fiktioita, millaisia myyttejä ja millaisia fantasioita he kaipaavat - eivät paetakaan todellisuutta, vaan kohdatakseen sen joka päivä. Levinen mukaan "pako" sellaisesta todellisuudesta, jonka muuttaminen ei ole mahdollista, on yksi tapa muuttaa tätä todellisuutta, tai ainakin sen vaikutuksia.⁴⁶

⁴¹ Levine 1992, s. 1398-1399.

⁴² Radway 1987, s. 214-215.

⁴³ Levine 1992, s. 1388-1393.

⁴⁴ Massakulttuurikeskustelusta yleisesti ks. Gans 1974, s. 19-64 ja Ruohonen 1991, s. 270-292.

⁴⁵ Ruohonen 1991, s. 287.

⁴⁶ Levine 1992, s. 1375.

Suomalaiset tuottajat ovat käyttäneet amerikkalaisten virkaveljiensä tavoin yleisön eskapisminkaiPUuta yhtenä perusteluna sille, että he tuottavat sellaisia elokuvia kuin tuottavat. Elokuva-aitan haastattelussa vuonna 1934 Risto Orko määritteli elokuvataiteen päämäärän olevan "sama kuin kaiken taiteen" - sen tuli "kuvastaa elämää sellaisella tavalla, että katse-
lija tuntee hetkeksi irtautuvansa useinkin kovasta todellisuudesta ja nousevansa syvemmän elämänymmärtämyksen ilmapiiriin".⁴⁷ Elokuvat tarjosivat siis yleisölle mahdollisuuden irtautua arkisista huolistaan, mikä luonnollisesti perusteli myös sen, miksi tämän "kovan todellisuuden" kuvauksia ei ainakaan 30-luvun alkupuolella yleensä nähty valkokankaalla. Elokuvien yleisilme oli joitakin poikkeuksia lukuunottamatta kepeä ja viihteellinen, eikä lamaa tai poliittisia ja yhteiskunnallisia ristiriitoja käsitelty ainakaan suoraan, mikä tietysti olisi saattanut johtaa ongelmiin myös sensuuriviranomaisten kanssa.⁴⁸ Elokuvien eskapismi tarjosi Orkon mukaan yleisölle tilaisuuden "syvemmän elämänymmärtämyksen" saavuttamiseen (ainakin illuusiona) - vaikka Orko puhuu elokuvasta taiteena muiden joukossa, hänen lausunnossaan voi kenties myös nähdä ajatuksen eskapistisen populaarikulttuurin positiivisesta roolista elämäntalouden välineenä.

2.2. "Käänteentekevä elokuva"?

Suomi-Filmi ryhtyi suunnittelemaan "Siltalan pehtoorin" filmaamista keväällä 1934. Yhtiön edellinen elokuva, Risto Orkon ohjaama ja Topo Leistelän käsikirjoitukseen perustunut "Minä ja ministeri" oli tullut ensi-iltaan maaliskuussa, ja tuotantokoneiston pitämiseksi käynnissä seuraavan elokuvan valmistelu aloitettiin välittömäksi. Risto Orko on myöhemmin korostanut sitä, miten "Siltalan pehtooria" suunniteltiin pakkotilanteen edessä - elokuvasta täytyi tulla menestys, tai muuten Suomi-Filmi olisi kaatunut. Keväällä 1934 yhtiön tärkein rahoittaja Kansallis-Osake-Pankki harkitsi vakavissaan yhtiön toiminnan lopettamista ja sen omaisuuden myymistä velkojen kattamiseksi. Hallituksen kokouksessa 14.5. Kansallis-Osake-Pankkia edustanut varatuomari Matti Schreck ilmoitti, että pankki oli asettanut ammattimiehen perehtymään yhtiön tilaan ja selvittämään edellytyksiä toiminnan jatkamiseksi. Tämä ammattimies oli tamperelainen elokuvateatteriyrittäjä Väinö Mäkelä, joka oli jo suorittanut ankaran saneerauskuurin johtamassaan Kinosto Oy:ssa. Osittain omien etujensa

⁴⁷ Elokuva-aitta 24/1934.

⁴⁸ Elokuvan joutuminen kielletyksi olisi ollut tuottajalle taloudellinen katastrofi. Käytännössä tätä ei kotimaisille pitkille elokuville tapahtunut (ennen sotavuosia), kenties tuottajien varovaisuuden vuoksi, mutta vaara oli todellinen etenkin 30-luvun alkupuolen poliittisesti epävakaina vuosina. Tästä kertoo sekin, miten filmitarkastuslautakunnan puheenjohtaja tohtori J.V.Lehtonen vihjaili syksyllä 1934, että edellisenä talvena ensi-iltaan tullut "Minä ja ministeri" oli ollut lähellä joutua kielletyksi: "Täytyy sanoa, että se "Minä ja ministeri" oli vähän sillä rajalla. Olemmekin saaneet useita moitteita siitä, että emme kieltäneet sen esittämistä. Se olikin, ainakin minun mielestäni, kovasti heikko ja monessa suhteessa arveluttava filmi. Nykyisenä aikana varmaankin se olisi joutunut ihan kiihotuslain alle, siksi arveluttavan kuvan se antoi hallituksen jäsenistä." Turun Sanomat 18.11.1934.

vuoksi Mäkelä päätyi suositteluun yhtiön toiminnan jatkamista, minkä jälkeen hänet nostettiin kesäkuun alussa pankin tuella Aarne Wuorenheimon tilalle Suomi-Filmi Oy:n toimitusjohtajaksi. Yhtiön hallituksen puheenjohtajaksi tuli Schreck, eli käytännössä Kansallis-Osake-Pankki oli ottanut ohjat käsiinsä Suomi-Filmissä.⁴⁹

Kun yhtiön toiminnan rahoitus oli taas varmistunut ainakin joksikin aikaa, se saattoi ryhtyä toteuttamaan kevään kuluessa tehtyjä suunnitelmia. Alunperin yhtiö oli suunnitellut Ensio Svanbergin (myöh. Rislakki) ja Erkki Kivijärven lapinaiheisen, "Maaret"-nimisen alkuperäiskäsikirjoituksen filmaamista, mutta valmistelutyöt keskeytettiin, virallisen selityksen mukaan "aikaisen kevääntulon vuoksi".⁵⁰ Voi myös olla, että ennestään tuntemattoman tekstin filmaaminen katsottiin yhtiön tuolloisessa taloudellisessa tilanteessa liian suureksi riskiksi, etenkin kun elokuvan tekeminen olisi edellyttänyt kuvausryhmän lähettämistä Lappiin. Vaikka "Maaret" olisi tarjonnut mahdollisuuden hyödyntää eksoottisia Lapin maisemia, "Siltalan pehtoorissa" oli siihen verrattuna useita hyviä puolia. Tarina oli valmiiksi tunnettu sekä näytelmänä että kirjana, mikä takasi tietyn ennakkokiinnostuksen, ja lisäksi tarina sijoitui tyypilliseen suomalaiseen maalaismiljööseen - Suomi-Filmin johdossa oli varmasti kiinnitetty huomiota siihen, että kotimaiset elokuvat menestyivät parhaiten nimenomaan maaseudulla.⁵¹

"Siltalan pehtoorin" filmaamista oli Suomi-Filmissä suunniteltu ainakin huhtikuusta 1934 lähtien, aluksi ilmeisesti samanaikaisesti "Maaretin" valmistelujen kanssa.⁵² On myös väitetty, että Suomi-Filmin uusi toimitusjohtaja Väinö Mäkelä olisi ehdottanut aihetta,⁵³ mutta tässä ei voi olla perää, sillä huhtikuussa Mäkelä ei vielä ollut tekemisissä Suomi-Filmin kanssa. Sen sijaan on mahdollista, että hän keskeytti "Maaretin" tuotannon, ja toisaalta hyväksyi "Siltalan pehtoorin" tuotannon aloittamisen touko-kesäkuussa 1934. Tähän viittaa

⁴⁹ Uusitalo 1994, s. 119-121 ja von Bagh 1991, s. 15. Ks. myös Uusitalo 1975, s. 56-59 ja Mäkelä 1996, s. 41. Väinö Mäkelä jatkoi yhä myös Kinosto Oy:n johtajana, huolimatta siitä, että Suomi-Filmi ja Kinosto olivat osittain toistensa kilpailijoita. Mäkelän ja Kinoston kannalta Suomi-Filmin toiminnan jatkuminen oli tärkeää siksi, ettei se olisi ajautunut kilpailevan teatteriketjun, Adams-Filmin käsiin. Suomi-Filmin liittouduttua Kinoston kanssa Adams-Filmi ryhtyiikin sen sijaan rahoittamaan Erkki Karun perustaman Suomen Filmitoiminta Oy:n tuotantoa.

⁵⁰ Uusitalo 1994, s. 117-122. Suomi-Filmi oli ehtinyt sijoittaa valmisteluihin jo jonkin verran rahaa, mutta kuvauksia ei aloitettu, kenties juuri yhtiön epäselvän tilanteen vuoksi. "Maaretin" filmaaminen oli yhtiön suunnitelmissa vielä seuraavana syksynäkin, mutta hankkeesta ei koskaan tullut mitään.

⁵¹ Risto Orkon neljää vuosikymmentä myöhäisempi, sinänsä anakronistinen ja rationalisoitu selitys aiheen valinnalle kertoo juuri tästä: "Koska suomalaiset elokuvat menestyivät parhaiten maaseudulla, päätimme sijoittaa elokuvan tapahtumat sinne, herraskartanomiljööseen, ja nimeksi tuli Siltalan pehtoori." HOK 2/1977.

⁵² Yhtiön toimitusjohtaja Aarne Wuorenhimo neuvotteli tarinan oikeuksista sekä Selmer-Geethin romaanin että Procopén näytelmäversion oikeudenomistajiin kanssa jo huhtikuun kuluessa. Kirje [ei kirjoittajan nimeä] eversti Pippingille 17.4.1934. Suomi-Filmin arkisto. Risto Orkon kirjeenvaihto 1934; Alexander Procopén kirje Suomi-Filmi OY:lle 23.11.1934. Risto Orkon kirjeenvaihto 1936.

⁵³ Uusitalo 1996, s. 567.

myös Väinö Mäkelän poika Mauno Mäkelä omissa muistelmissaan: "On joskus sanottu, että isä olisi ehdottanut sen tekemistä; sanoisin, että hän toimitusjohtajana hyväksyi sen. Voi olla, että se oli Risto Orkon ehdotus."⁵⁴ Orkon lisäksi ehdotuksen taustalla saattoi olla myös Topo Leistelä, joka noihin aikoihin toimi Suomi-Filmi Oy:ssä lyhytfilmiosaston päällikkönä ja joidenkin tietojen mukaan myös dramaturgina.⁵⁵ Yhtiön edellinen elokuva "Minä ja ministeri" oli perustunut Leistelän käsikirjoitukseen, ja kun hän osallistui aktiivisesti myös yhtiön seuraavan elokuvan "Kaikki rakastavat" suunnitteluun, vaikuttaa todennäköiseltä että hänellä oli jonkinlainen rooli myös "Siltalan pehtoorin" tuotantoprosessissa. Leistelä oli ohjannut Hjalmar Procopén näytelmästä ruotsinkielisen amatööriverion jo keväällä 1925 Viipurissa, minkä lisäksi näytelmää oli esitetty Lahden teatterissa hänen johtajakaudellaan vuonna 1930, eli hän ainakin tunsi tekstin.⁵⁶

Kauppalehden haastattelussa kesäkuun alussa tuore toimitusjohtaja Mäkelä oli vielä salamyhkäinen Suomi-Filmin tulevien elokuvien suhteen: "Otaksun, että voimme jo syksyllä esittää yleisölle kesän aikana suomalaisen luonnon keskellä suoritettua filmaustyötämme, vaikka en voikaan tällä hetkellä sanoa filmattavan teoksen nimeä".⁵⁷ Lopullinen päätös "Siltalan pehtoorin" filmaamisesta tehtiin viimeistään näihin aikoihin, ja muutenkin elokuvan suunnittelun on täytynyt olla jo varsin pitkällä, sillä kuvaukset Lohjalla, Laakspohjan kartanon mailla näyttävät käynnistyneen jo muutamaa viikkoa myöhemmin, kesäkuun lopulla tai viimeistään heinäkuun alkupäivinä.⁵⁸

Samassa Kauppalehden haastattelussa Mäkelä mainitsi, että Suomi-Filmi oli kevään kuluessa parantanut huomattavasti teknillisiä valmiuksiaan. Näitä valmiuksia myös hyödynnettiin kesän kuvauksissa - "Siltalan pehtoorin" kuvauksista kertovat ennakkojutut eivät yleensä unohtaneet mainita, että kyseessä oli ensimmäinen suomalainen elokuva, jonka ulkokuvienkin repliikit oli äänitetty sataprosenttisesti kuvausten yhteydessä. Samoin Suomi-Filmi ylpeili sillä, että kaikki elokuvan ulkokuvat oli todella kuvattu ulkona luonnossa, ja vaikkei tähän oikeastaan edes pyritty useimmissa aikakauden studiotuotannoissa, aidot ulkokuvat varmasti toivat elokuvaan sellaista autenttista kesäistä luonnontuntua, jota studio-otoksilla olisi ollut vaikea saavuttaa. Niinpä "Siltalan pehtooria" oli helppo markkinoida teknillisesti edistyneenä elokuvana, ja tätä vaikutelmaa korostettiin vielä ennakkojutuissa, joissa kerrottiin

⁵⁴ Mäkelä 1996, s. 41.

⁵⁵ Ks. Uusitalo 1994, s. 162 ja af Hällström 1936, s. 248.

⁵⁶ Wiborgs Nyheter 22.4.1925 ja Karjala 22.4.1925; Etelä-Suomen Sanomat 29.11.1930 ja Lahden Sanomat 2.12.1930. Lisäksi Topo Leistelä kirjoitti Elokuva-aittaa jutun "Siltalan pehtoorin" viimeisestä kuvauspäivästä. Elokuva-aitta 22/1934.

⁵⁷ Kauppalehti 4.6.1934.

⁵⁸ Ks. Rovaniemi 9.10.1934 ja Yrjö Tuomisen kortti Olga Tainiolle 15.7.1934. Teatterimuseon valokuvakokoelma.

myös Suomi-Filmin amerikkalaiselta First National -yhtiöltä saamasta filmaustehtävästä - Suomi-Filmin osaamisen täytyi olla kansainvälistä tasoa, jos se kelpasi amerikkalaisillekin!⁵⁹

Teknisten edistysaskelten lisäksi elokuvan ennakkomainonnassa korostettiin myös sen kokenutta näyttelijäkaartia - Aamulehden sanoin tällä kertaa oli mukana "ainoastaan kouliintuneita näyttelijävoimia, ei amatöörejä". Tämä kokemus oli kuitenkin peräisin teatterista, ei elokuvasta - elokuvan tähdistä ainakin Elna Hellman ja Matti Lehtelä olivat ensimmäisessä elokuvaroolissaan. Sinänsä tässä ei ollut mitään poikkeuksellista, sillä suomalaisen elokuvan näyttelijät oli muutenkin tapana rekrytoida teatterimaailmasta, ja vaikka naispääosan esittäjä Hanna Taini oli yksi 30-luvun alun suosituimmista kotimaisista elokuvatähdistä, hänelläkin oli teatteritausta. Ensikertalaisista kannattaa huomata silti ainakin se, että elokuvaan selkeästi haettiin uusia kasvoja pääkaupungin näyttämöiden ulkopuolelta - Hellman ja Lehtelä sekä pienemmissä rooleissa esiintyneet Vappu Elo ja Kosti Koski näyttelivät kaikki Tampereen teattereissa. Tämä tamperelaisten näyttelijöiden rekrytoiminen saattoi olla ainakin osittain Suomi-Filmin uusien tamperelaisten johtohahmojen Väinö Mäkelän ja Matti Schreckin vaikutusta - joka tapauksessa Aamulehti innostui näyttelijävalinnoista niin, että otsikoi omassa heinäkuisessa ennakkojutussaan Suomi-Filmin tekevän "tamperelaisen elokuvan".⁶⁰

Elokuvan tarinaa tai asetelmia ei ennakkojutuissa yleensä käyty läpi - ilmeisesti Suomi-Filmissä oletettiin, että kyseessä oli sellainen kotimainen aihe, joka oli valmiiksi tuttu suurelle osalle yleisöstä. Tämä ei toki ollut aivan itsestäänselvää, Harald Selmer-Geethin romaanista ja Hjalmar Procopén näytelmäversiosta huolimatta - esim. Satakunnan Kansan kriitikko oletti omassa arviossaan, että aihe oli ulkomaista perua.⁶¹ Elokuvan käsiohjelma sentään sisälsi tavanmukaisen yksityiskohtaisen juoniselostuksen; käsiohjelman mainoslauseen mukaan elokuva tarjosi "totista rakkautta ja maalaishuumoria Selmer-Geethin-(Örnin) tunnetun romaanin mukaan".⁶² Lehtimainoksissa elokuvan keskeisinä myyntivaltteina mainittiin "totisen rakkauden ja maalaishuumorin" lisäksi myös "Suomen kesä ja aito herraskartanoromantiikka",⁶³ eli mainoksissa haluttiin ilmiselvästi korostaa elokuvan sisältävän runsaasti sellaisia elementtejä, joiden saattoi olettaa vetoavan erilaisiin yleisöryhmiin. Lisää kotimais-

⁵⁹ Kauppalehti 4.6.1934 ja Aamulehti 22.7.1934. Elokuvan "ulkoilmassa suoritettu äänenotto" ei tosin estänyt sitä, että monissa kohtauksissa käytettiin kuvan ulkopuolelta tulevaa, ei-diegeettistä musiikkia mm. päähenkilöiden laulusuoritusten taustalla. Ks. myös Suomen Kansallisfilmografia I, s. 594.

⁶⁰ Aamulehti 22.7.1934. Myös Kansan Lehti korosti Aamulehden tavoin elokuvan tamperelaissuutta ja Tampereen Työväen Teatterin näyttelijöiden siinä saavuttamaa menestystä. Kansan Lehti 17.11.1934 ja 19.11.1934. Hanna Tainin vaiheista ks. Elokuva-aitta 19/1934.

⁶¹ Satakunnan Kansa 22.12.1934: "Vaikka sen pohjana oleva romaani ei olekaan kotimainen, niin silti tästä elokuvasta huokuu suomalaista katsojaa vastaan aito kotoinen tunnelma".

⁶² "Siltalan pehtoorin" käsiohjelma, Suomen Elokuva-arkisto, lehtileikekansiot. Elokuva-aitan mainoksessa puhuttiin jopa Selmer-Geethin "kuuluisasta romaanista", mikä lienee ollut kirjan tuonaikaiseen maineeseen nähden liioittelua. Elokuva-aitta 21/1934.

⁶³ Ks. esim Uusi Suomi 17.11.1934.

ta väriä elokuvaan toi sen musiikki - varsinaisen musiikin oli säveltänyt Jooseppi Rautto (kappellimestari Josef Rauttenbacherin salanimi), ja sen lisäksi elokuvassa hyödynnettiin estotomasti kansansävelmiä ja muita tunnettuja lauluja. Tutut sävelmät luonnollisesti lisäsivät elokuvan vetovoimaa, ja edistivät myös elokuvan markkinointia levitessään iskelminä ympäri maata. Itse asiassa nämä tutut sävelmät veivät Suomi-Filmin riitaan mm. Toivo Kuulan perillisten kanssa, sillä Suomi-Filmi kieltäytyi tässä vaiheessa maksamasta Teostolle korvauksia elokuvissa käyttämästään musiikista.⁶⁴

Alunperin "Siltalan pehtoorin" ensi-illan piti olla jo syys-lokakuun vaihteessa, eli tavoitteena oli yhtiön edellisten elokuvien tapaan nopea tuotantotahti. Elokuun lopulla Karjala-lehden haastattelussa Väinö Mäkelä myönsi, että epävakainen kesäsää oli vaikeuttanut elokuvan kuvauksia, mutta hän vakuutti, että elokuva "valmistuu aivan näinä päivinä". Samalla hän kertoi Suomi-Filmin tekevän seuraavan vuoden kuluessa useita uusia elokuvia "Siltalan pehtoorin" lisäksi; suunnitelmissa oli yhä "Maaretin" filmaaminen, joka olisi aloitettu jo samana syksynä, ja sen lisäksi yhtiö suunnitteli jonkin kotimaisen historiallisen romaanin filmaamista.⁶⁵ Todellisuudessa kumpikaan näistä suunnitelmista ei toteutunut, ja "Siltalan pehtoorin" ensi-illan jälkeen Suomi-Filmin seuraavat uudet elokuvat tulivat ensi-iltaan vasta vuotta myöhemmin, syksyllä 1935. Tämä suunniteltujen ja toteutuneiden projektien välinen ristiriita kertoo siitä, ettei Suomi-Filmin toiminta ollut vielä syksylläkään kovin määrätietoista tai järjestelmällistä, mihin varmasti vaikutti osaltaan yhtiön sisällä käyty valtataistelu, joka lopulta päättyi kun toimitusjohtaja Mäkelä jätti eronpyyntönsä 8.11.1934, kolme päivää ennen "Siltalan pehtoorin" ensi-iltaa.⁶⁶

"Siltalan pehtoorinkin" ensi-ilta viivästyi toista kuukautta suunnitellusta, ja kerrotaan, että elokuvaa viimeisteltiin kovalla kiireellä esityskuntoon vielä päivää ennen Kino-Palatsissa 11.11.1934 pidettyä ensi-iltaa.⁶⁷ Kesällä tehtyjä kuvauksia täydennettiin myöhemmin useaan otteeseen, ja Elokuva-aitassa julkaistusta elokuvan viimeistä kuvauspäivää käsittelevästä jutusta voi rivien välistä lukea kommentteja prosessin pitkittymisestä - Jalmari Rinne toteaa sarkastisesti kuinka "olisi ollut hauskaa viettää jouluaattokin Siltalassa", ja parturimestari

⁶⁴ Risto Orkon kirjeenvaihto 1934-36, Suomi-Filmin arkisto. Kansallisfilmografian tietojen mukaan elokuvassa kuullaan yhteensä 19 eri laulua tai orkesterikappaletta. Suomen Kansallisfilmografia I, s. 594. Laulujen merkityksestä "Siltalan pehtoorin" markkinoinnissa ks. von Bagh 1991, s. 15.

⁶⁵ Karjala 26.8.1934; Suomi-Filmin suunnitelmista ks. myös Ilta-Sanomien 30.8.1934.

⁶⁶ Varsinaisena syynä Mäkelän eroon oli kiista "Siltalan pehtoorin" esitysoikeuksista Tamperella, missä sekä Kinostolla että Suomi-Filmillä oli teattereita - Mäkelän asema molempien keskenään kilpailevien yhtiöiden johtajana alkoi käydä kohtuuttoman hankalaksi. Tilannetta vaikeutti lisäksi se, että Mäkelä ja Suomi-Filmin tuotantopäällikkö Risto Orko olivat alusta pitäen tulleet huonosti toimeen toistensa kanssa. Uusitalo 1994, s. 124-125; ks. myös Mäkelä 1996.

⁶⁷ Kiireestä kertoo sekin, että elokuvan tarkastushakemus on päivätty vasta 10.11., ja se hyväksyttiin virallisesti vasta ensi-illan jälkeisenä päivänä. Kiireen vuoksi elokuvasta jouduttiin ensi-illassa myös esittämään kopio, jossa ei ollut ruotsinkielisiä tekstejä. Suomen kansallisfilmografia I, s. 599 ja Svenska Pressen 13.11.1934.

Kuokkasen vaimo valittaa sitä, kuinka perheen lapset eivät enää tunnista isäänsä silloin harvoin kun tämä sattuu käymään kotona.⁶⁸ Vaikka viivästyminen saattoi aluksi johtua epäsuotuisista kuvaussäistä, osasyynä lienee ollut myös se, että elokuvan viimeistelyyn haluttiin uhrata tavanomaista enemmän vaivaa - olihan kyse kuitenkin koko yhtiön tulevaisuudesta. Ensi-illan siirtymisen antama lisäaika hyödynnettiin myös ennakkomarkkinoinnissa: "Siltalan pehtoori" oli ensimmäinen suomalainen elokuva, josta tehtiin lyhyt ennakkomainos-elokuva, traileri, joka tuli levitykseen kaksi viikkoa ennen varsinaisen elokuvan ensi-iltaa.⁶⁹

Elokuvan ennakkomainonta oli aloitettu jo heinäkuun lopulla, jolloin monissa lehdissä oli ilmestynyt suurinpiirtein sama artikkeli, joka sisälsi tunnelmakuvia elokuvan kuvauksista Lohjalla. Tämän jälkeen ennakkojuttuja oli satunnaisemmin, mutta ensi-ilta oli joka tapauksessa jo etukäteen suuri tapaus - kuten niin usein aiemmin, uudesta elokuvasta odotettiin "suurkuvaa", ja useimpien aikalauskriitikoiden mielestä tällä kertaa odotukset myös täyttyivät. "Mainio kotimainen elokuva", otsikoi Ilta-Sanomat juttunsa, ja Aamulehti meni innostuksessaan vielä pitemmälle: "Siltalan pehtoori - käänteentekevä suomalainen elokuva". Elokuvan saamat arviot olivat lähes yksimielisen positiivisia, ja kritiikki kohdistui lähinnä yksittäisiin näyttelijäsuorituksiin ja erilaisiin pieniin detaljeihin, joiden ei katsottu vielä olevan kokonaisuuden tasolla. Perusteellisimmin elokuvaa käsitteli juuri Aamulehti, kenties elokuvan tamperelaisten ulottuvuuksien innostamana. Lehti viittaa arviossaan elokuvaan kohdistuneisiin suuriin odotuksiin ("epäilemättä saattoi jo etukäteen päätellä, että tämä filmi tavallaan ratkaisisi suomalaisen elokuvan tulevaisuuden") ja toteaa, että "Siltalan pehtoori" on "myönteisin kaikista suomalaisista elokuvista, jopa siihen määrään myönteinen, ettei enää tarvitse puhua ainoastaan lupauksista vaan myös saavutuksista".⁷⁰

Aamulehti löysi kehuttavaa niin elokuvan teknisestä toteuksesta kuin näyttelijäsuorituksistakin. Erityisesti kehuja sai elokuvan ohjaaja Risto Orko, joka Aamulehden mukaan oli ensimmäistä kertaa Suomessa osannut käyttää tietoisesti "sitä filmitaiteellista ja -teknillistä keinoa, jota on ammattikielellä kutsuttu montageksi, siis ylimalkaisemmin sanoen kunkin kohtauksen osittamista useampiin erillisiin kamera-asetteluihin".⁷¹ Vaikka muiden lehtien kriitikot eivät yleensä osanneet tai halunneet kiinnittää huomiota tällaisiin teknisiin yksityiskohtiin, elokuvan toteutus sai lähes poikkeuksetta kehuja - elokuvassa oli sellaista vauhtia ja toimintaa, jonka katsottiin poikkeavan edukseen monien Suomi-Filmin aiempien tuotosten flegmaattisesta kerronnasta.⁷² Epäkohtana pidettiin lähinnä muutamia elokuvan alun hämäriä sadekuvia, ja vaikka elokuvan äänitystä pidettiin selvästi parempana kuin mihin oli

⁶⁸ Elokuva-aitta 22/1934.

⁶⁹ Suomen kansallisfilmografia I, s. 598.

⁷⁰ Ilta-Sanomat 12.11.1934 ja Aamulehti 25.11.1934.

⁷¹ Aamulehti 25.11.1934.

⁷² Ks. esim. Etelä-Suomen Sanomat 22.12.1934: "Kuvassa on toimintaa runsaasti, eikä vain kauniita maisemia".

totuttu aiemmissa kotimaisissa elokuvissa, monet kriitikot katsoivat tarpeelliseksi huomauttaa, ettei se silti vielä ollut aivan samaa tasoa kuin parhaissa ulkomaisissa elokuvissa.

Näyttelijöistä Aamulehti kehui erityisesti Matti Lehtelän Aaretti-renkiä ja Elna Hellmanin Miinaa, ja nämä kehut toistuivat lähes kaikissa muissa lehdissä - Tampereen ulkopuolella näiden tamperelaisnäyttelijöiden rinnalle nostettiin vielä Uuno Laakson koominen bravuurisuoritus ruotsinsekaista suomea puhuvana luutnantti Mandelcronana (joitakin ruotsinkielisten lehtien kriitikoita Mandelcrona ei tosin huvittanut lainkaan). Sen sijaan pääosien esittäjien Hanna Tainin ja Jalmari Rinteen suoritukseen niin Aamulehti kuin monet muutkin lehdet suhtautuivat jossain määrin varauksellisemmin - Aamulehden kriitikko häiritsi pehtooria esittävän Jalmari Rinteen liiallinen pateettisuus, kapteeninrouva Lilli Lindiä esittävän Hanna Tainin suorituksessa taas moitteita sai paitsi sen osittainen jäykkyys myös hänen puheensa "vieras korostus" (hänen äidinkieltensä oli ruotsi).⁷³ Muutamat lehdet toki ylistivät myös tähtiparin suorituksia, ja esim. Satakunnan Kansa kehui Hanna Tainia nimenomaan kotimaisena filmitähtenä, joka "välittömällä herttaisuudellaan" poikkesi edukseen ulkomaisista tähdistä: "On varmaan paljon ihmisiä, jotka mieluummin näkevät Hanna Tainin valkoisella kankaalla kuin esim. erään paljon mainostetun ja kotimaassaan puolijumalaksi korotetun ruotsalaisen filmitähden" - lehti viittasi ilmeisesti Greta Garboon.⁷⁴

Hilja Jorman ja Olli Nuorron laatima käsikirjoitus sai Aamulehden kriitikolta moitteita siitä, ettei se hyödyntänyt kaikkia kiitollisen aiheen tarjoamia mahdollisuuksia; etenkin elokuvan alkupuolella herrasväki jäi liaksi syrjään ja vaille kunnon esittelyä. Uusi Suomi huomautti samasta asiasta - lehden mukaanokuva ei onnistunut tavoittamaan sitä "miellyttävää ja välitöntä herraskartoromantiikkaa", joka oli määritellyt Procopén näytelmän tunnelman ja sävyn. Useimpien muiden lehtien arvostelijat eivät olleet käsikirjoituksen suhteen yhtä kriittisiä, mikä saattoi johtua siitäkin, etteivät he kenties tunteneet tarinan varhaisempia romaani- ja näytelmäversioita. Jotkut kriitikot kiinnittivät huomiota siihen, että elokuvassa Aaretti ja Miina nostettiin keskeiseen rooliin varsinaisten päähenkilöiden rinnalle. Monissa arvioissa heidän elokuvaan tuomaansa "piika- ja renkihumoria" pidettiin onnistuneena ratkaisuna, mutta joitakin soraääniä kuului myös, vaikka Lehtelän ja Hellmanin suoritukset sinänsä hyväksyttiin ansiokkaiksi. Svenska Pressen piti näiden hahmojen (ja Mandelcronan) korostamista yleisönkosiskeluna, kun taas Uusi Aura ja Sosialisti moittivat käsikirjoitusta siitä, että se hajotti elokuvan rakenteen keskittymällä liikaa sivuhenkilöihin ja sivutapahtumiin. Uusi Aura epäili tämän tyyllirikon tulevan "yhä kiusallisemmin esille", jos elokuvaa mark-

⁷³ Aamulehti 25.11.1934. Jalmari Rinteen roolisuorituksen teatraalisuutta moittivat myös mm. Hufvudstadsbladet 14.11.1934, Kansan Lehti 25.11.1934, Viikko-Sanommat 30.11.1934 ja Fama 11/1934; Hanna Tainin puheen vieraaseen korostukseen viittasi Aamulehden lisäksi mm. Uusi Suomi 17.11.1934. Ruotsinkielisistä lehdistä Mandelcronaan suhtautuivat enemmän tai vähemmän nihkeästi Svenska Pressen 13.11.1934, Hufvudstadsbladet 14.11.1934 ja Åbo Underrättelser 19.11.1934.

⁷⁴ Satakunnan Kansa 22.12.1934.

kinoitaisiin Skandinaviaan; toisaalta Sosialisti taas rinnasti elokuvan sen heikon juonen ja hajanaisen rakenteen perusteella nimenomaan huonomaineisiin (mutta suosittuihin) ruotsalaisiin "pilsnerifilmeihin".⁷⁵

"Pilsnerifilmi" tai ei, ainakin "Siltalan pehtoori" oli niiden tavoin valtava menestys, ja se nosti myös Suomi-Filmi Oy:n takaisin pinnalle, vaikkei yhtiö vanhojen velkojensa vuoksi yltänyt voitolliseksi ennen kuin vasta vuonna 1936.⁷⁶ Tällä kertaa kriitikkojen kiitokset eivät jääneet vaille vastakaikua yleisön keskuudessa, tämä elokuva ei ollut yleisön mielestä "huono, niin huono", toisin kuin niin monet kansallisina merkkiteoksina markkinoidut edeltäjänsä. "Siltalan pehtooria" esitettiin Helsingin teattereissa peräti 18 viikkoa, ja monilla pienemmillään paikkakunnilla esitykset olivat säännöllisesti loppuunmyytyjä, jopa niin että osa teatteriinjonottaneesta yleisöstä joutui palaamaan kotiin tyhjin toimin.⁷⁷ Suurten kaupunkien jälkeen elokuva jatkoi ensi-iltakierrostaan ympäri maata, ja monilla pienemmällä paikkakunnilla se ennätti ensi-iltaan vasta seuraavana syksynä. Vaikka kotimaisen elokuvan maine oli kärsinyt pahoja kolauksia parina edellisenä lamavuotena, teatterinomistajat olivat edelleen valmiita kilpailemaan "Siltalan pehtoorin" kaltaisen elokuvan esitysoikeuksista, joista Suomi-Filmi saattoi vaatia heiltä peräti 60% teatterin bruttotuloista (ulkomaisten elokuvien vuokra oli yleensä huomattavasti alhaisempi, mutta toisaalta niistä maksettiin leimaveroa, josta taas kotimaiset elokuvat oli vuodesta 1930 lähtien vapautettu).⁷⁸ Kiinnostusta perusteli tietysti se, että kotimaisen elokuvan potentiaalinen yleisö oli kuitenkin suurempi kuin parhailakaan ulkomaisilla filmeillä, ja erityisen selvä tämä ero oli maaseudulla. "Siltalan pehtoorin" menestys oli lopulta sitä luokkaa, että se noteerattiin Pohjanlahden länsipuolellakin - Dagens Nyheter kirjoitti elokuvasta vuodenvaihteessa lyhyen jutun, jossa sitä pidettiin selkeänä edistysaskeleena suomalaiselle elokuvalle, ja lehti arveli, että Suomi-Filmi kykenisi pian tasaveroiseen kilpailuun muiden pohjoismaisten tuottajien kanssa.⁷⁹

Omavaraisuusideologian rinnalla kansallisen elokuvan legitimaatioissa eli 30-luvullakin unelma suomalaisen elokuvan kansainvälisestä menestyksestä. Tätä ajatusta perusteltiin sekä taloudellisilla että kulttuurisilla argumenteilla - kansallisen elokuvan puolestapuhujiltakaan ei ollut jäänyt huomaamatta, että elokuvasta oli joissakin maissa tullut merkittävä vientituote, ja toisaalta suomalainen menestyselokuva olisi tietenkin levittänyt Suomi-tietoutta maailmalle. Samalla kansainvälinen menestys olisi vakuuttanut viimeisetkin epäilevät tuomaat siitä, että suomalainen elokuva todella oli yltänyt kansainväliselle tasolle - kaikesta omavaraisuuden ja kansallisten arvojen korostamisesta huolimatta "kansainvälisen ta-

⁷⁵ Aamulehti 25.11.1934, Uusi Suomi 17.11.1934, Svenska Pressen 13.11.1934, Uusi Aura 19.11.1934 ja Sosialisti 20.11.1934. Ruotsalaisista 30-luvun alun "pilsnerifilmeistä" ks. esim. Furhammar 1979, s. 12-13.

⁷⁶ Uusitalo 1994, s. 128.

⁷⁷ Ks. esim. Åbo Underrättelser 19.11.1934.

⁷⁸ Risto Orkon kirjeenvaihto 1934, Suomi-Filmin arkisto ja von Bagh 1991, s. 15.

⁷⁹ Dagens Nyheter 30.12.1934.

son saavuttaminen" oli 30-luvun alkupuolen elokuvakritiikeissä edelleen usein toistuva teema. Tämä kansallisen ja kansainvälisen välinen yhteys oli oikeastaan väistämätöntä jo senkin takia, että kansallinen elokuvakulttuuri joutui määrittelemään itsensä erojen kautta - sitä ei voinut olla olemassa muuten kuin suhteessa muihin elokuvakulttuureihin.⁸⁰

Elokuva-aitan haastattelussa joulukuussa 1934 Risto Orko piti suomalaisen elokuvataiteen ongelmana turhaa vaatimattomuutta ja uskon puutetta. Hän ihmetteli miten ne, jotka eivät uskoneet suomalaisen elokuvatuotannon mahdollisuuksiin saattoivat kuitenkin pitää itsestään selvänä, että Sibelius, Saarinen, Gallen-Kallela ja Sillanpää tunnettiin ulkomailla, ja että suomalaiset urheilijat menestyivät kansainvälisillä kilpakehtillä. Orkon mukaan nämä maineikkaat suomalaiset olivat nimenomaan luottaneet itsenä, eikä moiselle psykologiselle esteelle ollut hänen mielestään mitään syytä elokuva-alallakaan. Orko korosti myös sitä, etteivät kaikki kehutut ulkomaiset elokuvat olleet mitenkään erinomaisia, vaan niiden suosio perustui vain kekseliääseen mainontaan, johon "määrätty osa lehdistöä" Suomessakin suhtautui turhan kriittikittömästi.⁸¹

Käytännössä kansainvälinen menestys jäi studioelokuvan vuosina lähinnä pelkäksi kotimarkkinoille suunnatuksi retoriikaksi - elokuvia tosin myytiin toisinaan ulkomaille, mutta todellinen läpimurto kansainvälisille markkinoille jäi saavuttamatta, jos se edes oli tavoitteena. Näin kävi myös "Siltalan pehtoorille", josta ilmeisesti toivottiin jonkinasteista kansainvälistä menestystä.⁸² Risto Orko vei elokuvan mukanaan Moskovan filmikongressiin talvella 1935, ja ainakin hänen mukaansa elokuva sai siellä hyvän vastaanoton - Aamulehden haastattelussa hän kertoi kuinka "useat ruotsalaiset ja norjalaiset, mutta myös englantilaiset filmimiehet" olivat lausuneet Hellmanista ja Lehtelästä mairittelevia sanoja - "muistivat jopa nimetkin Aaretti ja Miina".⁸³ Tästä festivaalisuosioista huolimatta "Siltalan pehtoorin" kansainvälinen menekki jäi hyvin vaatimattomaksi - elokuva onnistuttiin myymään ainoastaan

⁸⁰ Higson 1996, s. 8; ks. myös Laine 1995a, s. 109-110.

⁸¹ Elokuva-aita 24/1934. Sitten 30-luvun kuluessa Suomi-Filmi pyrki Orkon johdolla profiloimaan imagoaan kilpailijaansa Suomen Filmitoimintaa kansainvälisemmäksi ja modernimmaksi, eikä se muutenkaan julistanut ulkomaalaisten elokuvien vierautta ja vahingollisuutta niin ärhäkästi kuin SF. Osittain linjan valintaan vaikutti varmasti sekin, että yhtiö oli myös merkittävä elokuvien maahantuoja, eikä se siten voinut nähdä ulkomaisia elokuvia pelkästään kilpailijoina. Ks. Laine 1995a, s. 111.

⁸² Elokuva-aitan haastattelussa joulun alla 1934 Orko mainitsi salamyhkäisesti elokuvan "olevan parhaillaan Lontoossa", eli ilmeisesti sitä tarjottiin sikäläisille levittäjille. Seuraavana kesänä Svenska Pressenin haastattelussa Orko spekuloi myös sillä, että elokuva saattaisi päästä puolalaisille ja italialaisille valkokankaille osana Suomi-Filmin näihin maihin tekemiä kauppia. Tämä sopii hyvin Mauno Mäkelän muistelmissaan antamaan kuvaan - Mäkelän mukaan Orko odotti Suomi-Filmin elokuvilta kansainvälistä menestystä, mihin yhtiön toimitusjohtaja Väinö Mäkelä suhtautui huomattavasti skeptisemmin (Mauno Mäkelä pitää tätä erimielisyyttä jopa osasyynä isänsä ja Orkon välien rikkoutumiseen). Elokuva-aita 24/1934, s. 463, Svenska Pressen 2.7.1935 ja Mäkelä 1996, s. 40.

⁸³ Aamulehti 15.4.1935.

Viroon ja mahdollisesti myös Norjaan.⁸⁴ Viroon elokuva myytiin vuonna 1936 samalla kertaa Orkon seuraavan elokuvan "VMV 6":n kanssa, mutta kumpikaan elokuvista ei tuottanut virolaiselle levittäjälleen voittoa, ja Tallinnan Kino Helioksen johtaja J. Steinberg joutui toteamaan kirjeessään Suomi-Filmille, etteivät "suomalaiset filmit ole sitä, mitä meidän yleisöme on tottunut näkemään".⁸⁵

⁸⁴ Suomen kansallisfilmografia 1, s. 598. Elokuvan myynnistä Norjaan ks. myös Kauppalehti 5/1936. Elokuva-aitassa kesällä 1935 julkaistun jutun mukaan "Siltalan pehtoorin" myyminen ulkomaille oli kohdannut ongelmia "kielen takia". Elokuva-aitta 10-11/1935.

⁸⁵ "Die finnischen Filme sind eben nicht das, was unser Publikum gewohnt ist zu sehen". J. Steinbergin kirje Suomi-Filmille 31.12.1936. Suomi-Filmin arkisto, Risto Orkon kirjeenvaihto 1936.

3. Tarinan historia

Jo ennen elokuvaversioiden valmistumista "Siltalan pehtoorilla" oli takanaan kolmikymmenvuotinen historia. Tarinasta oli vuosisadan alussa ilmestyneen alkuperäisromaanin jälkeen muokattu myös suosittu näytelmäsovitus, jota oli vuosien varrella esitetty lukuisissa teattereissa eri puolella maata. Niinpä elokuvaversiokaan ei saanut merkitystään yhtäkkiä, pelkästään vuoden 1934 kontekstista, vaan se säilytti monia sellaisia piirteitä, jotka pikemminkin viittasivat tarinan varhaisempaan historiaan ja aikaisempien versioiden konteksteihin. Vaikka "Siltalan pehtoorin" elokuvaversio kenties poikkeaa tekstinä sitä edeltäneistä romaanista ja näytelmästä, kyseessä on kuitenkin koko ajan sama tarina, jonka tunnusmerkkeinä ovat tietyt asetelmat, juonenkäänneet ja henkilöhahmot. Seuraavaksi onkin syytä tarkastella yksityiskohtaisesti "Siltalan pehtoorin" tarinan historiaa ja taustaa myös vuoden 1934 elokuvaversiota edeltävältä ajalta - monia elokuvan piirteitä ja siihen sisältyviä teemoja ei ole mahdollista ymmärtää ilman tämän intertekstuaalisen taustan tuntemusta.

Vaikka kyseessä on siis sama koko ajan tarina, "Siltalan pehtoorin" teksti on kuitenkin historiansa aikana muuttunut moneen otteeseen, riippuen siitä millaisia tavoitteita sille on asetettu, minkälaisia ajankohtaisia haasteita tekstiin on kohdistunut, millaiselle yleisölle se on suunnattu, tai minkä taiteenlajin keinojen ehdoilla sitä on sovellettu. Itse asiassa voi jopa väittää, että "Siltalan pehtoorin" kaltainen kansalliskirjallisuuden kaanonin ulkopuolelle jäänyt teksti on erityisen herkkä muutoksille, ainakin siinä mielessä, ettei tekstin muuttaminen oletettavasti loukkaa kenenkään tunteita. Siinä missä esim. Aleksis Kiven "Seitsemän veljeksien" tai "Nummisuutareiden" kaltaisten kanonisoitujen tekstien suhteellisen vähäisenkin sormeileminen olisi 30-luvun ilmapiirissä koettu pyhäinhäväistyksenä,¹ "Siltalan pehtoorin" tarinaan saatettiin elokuvan käsikirjoituksessa lisätä kokonaan uusi henkilö ja uusia kohtauksia ilman, että kukaan katsoi aiheelliseksi närkästyä muutoksista. Mahdollisen taiteellisten ansioiden puutteen lisäksi "Siltalan pehtoorin" statusta on vuosien varrella alentanut se, että se on lähes koko historiansa ajan ollut leimallisesti sellainen ajanvietetarina, jonka kriitikot ovat voineet tyhjentävästi selittää jo yksin viittaamalla johonkin tiettyyn lajityyppiin. Ainoastaan Selmer-Geethin alkuperäisromaanin kohdalla tämä oli aluksi jossain määrin epäselvää, mutta myöhempi tulkintahistoria on liittänyt sekä romaanin, näytelmän että molemmat tarinasta tuotetut elokuvaversiot yksiselitteisesti herraskartanoromantiikan lajityyppiin.

¹ Käytännössä myös kanonisoituja klassikoita oli tietenkin pakko muokata, jotta ne saatiin sopimaan elokuvan puitteisiin; tällaisissa tapauksissa tarinoita pyrittiin kuitenkin muokkamaan mahdollisimman hienovaraisesti. Honka-Hallila 1995a, s. 32-35.

3.1. Harald Selmer-Geeth ja hänen romaaninsa

Harald Selmer-Geethin "Inspektorn på Siltala" ilmestyi alunperin Söderström & C:o Förlagsaktiebolagin kustantamana joulun alla 1903, ja vuotta myöhemmin teos julkaistiin myös Aarni Koudan suomennoksena nimellä "Siltalan pehtori"². "Inspektorn på Siltala" on muodoltaan kirjeromaani - se koostuu lyhyestä päähenkilön veljen kirjoittamasta johdannosta ja kahdestakymmenestä kahdesta päähenkilön kirjoittamasta kirjeestä, joiden päiväykset ulottuvat maaliskuun kuudennestatoista päivästä seuraavan tammikuun toiseen päivään. Kirjan päähenkilö on nelikymmenvuotias aatelinen tilanomistaja Paul Biörenstam, jonka elämästä on nuoruuden hurjien seikkailujen jälkeen hukkunut tarkoitus ja joka sen vuoksi on ajautunut "ryypiskelemään ja rappeutumaan". Parantuakseen sairaudestaan Biörenstam omaksuu uuden henkilöllisyyden (agronomi Kurt Alarik Paul) ja pestautuu pehtooriksi keskisuomalaiseen Siltalan kartanoon. Perehdyttyään uneliaan ja vanhakantaisesti hoidetun Siltalan oloihin agronomi Paul ryhtyy määrätietoisesti modernisoimaan kartanon toimintaa.

Siltalan emäntä on nuori ja kaunis leskirouva Lilli Lind, joka on ollut naimisissa itseään kymmeniä vuosia vanhemman, äskettäin edesmenneen kapteeni Lindin kanssa. Testamentissaan kapteeni Lind on määrännyt, että jos leski tahtoo pitää Siltalan, hänen on maksettava kapteenin veljenpojalle, luutnantti Hugo Lindille 250 000 markkaa, tai päinvastoin, leski voi itse ottaa rahat ja jättää Siltalan kiinnitysvelkoineen luutnantille. Kuolinvuoteellaan kapteeni on lisäksi lausunut toivomuksen, että leski ja luutnantti solmisivat keskenään avioliiton.

Romaanin juoni saa vauhtinsa erilaisista väärinkäsityksistä, joita agronomi Paul kirjeissään kuvaa omasta näkökulmastaan. Ristiriitoja siivittävät yhteiskunnalliset ennakkoluulot – salanimestään huolimatta tilanomistaja Biörenstam ei suostu mukautumaan perinteiseen pehtoorin rooliin, mikä johtaa erilaisiin kammelluksiin sekä kapteenskan että muun tilanväen kanssa. Luonnollisesti pehtoori myös rakastuu kopeaan kartanon emäntään, ja voittaa vähitellen tämän sydämen itselleen, huolimatta siitä, että tämä luulee häntä pelkäksi palkolliseksi. Pehtoori ratkaisee rakastettunsa rahahuolet suorittamalla hakkuita Siltalan metsissä, ja näin kapteenska voi maksaa luutnantti Lindille testamentissa määrätyn rahasumman. Kirjan lopussa rakastavaiset saavat toisensa, ja pehtoorin todellinen henkilöllisyys paljastuu kapteenskalle.

Päähenkilöiden eli pehtoori Paulin ja leskirouva Lindin lisäksi Siltalan pihapiirissä pyörii joukko sivuhenkilöitä. Alakartanossa asustavat kapteeni Lindin aviottomat tyttäret Miina ja Liina Strömmer, jotka hekin ovat kovin kiinnostuneita tilan uudesta pehtoorista. Miinan ja

² Romaanin ja näytelmän suomennoksissa "pehtori" kirjoitettiin yhdellä o-kirjaimella, myöhempien elokuvaversioiden nimissä sensijaan kahdella; vaikka käytäntö toisinaan horjui, käytän kuitenkin alkuperäisiä kirjoitusasuja, ts. romaanin ja näytelmän nimi on "Siltalan pehtori", kun taas elokuvien nimi on "Siltalan pehtoori".

Liinan pääasiallisena tehtävänä on tuoda juoneen lisää väriä - he ovat "rokotettuja, ripillä-käyneitä ja avioliittoon vapaita". Samoin luutnantti Lind on puhtaasti koominen hahmo, pehtoori Paulin kuvauksen mukaan "oikea pilalehdenilmiö", joka on sekä rajattoman typerä että itserakas ja puhuu ruotsia murteellisesti. Siltalassa on myös joukko vakituisia kesäasukkaita, kamreeri Svennberg vaimoineen ja lapsineen, sekä ruustinna Hanell, jonka kanssa pehtoori käy kalassa. Lisäksi tilalla vierailevat pehtoorin vanhat tuttavat, paroni Hjalmar af Silfversköld ja tämän vaimo Annette, jotka tämän täytyy vihkiä mukaan salaisuuteensa.

"Inspektorn på Siltalan" kirjoittajan henkilöllisyys herätti alusta alkaen runsaasti uteliaisuutta - oli näet selvää, ettei Selmer-Geeth ollut kirjoittajan oikea nimi, vaan hän oli romaaninsa päähenkilön tavoin piiloutunut salanimen taakse. Todennäköisesti tämä salamyhkäisyys vain lisäsi kirjan suosiota, sillä useimmat kriitikotkaan eivät malttaneet olla esittämättä omia arvauksiaan kirjailijan henkilöllisyydestä. Euterpe-lehden kommentti oli tyyppinen:

Författaren, herr Harald Selmer-Geeth, är trots allt icke att betrakta som debutant. Ett tillsvidare icke besannadt rykte vet att det skulle vara en af våra mera bekanta författare, som med sedvanlig blygsamhet döljer sig bakom detta antagna namn.³

Euterpen tavoin Helsingfors-Posten piti kirjan miellyttävyyttä ja "ei aivan vähäistä taiteellista arvoa" todisteina siitä, ettei salanimen takana tällä kertaa piileskellyt kukaan debytoiva aloittelija. Helsingin Sanomat oli samaa mieltä, mutta lehti yritti myös tekstin pohjalta analysoida kirjoittajan luonteenlaatua - lehden mukaan tekijä oli "elämän kokemuksissa tasaantunut henkilö, jolla on paljon psykologista havaintokykyä". Lehti arvioi, että "tekijässä lukija oppii tuntemaan miehen, jolla on mietiskelevä, mutta valoisa käsitys ihmisistä ja maailmasta".⁴

Finsk Tidskriftin kriitikko puolestaan kumosi arvionsa aluksi huhun, jonka mukaan nimimerkin takana olisi ollut tunnettu kirjailija Jac. Ahrenberg (jonka tuorein romaani, "Rojalister och patrioter", oli ilmestynyt kaksi vuotta aiemmin),⁵ mutta ryhtyi sitten itsekin spekulimaan Selmer-Geethin henkilöllisyydellä ja luonteenpiirteillä:

Förf. gör, liksom hans hjälte, inspektorn på Siltala, intryck af att vara en klar, redig och praktiskt anlagd natur med vissa romantiska tillsatser, såsom om han, till rek-

³ Euterpe 12.12.1903.

⁴ Helsingfors-Posten 20.12.1903 ja Helsingin Sanomat 12.11.1904. Vrt. myös Åbo Underrättelser 16.12.1903.

⁵ Jac. Ahrenberg (1847-1914) julkaisi mm. useita historiallisia romaaneja; Ahrenbergiin kohdistuneita epäilyksiä selittänee se, että hän oli vuonna 1903 Söderström & Co:n johtokunnan jäsen. Ekelund 1969 s. 320-331 ja Stjernerchantz 1991, s. 343.

reation från sina praktiska verksamhet, för en gång slagit sig på att författa en novell ur nutidslifvet.⁶

Ajatus siitä, että romaanin ja sen päähenkilön pohjalta voi arvioida kirjoittajan luonteenpiirteitä näyttää olleen vuosisadan alussa tavanomainen - teoksen kertojan ja kirjoittajan välillä ei aina osattu tehdä eroa. "Siltalan pehtorin" kohdalla tilannetta hämärsi varmasti sekin, että kirja koostui päähenkilön kirjoittamista kirjeistä, ja kirjan päähenkilö näyttäytyi siten tarinan kertojana (vaikka kirjeitä kehystämässä oli myös päähenkilön veljen laatima johdanto). Tämä sekaannus aiheutti ongelmia etenkin silloin, kun jotkut lukijat olettivat pehtoorin esittämien näkemysten olevan suoraan myös teoksen kirjoittajan näkemyksiä.⁷

Yleisestä mielenkiinnosta ja villeistä spekulatiosta huolimatta Selmer-Geethin todellinen henkilöllisyys säilyi vuosikausia arvoituksena. Kirjailijan ja hänen lähipiirinsä lisäksi ainoastaan kirjan kustantaja näyttää tienneen vastauksen. Söderström & Co. förlagins arkistosta löytyy sarja viipurilaisen neiti Ella Hjelmmanin kirjoittamia kirjeitä,⁸ joista varhaisin on päivätty marraskuun ensimmäisenä päivänä 1903:

För en person, som af nuvarande förhållanden tvingas att söka nya inkomster, och därför skulle vilja se, hvilken framgång han såsom romanförfattare kunde hafva att påräkna, men som inte vill bli känd, får undertecknad härmedels insända ett arbete i hopp att detsamma skall emottagas i förlag, öfvertygad som jag är om, att berättelsen, ifall boken får en treflig utstyrel, skall blifva med nöje läst af fruntimmer och ungdom.⁹

Tämän saatekirjeen liitteenä oli "Inspektorn på Siltalan" valmis käsikirjoitus, jonka kirjoittajaksi oli alusta lähtien merkitty Harald Selmer-Geeth; kirjoittajan oikeaa nimeä Hjelmman ei kirjeessään paljastanut, ja hän toimi myöhemminkin välikätenä kirjailijan ja kustantajan välillä. Söderström & Co. oli niin vakuuttunut Hjelmmanin lähettämän käsikirjoituksen mahdollisuuksista, että lupautui vain vajaan viikon harkinnan jälkeen julkaisemaan käsikirjoituksen sellaisenaan - ainoastaan tekstin kirjoitusasu modernisoitiin. Kustantaja suostui myös teoksen julkaisemiseen kirjoittajan toiveiden mukaisesti salanimellä, mutta vain sillä ehdolla, että kirjoittaja paljastaisi henkilöllisyytensä kustantajalle itselleen, joka lupasi pitää tiedon salaisuutena. Tähän kirjoittaja suostui (tosin vastentahtoisesti), ja allekirjoitti 9. marraskuuta päivätyn kirjeensä omalla nimellään: W.A. Örn.¹⁰

⁶ Finsk Tidskrift 1904, s. 86-88.

⁷ Erityisen hyvin tämä ongelma tulee ilmi "Siltalan pehtorin" Helsingin Sanomissa herättämässä keskustelussa, ks. Helsingin Sanomat 24.11.1904. [Tästä lisää myös tutkielmani luvussa 4.2.]

⁸ SLS arkiv 996 Brev till Söd.. Kustantajan Hjelmmanille lähettämät kirjeet eivät ole säilyneet.

⁹ Ella Hjelmmanin kirje Söderström & Co:lle 1.11.1903.

¹⁰ Ella Hjelmmanin kirjeet Söderström & Co:lle 1.11.1903, 11.11.1903, 21.11.1903 ja W.A.Örnin kirje Söderström & Co:lle 9.11.1903.

Saatekirjelmän tekstistä huolimatta rahapula ei tunnu todennäköiseltä motiivilta "Siltalan pehtorin" kirjoittamiseen. Werner August Örn (1853-1913) oli menestyvä lakimies, joka oli vuosisadan vaihteeseen mennessä edennyt urallaan Viipurin kaupungin oikeuspormestariksi saakka.¹¹ Örnin perhetausta oli samalla kertaa sekä porvarillinen että aristokraattinen: hänen isänsä Robert Isidor Örn (1824-1885) oli luonut erittäin näyttävän virkauran, ensin Viipurin kunnallispuormestarina, sitten valtiopäivillä porvarissäädyn puheenjohtajana ja lopulta kenraalikuvernöörin kanslian päällikkönä ja senaattorina, mistä ansioista hänet aateloitiin vuonna 1876.¹² Werner Örn oli tällöin 23-vuotias. "Werner Örn oli kaikkea muuta kuin sitä mitä kutsutaan arkipäiväiseksi ihmiseksi", kirjoitti Wiborgs Nyheter kaunopuheisessa muistokirjoituksessaan liki neljä vuosikymmentä myöhemmin. "Hän oli aatelinen sanan kauneimassa merkityksessä, ja hänen rakkaimpia harrastuksiaan olivat itsensä kehittäminen ja elämän suurten arvoitusten tutkiminen. Siksi hän omisti jokaisen vapaan hetkensä tutkimuksiin, joihin hän antautui usein niin, että yön tunnit olivat kuluneet ennen kuin hän etsiytyi levolle. Tämä tutkimustyö näkyi koko hänen persoonallisuudessaan."¹³

Salanimen käyttö oli luonnollisesti ymmärrettävää Örnin näkyvän virka-aseman vuoksi, vaikka hänet tunnettiin monipuolisesti sivistyneenä ihmisenä, joka kirjailijanuransa lisäksi kunnostautui myös auliina taiteen suosijana (Örn toimi mm. Viborgs konstväänner –yhdistyksen puheenjohtajana).¹⁴ Vaikka "Inspektorn på Siltala" oli hänen ensimmäinen julkaistu teoksensa, se ei suinkaan ollut hänen ensimmäinen yrityksensä romaanikirjailijana. Svenska Litteratursällskapetin kokoelmista löytyy useita, osin epätäydellisiä käsikirjoitusversioita "Den Wiborgska smällen" -nimisestä romaanista, joka nimestään ("Viipurin pamaus") huolimatta sijoittuu nykyaikaan. Varhaisimmassa käsikirjoituskonseptissa on päiväys 23.1.1903, joten ilmeisesti kyseessä on "Inspektorn på Siltalaa" varhaisempi teos.¹⁵ Ei ole tiedossa, tarjosiko Örn jo tätä romaania julkaistavaksi, mutta joka tapauksessa näyttää siltä, ettei kirjailijanuran aloittaminen johtunut hänen kohdallaan aivan hetken mielihohteesta.

"Inspektorn på Siltala" herätti ilmestyessään runsaasti huomiota ja keskustelua, ja ainakin Helsingin Sanomien mukaan teoksen ensimmäinen ruotsinkielinen painos myytiin loppuun

¹¹ Örnin elämänavaiheista ja virkaurasta ks. Suomen tuomiokunnat ja kihlakunnantuomarit, Nyländska avdelningens matrikel, ja Wasastjerna 1905.

¹² Tietosanakirja, X osa (1919), s. 1967.

¹³ Wiborgs Nyheter 5.9.1913: "Verner Örn var allt annat än hvad man kallar en hvardags människa. Ädling i ordets vackraste betydelse var självsodling och forskning öfver livvets stora gator hans käraste sysselsättning. Hvarje ledig stund egnade han därför åt studier, åt hvilka han ej sällan hängaf sig så att nattens timmar hade flyktat innan han sökte hvila. Hela hans personlighet bar äfven prägel af detta forskande."

¹⁴ Nyländska avdelningens matrikel ja Viipurin kaupungin historia, 4.osa.

¹⁵ Werner August Örn: Manuskript till den opublicerade romanen "Den Wiborgska smällen". "Inspektorn på Siltalan" tarkka kirjoittamisajankohta ei ole tiedossa, mutta oletan, että se on valmistunut vasta seuraavana syksynä.

parissa kuukaudessa.¹⁶ Niinpä Örn esikoisteoksensa hyvän vastaanoton innoittamana kirjoitti pikaisesti toisenkin romaanin. Ensimmäinen versio uudesta teoksesta valmistui jo huhtikuussa 1904, mutta kustantajan toivomuksesta Örn suostui lyhentämään ylipitkäksi venähäntänyttä käsikirjoitusta. Muiden kiireiden vuoksi kirjoitustyö viivästyi niin paljon, että nimen "Min första bragd" saanut romaani ilmestyi lopulta vasta seuraavaksi joulukuksi.¹⁷ Teos oli alaotsikkonsa mukaisesti salapoliisiromaani, ja aikalaisarvioissa sitä pidettiin ensimmäisenä suomalaisen kirjailijan kirjoittamana dekkarina.¹⁸

E.J.Ellilä kuvaa "Min första bragdia" seuraavin sanoin: "laaja 422-sivuinen, erittäin pitkäpiimäinen murhajuttu saaristolaismiljöössä".¹⁹ Vaikka useimmat nykylukijat olisivat todennäköisesti samaa mieltä Ellilän kanssa, hänen murhaava arvionsa on sittenkin kohtuuton. Kirjan saamat aikalaisarviot olivat näet suhteellisen positiivisia, mikä saattoi tietysti osittain johtua sekä "Siltalan pehtorin" luomasta etukäteiskiinnostuksesta että genreen vielä liittyneestä uutuudenviehätyksestä. Kirjan juonta pidettiin useissa arvioissa hyvin rakennettuna ja jännittävänä, ja muutamista puutteistaan huolimatta teoksen katsottiin puolustavan paikkaansa ensimmäisenä kotimaisena yrityksenä uuden genren alalla.²⁰

Vaikka lajityyppi oli näennäisesti uusi, Bernhard Estlander kiinnitti Finsk Tidskriftissä huomiota myös "Inspektorn på Siltalan" ja "Min första bragdin" välisiin yhtäläisyyksiin. Päähenkilön ammatti oli toki jälkimmäisessä kirjassa vaihtunut pehtoorista kihlakunnantoumariksi, mutta muuten henkilöhahmo oli pääosin ennallaan:

Den skarpsinnige, öfverlägsne och ridderlige inspektorn på Siltala uppträder här som en skarpsinnig, öfverlägsen och ridderlig finsk Sherlock Holmes. [--] Man måste dock erkänna att häradshöfdingen uppträder mera anspråkslöst och sympatiskt än inspektorn, ehuru det är ett gemensamt drag hos dem båda att distansera rivaler och förälska sig i rika fruntimmer.²¹

Kriittisistä huomioista huolimatta Finsk Tidskriftin arvio oli pääosin myönteinen, ja esim. Hufvudstadsbladet suositteli kirjaa sopivaksi joulupyhien lukemiseksi. Sekä Hufvudstadsbladet että Helsingfors-Posten ennustivat kirjalle suurta suosiota lukevan yleisön keskuudessa.²² Teoksen menestys näyttää tästä huolimatta jääneen jonkin verran "Siltalan pehtoria"

¹⁶ Helsingin Sanomat 12.11.1904. Tiedon uskottavuutta tosin vähentää se, että kirjasta otettiin toinen painos vasta vuonna 1910. Teoksen osakseen saamasta huomiosta kertoo mm. se, Åbo Underrättelser katsoi aiheelliseksi arvostella sen etusivullaan. Åbo Underrättelser 16.12.1903.

¹⁷ Ella Hjelmmanin kirjeet Söderström & Co:lle 12.4.1904, 28.4.1904, 16.8.1904, 8.9.1904 ja 4.10.1904.

¹⁸ Selmer-Geeth 1904, Hufvudstadsbladet 11.12.1904 ja Helsingfors-Posten 16.12.1904.

¹⁹ Ellilä 1971, s. 7.

²⁰ Hufvudstadsbladet 11.12.1904, Helsingfors-Posten 16.12.1904 ja Finsk Tidskrift 1905.

²¹ Finsk Tidskrift 1905.

²² Hufvudstadsbladet 11.12.1904 ja Helsingfors-Posten 16.12.1904.

vähäisemmäksi, tai ainakaan kirjasta ei otettu kuin yksi painos, eikä sitä lainkaan käännetty suomeksi. Niinpä siinä missä "Siltalan pehtorista" on tehty näytelmä ja elokuvia, ja se on edelleenkin elävää kirjallisuutta (ainakin oman lajityyppinsä puitteissa), "Min första bragd" on jäänyt pelkäksi kirjalliseksi kuriositeetiksi. Kuvaavaa kyllä jopa suomalaisen dekkari-kirjallisuuden historiikki "Hornanlinnan perilliset" unohtaa Selmer-Geethin kirjan olemassaolon kokonaan, vaikka se ilmestyi useita vuosia aiemmin kuin teoksessa esitellyt varhaisimmat suomalaiset dekkarit.²³

Salapoliisiromaanin saamasta kohtuullisesta vastaanotosta huolimatta Selmer-Geethin kirjailijanura ei enää saanut jatkoa. Uskollinen Ella Hjelmman vastasi toki edelleen kustantajan tiedusteluihin, mutta ilmoitti vain, ettei herra Selmer-Geeth ollut aikeissa julkaista uutta teosta. Viimeinen Söderström & Co. förlagins arkistosta löytyvä Hjelmmanin viesti on vuodelta 1906, mikä viittaa siihen, että kustantaja joko luopui tässä vaiheesta toivosta uusien teosten suhteen, tai sitten Hjelmman ja Örn eivät enää vaivautuneet vastaamaan.²⁴

Kirjeenvaihdon päättymistä saattoi toki selittää sekin, että Örn muutti vuonna 1907 pois Viipurista saatuaan Salmin kihlakunnantuomarin viran, jota hän hoiti kuolemaansa (4.9.1913) saakka. Selmer-Geethin todellinen henkilöllisyys näyttää olleen selvillä jo pari vuotta ennen Örnin kuolemaa - ainakin Emil Hasselblattin kokoama vuonna 1912 painettu luettelo ruotsinkielisestä kirjallisuudesta osaa jo yhdistää Selmer-Geethin ja Örnin.²⁵ Myös Örnin kuoleman jälkeen julkaistut muistokirjoitukset sisälsivät tietoja hänen kirjallisesta urastaan - esim. Karjalan mukaan "melkoisella varmuudella [väitettiin], että hän olisi ollut salanimen Harald Selmer-Geeth oikea omistaja".²⁶ Selmer-Geethin henkilöllisyyden paljastumisen tarkkaa ajankohtaa en kuitenkaan ole kyennyt jäljittämään.

W.A.Örnin kirjailijanura jäi siis lyhyeksi, ja "Siltalan pehtori" oli kiistatta hänen merkittävin kirjallinen saavutuksensa. Viihderomaaniksi luokiteltuna "Siltalan pehtori" on tosin jäänyt myöhemmän kansalliskirjallisuuden kaanonin ulkopuolelle,²⁷ mutta joissakin aikalaisarvioissa teoksella nähtiin kuitenkin olevan myös "ei aivan vähäistä taiteellista arvoa".²⁸ Kriitikoiden eriävät näkemykset romaanin kirjallisesta arvosta kertovat siitä, ettei "vakavan" kirjallisuuden ja ajanvietekirjallisuuden välinen erottelu vielä vuosisadan alkuvuosina ollut niin jyrkkä kuin myöhemmin. "Siltalan pehtoria" kiitettiin etenkin sujuvaksi sommitellusta juo-

²³ Kukkola 1980. John Wopenkan tuoreessa suomenruotsalaisen dekkarikirjallisuuden historiikissa "Murha - men på svenska" (Göteborg 1997) "Min första bragd" esitellään kuitenkin ensimmäisenä suomalaisena salapoliisiromaanina. Hufvudstadsbladet 10.1.1998.

²⁴ Ella Hjelmmanin kirjeet Söderström & Co:lle 25.2.1905 ja 11.6.1906.

²⁵ Hasselblatt 1912, s. 240.

²⁶ Karjala 6.9.1913; ks. myös Wiborgs Nyheter 5.9.1913.

²⁷ "Siltalan pehtoria" ei mainita lainkaan suomalaista kirjallisuutta käsittelevissä yleisesi-tyksissä, ja Thomas Warburtonin kirjoittamassa suomenruotsalaisen kirjallisuuden historiasakin se vilahtaa ainoastaan alaviitteessä. Warburton 1984, s. 14.

²⁸ Helsingfors-Posten 20.12.1903.

nesta ja suomalaisen maalaiselämän kuvaamisesta, mutta myös tyylin lennokkuudesta ja raikkaudesta - Helsingin Sanomien mukaan tuntui "kuin kirjaa lukiessa kulkisi kirkkaassa, keveässä talvi-ilmassa, jossa jalat nousevat kuin siivitettyinä".²⁹ Toisaalta kirjan Finsk Tidskriftissä arvioineen Bernhard Estlanderin mielestä yhdelläkään kirjan sivuhenkilöistä ei ollut mitään "todellista poeettista elämää", ja vaikka kirjan luonnonkuvauksilla oli arvoa, ne eivät olleet "runoilijan" laatimia.³⁰ Kirjaa kuvailtiin myös parissa arviossa "seikkailuromaaniksi" - tällä viitattiin siihen, että teos oli ansioistaan huolimatta pikemminkin kaavamaisista ja kevyttä ajanvietettä kuin "vakavaa" kirjallisuutta.³¹ Helsingin Sanomat moitti teosta siitä, että aihetta oli käsitelty "liiaksi seikkailuromaanin tapaisesti", ja lehden mukaan myös "valoisia onnellinen loppu on liiaksi tavallisuuden mukaan käsitelty", mitkä seikat alensivat "teoksen taiteellista arvoa".³² Helsingfors-Posten -lehden kriitikko näki asian toisin: "tässä on kirja, jossa todella tapahtuu jotakin; kirjan lukee jännittyneenä alusta loppuun".³³ Myös Hufvudstadsbladetissa kirjan arvioinut nimimerkki Alienus selitti kirjan luettavuutta sen seikkailullisella luonteella.³⁴

Ruotsin- ja suomenkielisten versioiden lisäksi teos julkaistiin vuonna 1912 myös A. Eben saksankielisenä käännöksenä nimellä "Der Inspektor auf Siltala". Saksannos ilmestyi Engelhornsin Allgemeine Roman-Bibliothek -sarjassa, johon sarjan mainoslauseen mukaan oli valikoitu esimerkkejä "kaikkien kansojen parhaasta modernista kirjallisuudesta". Käytännössä tämä "paras moderni kirjallisuus" näytti ainakin "Der Inspektor auf Siltalan" takakannen mainosten ja juoniselostusten perusteella tarkoittavan tavanomaista romanttista viihdekirjallisuutta, jota Saksassa muutenkin julkaistiin näihin aikoihin runsaasti.³⁵ Itse asiassa on jopa todennäköistä, että "Siltalan pehtori" oli saanut vaikutteita varhaisemmasta saksalaisesta viihdekirjallisuudesta, sillä se hyödynsi samantyyppisiä juonikuvioita (väärä henkilöllisyys, kuolinvuoteella lausutut toivomukset, jne.), jotka olivat tavanomaisia myös aikakauden saksalaisviihteessä.³⁶

²⁹ Helsingin Sanomat 12.11.1904. Vrt. Åbo Underrättelser 16.12.1903 ja Tammerfors Nyheter 23.12.1903.

³⁰ Finsk Tidskrift 1903. Estlanderin kritiikki luonnollisesti kuvastaa aikakauden korkeakirjallisia ihanteita.

³¹ Helsingin Sanomat 12.11.1904. Vrt. Åbo Underrättelser 16.12.1903 ja Tammerfors Nyheter 23.12.1903.

³² Helsingin Sanomat 12.11.1904 ja Hufvudstadsbladet 18.12.1903.

³³ Helsingfors-Posten 20.12.1903: "Det är en bok där det verkligen passerar någonting; man läser det med spänning från början till slut".

³⁴ Hufvudstadsbladet 18.12.1903: "Öfver det hela [ligger] ett slags äfventyrstämning, som drifver läsaren att med ens genomflyga bokens 246 sidor." Aikalaiskriitikoiden lisäksi myös E.J.Ellilä viittaa samaan asiaan kutsuessaan kirjaa "toimintaromaaniksi": "Siinä aina sattuu ja tapahtuu; se on tyypillinen ajanvieteteromaani. Kun juoni näyttää pysähtyvän, on ruustinna Hanellin tai Strömmerin tyttöjen aika puuttua asiaan, ja niin tapahtumien ketju jatkuu." Ellilä 1971, s. 7.

³⁵ Selmer-Geeth 1912.

³⁶ Tämän yhteyden puolesta puhuu sekin, että Örn oli perehtynyt saksankieliseen kulttuuriin - hän oli mm. opiskellut vuosina 1874-75 Lausannen yliopistossa, ja hänellä oli myöhemmin yhteyksiä Saksaan.

Suomessa kotimaiset viihderomaanit olivat vielä vuosisadan vaihteessa harvinainen ilmentys, eikä ulkomaisen viihdekirjallisuudenkaan kääntäminen alkanut toden teolla ennen kuin seuraavan vuosikymmenen lopulla. Esimerkiksi 1920-luvulla romanttista viihdekirjallisuutta symboloivaksi käsitteeksi muodostuneen Hedwig Courths-Mahlerin tuotannon suomentaminen aloitettiin vasta vuonna 1919. Otava oli tosin jo vuonna 1893 aloittanut oman "help-pohintaisen kirjastonsa", ja muut kustantajat olivat ennen pitkää seuranneet perässä, mutta näille kirjasarjoille oli kuitenkin ollut tyypillistä, etteivät ne keskittyneet ainoastaan ajanviettekirjallisuuteen, vaan niissä saatettiin julkaista myös statukseltaan korkeakirjallisuuteen luettuja teoksia. Näiden kirjojen tavoitteena oli toimia "aseena taistelussa roskakirjallisuutta vastaan", ja tavallaan kansalliskirjallisuuteen liitetty sivistystehtävä eli siis yhä näissä sarjoissa.³⁷ Kuitenkin se, että tällaisen "todella huokean kirjallisuuden" julkaiseminen ylipäänsä oli tarpeellista, kertoi myös uuden, lukutaitoisen massayleisön synnystä.

"Siltalan pehtorin" osakseen saama osittain ristiriitainen vastaanotto kertoo tavallaan sen modernista luonteesta - teos ei sisältänyt kansalliskirjallisuuteen liitettyjä valistavia elementtejä, mutta toisaalta siihen ei silti osattu yhdistää myöhempiä "massakulttuuriin" kohdistuneita pelkoja kansan kirjallisen maun ja arvostelukyvyn turmelemisesta.³⁸ Tällaisten epäilysten yhdistäminen "Siltalan pehtoriin" olisi ollut joka tapauksessa absurdia, sillä (kuten nuorten ruotsinkielisten radikaalien Euterpe-lehti huomautti) kirja ei sisältänyt mitään uusia tai vaarallisia ajatuksia, vaan näytti pikemminkin tukevan perinteisen sääty-yhteiskunnan arvoja.³⁹ W.A.Örnin intentioista ei säilyneen materiaalin pohjalta voi sanoa mitään varmaa, mutta ainakin Ella Hjelmmanin saatekirjeen teksti näyttää viittaavan siihen, että Örn oli tietoinen siitä, millaiselle yleisölle ("fruntimmer och ungdom") hän oli kirjoittanut teoksensa.⁴⁰

Yllättävää kyllä aikalaiskritiikot eivät lainkaan käsitelleet "Siltalan pehtoria" yhteydessä muuhun herraskartanoromantiikkaan, vaikka myöhemmissä kommenteissa kirjaa on yleensä pidetty tämän lajityypin tyypillisenä edustajana. "Siltalan pehtorista" kymmenkunta vuotta myöhemmin kirjoittanut kirjallisuudentutkija J.V.Lehtonen kiinnitti tosin huomiota teoksen lajityypillisiin ominaisuuksiin, mutta hänkään ei leimannut sitä pelkäksi genreromaaniksi, vaan päinvastoin löysi sille selkeän vertailukohdan tai esikuvan maailmankirjalli-

³⁷ Turunen 1995, s. 27-28.

³⁸ Viihdekirjallisuuden kritiikillä oli tosin fennomaanisessa traditiossa jo pitkät perinteet: 1840-luvulla tyhjänpäiväisen ajanvietteen turmiollisuutta oli kritisoinut J.V.Snellman, jonka mielestä ajanviettekirjallisuus tuotti pelkkää henkistä laiskuutta, ja teki kuluttajistaan kyvyttömiä ymmärtämään vaativampia tekstejä. Karkama 1985, s. 16.

³⁹ Euterpe 12.12.1903. Euterpen sinänsä positiivisessa, mutta myös salakavalan ironisessa arviossa kirjalle ennustettiin suurta suosiota nimenomaan "paremmissa perheissä"; sen sijaan kritikko pahoitteli sitä, että hänen suosituksensa tavoitti Euterpen kautta vain pääasiassa väärän lukijapiirin.

⁴⁰ Ella Hjelmmanin kirje Söderström & Co:lle 1.11.1903.

suudesta. Lehtosen mukaansa Octave Feuillet'n "Köyhän nuorukaisen tarina" sisälsi samantyyppisiä juonenkäännteitä ja ilmaisi monessa kohdassa samanlaista romantiikkaa kuin "Siltalan pehtori":

Salanimen turvin menee molemmissa komea aatelismies muhkean naisen hallitseman kartanoon isännöitsijäksi, voittaa ihailua milloin hurjain hevosten, milloin hurjain härkän taltuttamisella, esiintyy sankarillisesti monessa muussakin tilaisuudessa, lyö vihdoin laudalta tyhmän tai irstaan ja joka tapauksessa ahnaan kilpakosijan ja saavuttaa niin kauniiksi lopuksi kopean emännän rakkauden. Kummassakin tapauksessa kertoo sankari itse seikkailunsa: kirjemuotoa vastaa päiväkirja. Mutta kummassakin on runsaasti niin erilaista ja niin etäistä paikallisväriä, bretagnelaista ja savolaista, että suomalainen "Siltalan Pehtoori" ja sen ranskalainen vastine osittain samanlaisesta juonestaan huolimatta vievät lukijat aivan erilaisiin maailmoihin.⁴¹

Feuillet'n kirja, alkuperäiseltä nimeltään "Le roman d'un jeune homme pauvre" (1858), oli ilmestynyt suomeksi vuonna 1912, mikä selittänee sen miksi vasta (ranskalaiseen kirjallisuuden muutenkin perehtynyt) J.V.Lehtonen kiinnitti huomiota näiden kahden teoksen välisiin yhtäläisyyksiin. Toisaalta on kuitenkin ilmeistä, että nämä molemmat tarinat (samoin kuin aiemmin mainitut saksalaiset viihderomaanit) hyödynsivät sellaisia asetelmia ja juonikuviota, jotka olivat olleet tyyppillisiä varhaisemmille kansantarinoille ja saduille.⁴² Vaikuttaa myös siltä, että Selmer-Geeth oli tietoinen tarinansa yhteyksistä universaaliin satuperinteeseen - ainakin hänen pehtoorinsa pohdiskelee käyttämänsä väärää henkilöllisyyttä seuraavaan tapaan: "Tämä omituinen, melkein satumainen asema on alkanut huvittaa minua. Minusta se hiukan muistuttaa Tuhatta ja yhtä yötä, missä suurvisiirit kerjäläisiksi pukeutuneina kiertelivät ympäri maata."⁴³

"Siltalan pehtorin" ajan myötä heikenneestä statuksesta kertoo se, että myöhemmissä kommentoissa sille ei enää ole vaivauduttu etsimään vertailukohtia - siihen viitataan vain oman genrensä, herraskartanoromantiikan tyyppillisenä, ajattomana edustajana. Niinpä E.J.Ellilän 70-luvun alussa esittämät spekulatiot kirjan historiallisesta taustasta tuntuvat vähintään yllättäviltä. Ellilä näet väittää, että Siltalan kartano on todellisuudessa itähämäläinen

⁴¹ Uusi Suometar 7.4.1915. Itse asiassa kyseessä on arvio Hjalmar Procopén "Siltalan pehtorin" pohjalta muokkaamasta näytelmästä (joka oli juuri tullut ensi-iltaan Kansan näyttämöllä), mutta J.V.Lehtonen kirjoittaa samalla myös Selmer-Geethin kirjasta. Lehtosen kartanon emännän yhteydessä käyttämä adjektiivi "muhkea" viitanee Kansan näyttämön esitykseen, jossa naispääosaa esitti teatterin (ulkomuodoltaan muhkea) johtaja Mia Backman.

⁴² Viihdekirjallisuuden sisällöllisistä yhtäläisyyksistä myytteihin, satuihin ja tarinoihin ks. Niemi 1975, s. 55-68: Niemen mukaan nykyaikaisista viihteen lajeista juuri rakkauskertomus toteuttaa erityisen näkyvästi satuperinteestä periytyviä kaavoja.

⁴³ Selmer-Geeth 1973, s. 122. Ks. myös Niemi 1975, s. 55.

Koskipään kartano Hartolan kirkonkylässä.⁴⁴ Kapteeninrouva Lilli Lindin esikuvana Ellilä pitää Koskipäässä pitkään asunutta Annie Boismania (1859-1927), joka oli kapteenin taivoin kahdesti naimisissa, toisella kerralla (vuodesta 1892) nimenomaan tilanhoitajansa, agronomi Karl Arthur Boismanin kanssa. Annie Boisman (os. Winter) oli mallina myös parissa hänen nuoremman sisarensa, kirjailija Maila Talvion kertomuksessa, ja Talvion kuvauksen mukaan hän oli "kaunis, kiivas ja äkkikatuva". Ellilän mielestä "Siltalan valtijat Lilli Lind ja Koskipään rouva Annie Boisman ovat identtiset kaksoiset".⁴⁵

Ellilän spekulatiivisen taustalla lienee paikallinen itähämäläinen perimätieto - hän viittaa siihen, että yhteys oli seudulla yleisessä tiedossa, ja esimerkiksi Hjalmar Procopén kirjoittamasta "Siltalan pehtorin" näytelmäversiosta yritettiin tehdä paikallista perinnenäytelmää. Kun näytelmä esitettiin Hartolan kansanopiston (eli Koskipään kartanon) pihassa heinäkuussa 1920, paikalla oli myös Koskipään rouva Annie Boisman, joka oli Ellilän mukaan sanonut omana arvostelunaan: "En minä sentään ihan tuollainen ole". Ellilä pitää todennäköisenä, että W.A.Örn olisi jossain vaiheessa käynyt Koskipäässä, mutta tästä ei ole mitään varmaa tietoa. Agronomi Boismanin veli, varatuomari Torsten Boisman oli Viipurin hovioikeuden virkamies, ja Ellilä epäilee, että Örn kenties olisi tämän ammattitoverinsa seurassa vierailut Koskipäässä.⁴⁶

Ellilä sijoittaa "Inspektorn på Siltalan" tapahtumat asiaa sen kummemmin perustelematta vuoteen 1901.⁴⁷ Tämä ei kuitenkaan tunnu romaanin antamien tietojen valossa todennäköiseltä - jos nyt oletetaan, että Örn ylipäänsä on halunnut sijoittaa tapahtumat johonkin tiettyyn historialliseen vuoteen. Romaanin luutnantti Lind on näet entinen suomalainen upseeri, joka on ryhtynyt pankkivirkailijaksi Suomen sotaväen hajottamisen jälkeen, ja ilmeisesti hänen sotilasuransa on päättynyt jo ennen kapteeni Lindin kuolemaa (joka tapahtui muutamia kuukautta ennen kirjan tapahtumien alkua).⁴⁸ Suomen sotaväen lakkauttamisesta päätettiin kesällä ja syksyllä 1901, ja tarkk'ampujapataljoonat ja rakuunarykmentti hajotettiin talvella 1901-1902, joten kirjan tapahtumat ajoittuvat luontevimmin joko vuoteen 1902 tai vuoteen 1903, eli käytännössä kirjoitusajankohdan nykyhetkeen.

Aikalaiskommenteissa "Siltalan pehtorin" tai sen henkilöiden mahdolliseen todellisuuspohjaan ei viitattu lainkaan. Ilmeisesti romaanin yhteydet itähämäläiseen miljööseen jäivät

⁴⁴ Ellilä perustelee väitettään kirjan antamalla tiedoilla kartanon yhteyksistä Heinolaan ja Lahteen; lisäksi hänen mukaansa romaanin esittämä kuvaus Siltalan kartanon rakennuksista, viljelymaista yms. sopisi yhtä hyvin Koskipäähän. Ellilä 1971, s. 4.

⁴⁵ Ellilä löytää Koskipään pihapiiristä muitakin mahdollisia esikuvia kirjan henkilöille: agronomi Boisman on Ellilän mukaan saattanut toimia mallina kirjan luutnantti Hugo Lindille, ja lisäksi kirjassa esiintyvien Miinan ja Liinan lähtökohtana ovat saattaneet olla aatellisneidit Anni ja Lina von Gerdtén, jotka olivat Annie Boismanin ensimmäisen aviomiehen, Carl von Gerdténin sukulaisia. Ellilä 1971, s. 4-6.

⁴⁶ Ellilä 1971, s. 7.

⁴⁷ Ellilä 1971, s. 4.

⁴⁸ Selmer Geeth 1973, s. 67.

ainakin pääkaupunkilaiskriitikoilta huomaamatta, tai sitten niitä ei pidetty mainitsemisen arvoisina. Todellisten esikuvien etsiminen kaunokirjallisuuden henkilöille ei sinänsä ollut vuosisadan alussakaan harvinaista - esim. Annie Boismanin sisaren Maila Talvion tuotanto ja sen vastaanotto tarjoaa tästä runsaasti mainioita esimerkkejä. Eräissä "Siltalan pehtorin" arvioissa epäiltiin, että teos tulisi herättämään "runsaasti keskustelua", mutta mikään ei viittaa siihen, että teoksen mahdollista todellisuuspohjaa olisi pidetty erityisen kiinnostavana kysymyksenä.⁴⁹

3.2 Hjalmar Procopé ja "Inspektorn på Siltala" huvinäytelmänä

Sekä Hufvudstadsbladet että Nya Pressen julkaisivat keskiviikkona 8.1.1913 saman Folkteaternin lehdistötiedotteen, jossa kerrottiin seuraavana päivänä odotettavissa olevasta poikkeuksellisen kiinnostavasta kotimaisesta ensi-illasta. Tuolloin olisi näet esitysvuorossa Hjalmar Procopén upouusi nelinäytöksinen huvinäytelmä "Inspektorn på Siltala", joka perustui Harald Selmer-Geethin romaaniin. Lehdistötiedote vakuutti, että tämä jo kahtena painoksena julkaistu suosittu romaani oli niin yleisesti tunnettu ja arvostettu ja tarjosi niin paljon kiitollisia motiiveja dramatisoinnille, että näytelmä varmasti tulisi samanlaisen mielenkiinnon kohteeksi kuin romaanikin. Tiedote viittasi myös näytelmän kirjoittajan, runoilija Procopén tunnettuihin draamallisiin lahjoihin, ja vaikka romaanien dramatisoimisessa oli periaatteessa omat ongelmansa, tällä kertaa olisi epäilemättä luvassa "antoisa jälleennäkeminen romaanin tuttujen henkilöiden kanssa".⁵⁰

Ensi-ilta viivästyti naispääosaa esittäneen rouva Agnes Lindhin sairastumisen vuoksi aina seuraavaan maanantaihin saakka, ja niinpä Hjalmar Procopén "Inspektorn på Siltalan" ensiesityksen päivämääräksi tuli 13.1.1913. Ensi-illasta tuli suuri menestys - yleisöä oli lähes tulkoon täysi sali, ja se ilmaisi tyytyväisyytensä epätavallisen voimakkailla aplodeilla, joita kuultiin sekä näytösten välillä että etenkin esityksen päätteeksi. Seuraavan päivän lehdissä julkaistut arviot olivat erittäin myönteisiä - Hufvudstadsbladetin mielestä Procopén dramatisointi oli onnistunut täydellisesti, ja Nya Pressen piti sitä yhtenä kaikkein parhaista kotimaisista huvinäytelmistä. Myös Folkteaternin esitys sai kriitikoilta erinomaisen arvosanan, ja pääosia esittäneitä Konrad Tallrothia (pehtoori), Agnes Lindhiä (kapteenska) ja Emil Lindhiä (kamreeri Svennberg) kehuttiin lähes varauksetta - oikeastaan ainoa kauneusvirhe oli se, että Konrad Tallroth lauloi itse toiseen näytökseen sijoitetun musiikkinumeron, hänellä kun ei ollut erityisiä musikaalisia taipumuksia.⁵¹ Näytelmän suosio jatkui myös ensi-

⁴⁹ Aikalaiskriitikit: Euterpe 12.12.1903, Åbo Underrättelser 16.12.1903, Hufvudstadsbladet 18.12.1903, Helsingfors-Posten 20.12.1903, Tammerfors Nyheter 23.12.1903, Finsk Tidskrift 1904, Helsingin Sanomat 12.11.1904 ja Uusi Suometar 7.4.1915; Maila Talvion kirjallisesta urasta ks. Tuulio 1963 ja Tuulio 1965.

⁵⁰ Hufvudstadsbladet 8.1.1913 ja Nya Pressen 8.1.1913.

⁵¹ Hufvudstadsbladet 14.1.1913 ja Nya Pressen 14.1.1913. Ks. myös Studentbladet 1/1913 ja Homén 1915, s. 185-187

illan jälkeen, ja yhteensä sitä esitettiin vuoden 1913 loppuun mennessä peräti 30 kertaa, mikä oli tuon ajan mittapuun mukaan aivan poikkeuksellisen suuri määrä.⁵² Esityksen suosiota kertoo sekin, että se näyttää myöhemmissä kommenteissa saaneen lähes legendaarisen jälkimaineen.⁵³

Hjalmar Procopé (1868-1927) oli viettänyt lapsuudestaan saakka kiertävää elämää ympäri Suomea, ja hän oli elättänyt itsensä mm. lehtimiehenä. Itse asiassa hän oli kirjoittanut Selmer-Geethin romaanista hyvin myönteisen arvion jo tuoreeltaan vuonna 1903, toimiessaan Tammerfors Nyheter -lehden toimittajana. Procopé saavutti kirjallisen uransa suurimmat menestykset runoilijana (mm. kokoelma "Röda skyar" vuonna 1907), mutta hänen tuotantonsa sisältyi myös puolisen tusinaa näytelmää, joista tosin "Inspektorn på Siltala" oli ainoa, joka jäi elämään alkuperäisen esitysjankohtansa jälkeen. Procopén näytelmäkirjailijan uraa arvioinut Nils Luchou onkin korostanut sitä, että Procopén näytelmät vastasivat nimenomaan kymmenluvun ajankohtaiseen tarpeeseen: kotimaisia aiheita käsittelevistä näytelmistä oli tuolloin pulaa, millä oli merkitystä senkin vuoksi, että tällaiset tekstit vetosivat laajempaan yleisöön kuin "pilalle hemmotellun" yläluokan suosimat "mannermaiset" huvinäytelmät.⁵⁴

Procopé oli "Inspektorn på Siltalan" ensi-illan aikoihin Svenska teaternin kannatusyhdistyksen hallituksen jäsen, ja siten läheisesti tekemisissä teatterin toiminnan kanssa.⁵⁵ Näytelmä esitettiin Folkteaternissa, eli Svenska teaternin kotimaisella näyttämöllä - kymmenluvun alkupuolella Svenska teatern oli yhä jaettu kahteen osaan, sillä päänäyttämöllä esiintyi lähinnä vain riikinruotsalaisia näyttelijöitä, ja Folkteatern oli perustettu nimenomaan kotimaisia kykyjä varten. Tämä jako oli jo pitkään ollut katkerien riitojen aihe, ja siihen liittyi laajempia kysymyksiä koko suomenruotsalaisesta identiteetistä.⁵⁶ Riidat olivat taas kärjistymässä alkuvuodesta 1913, ja "Inspektorn på Siltalan" ensi-ilta osui keskelle tätä väittelyä. Niinpä sitä myös tulkittiin tästä näkökulmasta, argumenttina kotimaisen näyttämötaiteen puolesta, eikä liene sattumaa, että useat kriitikot kiinnittivät myönteistä huomiota näytelmän kotoiseen

⁵² Luchou 1977, s. 127.

⁵³ Kun Hämeenlinnan näytelmäseura joulun alla 1926 esitti näytelmän, "Häme"-lehden kriitikko äityi vielä muistelemaan näkemäänsä Folkteaternin esitystä: "Allekirjoittanut muistaa kappaleen Helsingin ruotsalaisesta teatterista puolentoista vuosikymmentä takaperin. Kappale, jossa Konrad Tallroth -vainaa vei nimiosan, sai silloin aivan suurenmoisen suosion vastanoton." Häme 21.12.1926. Ks. myös arviot näytelmän uusintaensi-illasta Svenska teaternissa jouluna 1933, Hufvudstadsbladet 27.12.1933 ja Svenska Pressen 27.12.1933.

⁵⁴ Warburton 1984, s. 53-60, Tammerfors Nyheter 23.12.1903 ja Svenska Pressen 28.9.1927.

⁵⁵ Luchou 1977, s. 257.

⁵⁶ Riikinruotsalaista päänäyttämöä oli perinteisesti pidetty ruotsinkielisen väestöosan identiteetin säilyttämisen kannalta välttämättömänä linkkinä Ruotsiin, mutta nyt toisenlaiset näkemykset olivat pääsemässä voitolle: "Den klick som anser en rikssvensk scen vara ett livsvillkor för vår svenskhet i all framtid, smälter, till lycka för denna svenskhet, allt mer ihop". Studentbladet 1/1913. Näyttämöt yhdistettiin viimein vuonna 1916. Teatteririidasta yleisemmin ks. esim. Tiusanen 1969, s. 151-152.

paikallisväriin, ja kiitosta sai myös näytelmän kieli, jonka katsottiin olevan tyyppillisesti suomenruotsalaista.⁵⁷

Procopén dramatisointi on - J. Maanpään suomennoksen kansilehteä lainaten - "vapaasti muodosteltu Harald Selmer-Geethin samannimisestä romaanista". Vaikka Procopé on säilyttänyt Selmer-Geethin romaanin juonen pääosin ennallaan, hän on kuitenkin tiivistänyt ja yksinkertaistanut tapahtumien kulkua, jättäen pois monia sellaisia romaaniin sisältyviä episodeja ja detaljeja, jotka eivät ole juonen etenemisen kannalta välttämättömiä. Näytelmässä kaikki tapahtumat on keskitetty neljään näytökseen, romaanin kahdenkymmenen kahden kirjeen sijaan, ja siinä missä romaanin tapahtumiin kuluu aikaa kymmenen kuukautta, näytelmässä ensimmäisen ja neljännen näytöksen välillä on vain kolme kuukautta. Lisäksi Procopé on rakentanut jokaisen näytöksen loppuun dramaattisen huipennuksen, jonkin poikkeuksellisen hauskaaksi tarkoitetun väärinkäsityksen tai yllätyksen,⁵⁸ jonka jälkeen väliverho laskeutuu ja jättää yleisön odottelemaan seuraavan kohtauksen alkua. Näytelmän rakenne saikin Svenska teaternin esityksen yhteydessä runsaasti kehuja kriitikoilta - tapahtumat etenivät sujuvasti kohtauksesta toiseen, eikä pitkästyminen ollut pelkoa.⁵⁹

Selmer-Geethin romaanin henkilögalleria on säilynyt Procopén käsittelyssä suurin piirtein ennallaan. Procopé on yhdistänyt kirjassa esiintyneen kihlakunnantuomari Vitikan hahmon kamreeri Svennbergiin, mutta koska Vitikalla ei ollut suurta roolia kirjassakaan, tämän poisaoloa tuskin huomaa. Kamreeri Svennbergin rooli on sen sijaan kasvanut aivan toisenlaisiin mittoihin kuin kirjassa - siitä on tullut tähtirooli pehtoorin ja kapteenskan rinnalle. Osittain tämä selittyy sillä, että Procopén on täytynyt sijoittaa henkilöiden repliikkeihin paljon sellaista tietoa, joka romaanissa tulee esiin muutenkin, ja kamreeri sopii mainiosti käymään enemmän tai vähemmän asiapitoisia keskusteluja sekä pehtoorin että näytelmän muiden henkilöiden kanssa. Kamreerista on Procopén näytelmässä kuitenkin tullut myös oikea persoonallisuus, jonka etenkin Emil Lindhin esittämänä katsottiin olevan eräänlainen suomalainen, hyväntahtoisen ja lämminsydämisen pikkukaupunkilaiherrasmiehen prototyyppi.⁶⁰

⁵⁷ Esim. Nya Pressenin nimimerkki Habitus löysi näytelmästä Gustaf von Numersin "Kuo-pion takana" -näytelmän (1890) kaltaista aitoa paikallisväriä, ja erityisesti hän kehui näytelmän erinomaista dialogia, joka hyödynsi hauskaasti sisämaan ruotsin ominaispiirteitä. Nya Pressen 14.1.1913. Ks. myös Hufvudstadsbladet 14.1.1913, Studentbladet 1/1913 ja Homén 1915, s. 185-187.

⁵⁸ Näytelmän ensimmäisen näytös tapahtuu Siltalan pihamaalla, ja näytös huipentuu siihen, kun pehtoori viimeinkin tunnistaa kapteenskan, jota hän on aluksi erehtynyt luulemaan vain kapteenskan vieraaksi. Toinen näytös puolestaan sijoittuu sisätiloihin kartanon päärakennukseen, ja se huipentuu pikälähetin tuomaan tietoon luutnantti Mandelcronan odotettavissa olevasta saapumisesta. Kolmannen näytöksen miljöönä on kesäinen heinäkorjuu Siltalan pelloilla; pehtoori taltuttaa karanneen härän, mutta näytös loppuu taas väärinkäsitykseen, kun Miina Strömmer ryhtyy hoivaamaan pehtooria - kapteenska poistuu paikalta luutnantti Mandelcronan kanssa kuvitellen, että pehtoorin ja Miinan välillä on jotain muutakin. Neljäs näytös huipentuu pehtoorin ja kapteenskan kihlauksen julkistamiseen ja pehtoorin todellisen henkilöllisyyden paljastumiseen.

⁵⁹ Hufvudstadsbladet 14.1.1913 ja Nya Pressen 14.1.1913.

⁶⁰ Qvarnström 1947, s. 240-241.

Rooli osoittautui erinomaisen kiitolliseksi myös monille muille sitä esittäneille näyttelijöille, ja yleensä vähemmän onnistuneissakin "Siltalan pehtorin" produktioissa ainakin kamreeri Svennbergin esittäjä sai kriitikoilta kehuja suorituksestaan.⁶¹

Selmer-Geethin romaanissa pehtoorin kilpakosijana on edesmenneen kapteeni Lindin veljenpoika luutnantti Hugo Lind, joka on entinen Suomen armeijan upseeri ja nykyinen pankki-virkailija. Procopén näytelmässä veljenpojasta on tullut sisarenpoika, ja hahmon nimeksikin on muuttunut Hugo Mandelcrona. Lisäksi Mandelcrona on kirjasta poiketen Ruotsissa syntynyt entinen Ruotsin armeijan luutnantti, joka asuu Helsingissä ja toimii siellä ratsastuksenopettajana - muutos on tietenkin ymmärrettävä jo sen takia, ettei Suomella vuonna 1913 ollut lainkaan omaa sotaväkeä. Mandelcronan persoona sinänsä on samanlainen kuin kirjassa - ainoastaan tämän alunperinkin karikatyyrimaisen hahmon koomiset piirteet ovat Procopén käsissä entisestään korostuneet. Itse asiassa voisi jopa ajatella, että riikinruotsia murteellisesti puhuva Mandelcrona on tarkoitettu vinoiluksi Svenska teaternin päänäyttämön suuntaan - sinnehän ei suomenruotsalaiselle näyttämöpuheella vielä tässä vaiheessa ollut asiaa - mutta aikalaiskommentit eivät anna tällaiselle tulkinnalle minkäänlaista tukea.

Mandelcronan ohella myös Miina ja Liina Strömmer ovat saaneet Procopén näytelmässä jonkin verran lisätilaa; pehtoorin perässä juoksee tällä kertaa Miina, kun tässä roolissa Selmer-Geethin romaanissa oli vielä Liina. Ensimmäisessä näytöksessä sisarusten repliikit tosin sisältävät vain juoruiksi muokattua taustatietoa näytelmän muista henkilöistä, mutta etenkin kolmannessa näytöksessä Miinasta muodostuu huomattavasti kirjan Liinaa vevävämpi vertailukohta yläluokkaiselle kapteenskalle. Pehtoori tosin torjuu Miinan lähentely-yritykset tylysti. Samoin paroni Silfverskiöld vaimoineen on näytelmässä hieman keskeisemmässä roolissa kuin kirjassa: näytelmässä nimenomaan paroni Silfverskiöld aiheuttaa piloillaan ensimmäisen näytöksen päättävän väärinkäsityksen, jossa pehtoori ei aluksi tunnista kartanon emäntää. Ruustinna Hanell, rouva Svennberg ja tämän kolme lasta puolestaan ovat näytelmässä ainoastaan merkityksettömiä sivuhenkilöitä, joilla tosin on muutamia repliikkejä kullakin. Lisäksi näytelmässä esiintyy palvelijatar Anni, jolla kuitenkin on vain vähäinen rooli viestintuojana muutamassa tilanteessa.

Näytelmän osoittauduttua menestykseksi Svenska teaterföreningen i Finland ja Holger Schildts förlag julkaisivat sen vuonna 1915 painettuna "Svensk teater i Finland" -sarjassaan. Näytelmä käännettiin nopeasti myös suomeksi; Leo Mannerin salanimellä J.Maanpää tekemä käännös ilmestyi tosin painettuna vasta vuonna 1919. Näytelmän suomenkielinen kantaesitys oli ollut jo viisi vuotta aikaisemmin, 24.11.1914 Suomen maaseututeatterissa

⁶¹ Näin kävi esim. Kansan näyttämön esityksessä vuonna 1915. Helsingin Sanomat 7.4.1915 ja Uusi Suometar 7.4.1915. Nils Luchou onkin kiinnittänyt huomiota siihen, että monet Procopén näytelmien roolit olivat näyttelijöiden kannalta erityisen kiitollisia - niitä ei ollut kirjoitettu liian valmiiksi, vaan niissä oli tilaa näyttelijöiden omille painotuksille ja tulkinnoille. Svenska Pressen 28.9.1927.

Viipurissa. Täälläkin näytelmästä tuli suuri menestys - teatterin historian kirjoittaneen Vernerin Veistäjän mukaan se oli Pekka Alpin johtajakauden (1914-1920) toiseksi suosituin uutuus, yhdessä Maria Jotunin "Miehen kylkiluun" kanssa. Ainoastaan Artturi Järviluoman "Pohjalaisia" oli suosituimpi: se ylsi peräti 34 esityskertaan, kun "Siltalan pehtoria" ja "Miehen kylkiluuta" esitettiin kumpaakin 16 kertaa.⁶²

Maaseututeatterin esitys näyttää olleen myös Karjala-lehden kriitikon, nimimerkki M.V:n mieleen. Hänen mukaansa oli aivan luonnollista, että Selmer-Geethin suosittu romaani oli menettänyt paljon, kun se oli supistettu näyttämön puitteisiin, mutta silti, näyttämölle asetettunakin, "Siltalan pehtori" oli herttainen tarina, johon tutustui mielellään. Näytelmässä oli lehden mukaan hyvin paljon Teuvo Pakkalan "Tukkijoella"-näytelmän (1899) henkeä, ja lehti vertasi myös pehtorin roolia Pakkalan näytelmän Turkkaan. Kuten yleensäkin vuosisadan alun teatteriarvioissa, Karjalan kriitikko käytti suurimman osan arvostelustaan näytelmän juonen selostamiseen ja yksittäisten näyttelijäsuoritusten kommentoimiseen, mainitsi "näyttämölle asetuksesta" parilla puolihuolimattomalla lauseella, eikä toisaalta kertonut edes näytelmän ohjaajan nimeä. Näyttelijäsuorituksiin lehti oli joka tapauksessa pääosin tyytyväinen; erityisen paljon kiitosta sai naispääosaa esittänyt Hilja Jorma, jolla tulisi kaksi vuosikymmentä myöhemmin olemaan oma roolinsa myös "Siltalan pehtorin" elokuvaversioiden muotoutumisessa:

Oli erinomainen nautinto katsella rva Jormaa Siltalan emäntänä. Hän esitti tämän osan mitä herttaisimmin, valaen esitykseensä mitä runsaimmin sydämmellisyyttä. Esitys oli hillittyä ja ilmerikasta. Se vaikutti raikkaalta. Oli mitä suurin ilo merkitä se taito, millä rva Jorma eläytyi tehtäväänsä. Esitys oli rvalle epäilemättä merkittävä voitto, sillä rva Jorma tuntui taiteessaan syventyneen ja saaneen hillityn sävyn.⁶³

Helsingissä "Siltalan pehtori" nähtiin suomenkielisenä esityksenä vasta seuraavana keväänä, kun Kansan näyttämö otti sen ohjelmistoonsa. Vaikka näytelmä oli jo menestynyt muualla maassa, Kansan näyttämön esityksen suosio jäi yllättävän vaatimattomaksi. Ilmeisesti esitys ei ollut erityisen onnistunut - Helsingin Sanomien arvion mukaan näytelmä esitettiin "teatterin henkilökunnan kirjavanlaiseen kokoonpanoon" nähden "sangen mukiinmenevästi", mutta Svenska teaternin tuoreessa muistissa ollut produktio oli aivan liian vaativa vertailukohta: "Sitä herttaista, uskottavaa tunnelmaa, mikä Ruotsalaisessa teatterissa teki tämän kappaleen niin viehättäväksi ei vielä oikein hyvästi tavattu". Näyttelijöistä oikeastaan vain Paavo Raitio sai selkeästi kehuja - hän esitti kamreeri Svennbergin "iloiseksi juomaveikoksi ja pin-tapuoliseksi maalaisasioiden tuntijaksi hyvällä ryhdillä". Muista rooleista etenkin Strömerin sisarukset kärsivät luonnottomasta ilmehtimisestä ja liioittelusta. Helsingin Sanomien kriitikko huomauttikin, että näytelmä sai Kansan näyttämöllä selvästi burleskimman sävyn

⁶² Veistäjä 1957, s. 157.

⁶³ Karjala 25.11.1914.

kuin Svenska teaternissa. Tämä tuskin oli pelkästään sattumaa, sillä näyttelijäkaartin mahdollisten eroavaisuuksien lisäksi Kansan näyttämö tavoitteli myös erilaista yleisöä kuin Svenska teatern, ja vaikkei se ollut alunperin vasemmistolaisesta taustastaan huolimatta profiloitunut pelkästään tai edes ensisijaisesti työväestön teatteriksi, tuntuu luontevalta olettaa, ettei sen yleisö välttämättä vierastanut Procopén tekstin saamia burleskeja kansannäytelmän piirteitä.⁶⁴

Maaseututeatterin ja Kansan näyttämön jälkeen "Siltalan pehtori" nähtiin ennen pitkää useissa muissakin suomenkielisissä teattereissa, ja menestys jatkui myös ruotsinkielisillä näyttämöillä. Näytelmän suosio näyttää - ainakin esitysten määrästä päätellen - saavuttaneen huippunsa vuosina 1920-26, jolloin sitä esitettiin yhdessätoista eri teatterissa.⁶⁵ Ammattiteattereiden lisäksi näytelmää esitettiin myös lukuisilla amatöörinäyttämöillä, etenkin maaseudulla,⁶⁶ mitä luonnollisesti edisti se, että näytelmän teksti oli saatavilla painettuna sekä ruotsiksi että suomeksi. Suomennoksen vapaa esitysoikeus oli kansilehden mukaan myönnetty "vain edistysseuroille", mutta ruotsinkielisen tekstin kohdalla ei näytä olleen tällaista rajoituksia, ja niteen takakannessa annettiin jopa lupa näytelmän esittämiseen erilaisina sovituksina tai käännöksinä.⁶⁷

Ruotsin- ja suomenkielisten lehtien suhtautumisessa Procopén näytelmään näyttää olleen ainakin yksi selkeä ero. Ruotsinkielisessä perinteessä "Inspektorn på Siltala" nähdään yleensä "modernina näytelmänä",⁶⁸ kun taas monet suomenkieliset kriitikot pitivät alusta lähtien näytelmän tarinaa ja miljöötä vanhentuneina ja "isoäidin lapsuuden aikaisina". Niinpä jo vuonna 1914 näytelmän suomenkielistä ensiesitystä arvioidessaan Karjala-lehti totesi, että vaikka näytelmää katselee mielellään, "tällaiset 'kauniit sadut' tuntuvat jo aikansa eläneiltä".⁶⁹ Molempien kieliryhmien lehdet korostivat kyllä yhtä lailla näytelmän miljöön idyllisyyttä, mutta suhtautuminen tähän idyllisyyteen näyttää vaihdelleen kirjoittajien poliittisten mielipiteiden mukaan.

Jos "Siltalan pehtorin" sisältö näytti viittavan menneeseen maailmaan, mikä siinä sitten oli modernia? Arvosteluissa viitataan usein sujuvaan rakenteeseen, luontevaan vuoropuheluun ja nautittavasti hahmoteltuihin henkilöihin, eli lähinnä Procopén dramatisoinnin tekniseen

⁶⁴ Helsingin Sanomat 7.4.1915, Uusi Suometar 7.4.1915 ja Koski 1986, erit. s.99. Mainittakoon, että syksyllä 1915 Ruotsalaisen teatterin "pehtori" Konrad Tallroth vieraili Kansan näyttämöllä, mm. juuri Siltalan pehtorin roolissa. Tällainen kielirajojen ylittäminen oli kymmenluvun teatterimaailmassa melko tavallista, ks. Tiusanen 1969, s. 153.

⁶⁵ Suomen ammattiteattereiden esitystietokanta. Luvussa ovat tosin mukana uusintaesitykset sekä Svenska teaternissa että Viipurin näyttämöllä.

⁶⁶ Etelä-Suomen Sanomat 2.12.1930: "Näytelmää on aikoinaan paljon esitetty varsinkin maaseudulla, missä se herätti ansaittua huomiota".

⁶⁷ Procope 1919 ja Procope 1915.

⁶⁸ Ks. esim. Homén 1915, s. 187.

⁶⁹ Karjala 25.11.1914.

taitavuuteen. Erityisesti tällaisia seikkoja korostivat monet ruotsinkieliset kriitikot,⁷⁰ suomenkielisten kriitikoiden keskuudessa näytelmän juonesta, rakenteesta ja huvittavuudesta esitettiin vaihtelevampia mielipiteitä. Erityisen väheksyvästi näytelmän muodollisiin ansioihin tuntui suhtautuvan Karjala-lehden kriitikko (jonka arvio Maaseututeatterin esityksestä oli muuten positiivinen):

Mitään koossapitävää juonta ei kappaleessa ole. Se on otettava tuollaisena virkistävä-nä kuvaelmasarjana ja sellaisena arvosteltava. Kun mainitsee, että kappaleessa on härkätaistelu, luutnantti, hassahtavat tyttöset, käen kukunna, linnun laulua y.m., niin onhan siinä "yhtä jos toista".⁷¹

Karjala-lehden kriitikko tulkitsee näytelmän (tai ainakin Maaseututeatterin esityksen) pelkäsi irrallisia attraktioita sisältäväksi speaktaakkeliksi, jossa juoni tai siihen eläytyminen oli toisarvoista erilaisten huvittavien detaljien rinnalla.⁷² Tällaisten asioiden merkitystä on vaikea arvioida pelkän näytelmätekstin perusteella - "Siltalan pehtorin" painetussa versiosakin on toki viitteitä siitä miten näytelmä pitäisi esittää, ja minkälaista rekvisiittaa sitä varten tarvitaan, mutta on kuitenkin hyvä muistaa, että näytelmän esityksissä on tapahtunut myös paljon sellaista, mitä on mahdotonta rekonstruoida pelkän painetun näytelmätekstin pohjalta, ja eri teattereiden produktioissa on saattanut olla suuriakin eroja. Joissakin arvioissa mainitaan yhtenä näytelmän kohokohtana se, kuinka kamreeri Svennberg ajaa näyttämöllä polkupyörällä - tämänkään episodin huvittavuutta on vaikea jälkikäteen tavoittaa, eikä enää ole mahdollista sanoa, onko se toistunut kaikissa esityksissä.⁷³ Teatterimuseon kokoelmassa on tosin jonkin verran valokuvia näytelmän esityksistä eri teattereissa, mutta nekin keskittyvät vain muutamisiin tilanteisiin, eivätkä kerro kovin paljon esitysten luonteesta.⁷⁴

3.3. Elokuva käännekohtana tarinan historiassa

Kirjassaan "Filmi - aikamme kuva" Roland af Hällström mainitsee ohimennen vuonna 1920 valmistuneen kevyen ruotsalaisen kesäkomedian "Pommi" ("Bomben"), jonka oli ohjannut

⁷⁰ Ks. Hufvudstadsbladet 14.1.1913, Nya Pressen 14.1.1913, Hufvudstadsbladet 27.12.1933 ja Svenska Pressen 27.12.1933.

⁷¹ Karjala 25.11.1914.

⁷² Viipuri-lehden arvio sisälsi saman ajatuksen - sen mukaan "Siltalan pehtori" oli "enemmän kuvaelmasarja kuin yhtenäinen katkeamattoman juonen koossapitämä näytelmä". Viipuri 27.11.1914.

⁷³ Näytelmätekstissä mainitaan vain, että kamreeri Svennberg taluttaa polkupyöräänsä näytelmän ensimmäisessä kohtauksessa. Kuitenkin esim. Uuden Auran arviossa Turun suomalaisen teatterin esityksestä mainitaan Uuno Laakson kamreeri Svennberg, jonka "etevä" polkupyöräileminen lehden mukaan "herätti riemua rampin kummallakin puolella". Procopé 1919, s. 24, Uusi Aura 13.5.1925; ks. myös Turunmaa 13.5.1925 ja Aamulehti 8.9.1935.

⁷⁴ Teatterimuseon valokuvakokoelma.

Rune Carlsten ja jossa pääosia esittivät Gösta Ekman ja Karin Molander. Hällströmin mukaan elokuvan aihe oli "varastettu Suomessa hyvin tunnetusta romaanista Siltalan pehtoori",⁷⁵ ja vaikka ruotsalaiset lähteet eivät mainitse tästä yhteydestä mitään,⁷⁶ elokuvan juonessa on sen verran yhtäläisyyksiä "Siltalan pehtoriin", ettei kyseessä voi olla pelkkä satuma. Carlstenin elokuva ei tosin ole säilynyt, mutta elokuvan juoni on voitu rekonstruoida ohjelmalehtisten perusteella.⁷⁷

Carlstenin elokuvassa vapaaherra Ture af Örnefeldt kuvittelee surmanneensa vahingossa kamreeri Bredbergin, ja joutuu sen vuoksi pestautumaan salanimen turvin pehtooriksi nuoren perijättären Elsa Wernerin maatilalle. Werner on perinyt maatilansa sedältään, joka testamentissaan on määrännyt, että hänen täytyy joko avioitua luutnantti Gabriel Tranen kanssa, tai sitten maksaa tälle 250 000 kruunua. Asetelma on siis hyvin samantapainen kuin "Siltalan pehtorissa", ja tapahtumat myös kehittyvät samalla tavalla sitten kun elokuvassa alun kaupunkijakson jälkeen päästään Siltalaa muistuttavaan maalaisympäristöön. Pehtoori ja Elsa Werner rakastuvat toisiinsa, ja erilaisten väärinkäsitysten jälkeen elokuva huipentuu Selmer-Geethin romaanin ja Procopén näytelmän tavoin kihlajaisjuhlaan, jossa af Örnefeldtille selviää, ettei hän olekaan murhaaja, ja hän siten voi luopua väärästä henkilöllisyydestään ja maksaa luutnantille testamentin edellyttämän rahasumman omista varoistaan.⁷⁸

"Pommin" ruotsalaisissa arvioissa elokuvaa pidettiin onnistuneena huvinäytelmänä, joka oli täynnä hyväntuulista huumoria, aurinkoisia maalaismaisemia ja iloista kesäelämää.⁷⁹ Elokuvaa siis kiitettiin hyvin samanlaisista asioista, joista myös "Siltalan pehtorin" näytelmäversiota oli kehuttu Suomessa. Procopén näytelmää oli esitetty ainakin satunnaisesti myös Ruotsissa, ja kun yhteydet suomenruotsalaisen teatterimaailman ja ruotsalaisen elokuvateollisuuden välillä olivat 1910-luvulla muutenkin erittäin vilkkaat, vaikuttaa todennäköiseltä, että "Pommin" käsikirjoittajien Rune Carlstenin ja Sam Askin esikuvana oli ollut nimenomaan "Siltalan pehtorin" näytelmäversio, eikä Selmer-Geethin romaani.⁸⁰

⁷⁵ af Hällström 1936, s. 100-101.

⁷⁶ Elisabeth Liljedahl jopa selittää elokuvan suosiota nimenomaan sillä, että se perustui alku-peräiskäsikirjoitukseen: "[Rune Carlsten] slog igenom med Bomben, som hade premiär den 9 februari 1920 och blev kritikerframgång inte minst för att det var ett verk "skrivet direkt för filmen". Otaliga originalmanuskript hade gjorts tidigare av filmmän, men först nu hade det alltså gått upp för kritikerna att författaren inte behövde vara skönlitteratur." Liljedahl 1975, s. 262.

⁷⁷ Svensk filmografi 2, s. 67-69.

⁷⁸ Svensk filmografi 2, s. 68. Juonen yhtäläisyyksien lisäksi huomio kiintyy siihen, että myös muutamat detaljit ovat samoja kuin "Siltalan pehtorissa" - ilmeisimpänä tietysti testamentissa mainittu rahasumma, joka on molemmissa 250 000 markkaa/kruunua.

⁷⁹ Svensk filmografi 2, s. 68-69.

⁸⁰ Procopén näytelmää oli Ruotsissa esitetty ainakin vuonna 1917 nimellä "Inspektören på Björknäs" Tantolundin ulkoilmateatterissa. Engel 1982, s. 30 ja Dagens Nyheter 30.12.1934. Suomenruotsalaisen teatterin ja ruotsalaisen elokuvan yhteyksistä mainittakoon tässä vain se, että "pehtorin" roolissa näyttämöllä kunnostautunut Konrad Tallroth vieraili vuosina 1916-17 Ruotsissa ja ohjasi siellä Svenska Biografteaternille yhteensä kahdeksan salonkityy-

"Pommi" oli Ruotsissa suuri menestys, ja elokuva nähtiin myös Suomessa vuoden 1920 kuussa.⁸¹ Mikään ei kuitenkaan viittaa siihen, että tämä varhainen elokuva olisi ollut Suomessa yleisessä muistissa vuonna 1934, kun Suomi-filmi ryhtyi työstämään tarinasta omaa filmiversiotaan - ainakaan Carlstenin elokuvaan ei viitata yhdessäkään uutta elokuvaa käsitelleessä lehtikirjoituksessa. Muuten ruotsalaiset elokuvat ovat sen sijaan saattaneet hyvinkin vaikuttaa "Siltalan pehtoorin" aihevalintaan ja toteutukseen; 30-luvun alussa ruotsalaisen elokuvan suosituinta antia olivat nimenomaan maalaismiljöössä tapahtuvat keveät - komediat.⁸²

"Siltalan pehtoorin" elokuvaversio varhaishistoriaan liittyy yllättävän paljon epäselvyyksiä, jotka osaltaan heijastelevat Suomi-Filmi Oy:n kaoottista tilannetta keväällä 1934. Ei ole ollenkaan selvää kenen idea tarinan filmaaminen oikeastaan oli tai miten nopeasti projekti eteni - Elokuva-arkistossa säilytettävä Suomi-Filmin arkisto ei valitettavasti sisällä juuri lainkaan materiaalia tältä ajalta. Joka tapauksessa tuntuu todennäköiseltä, että alkuperäinen idea oli filmiversion tekeminen nimenomaan Procopén näytelmästä, eikä Selmer-Geethin romaanista. Siinä missä Selmer-Geethin romaanista ei ollut ilmestynyt uusia (suomenkielisiä) painoksia vuoden 1904 jälkeen, Procopén näytelmä oli 30-luvun alussakin tunnettu. Se oli edelleen esillä teattereiden ohjelmistossa, ja itse asiassa se oli juuri edellisenä jouluna tullut uusintaensi-iltaan Svenska teaternissa ja saavuttanut siellä erinomaisen menestyksen - näytelmää esitettiin näytäntökaudella 1933-34 yhteensä 18 kertaa.⁸³ Lisäksi Suomi-Filmissä oli useita sellaisia henkilöitä, joiden voi olettaa tunteneen näytelmän jo entuudestaan - yhtiön lyhytfilmisosaston johtaja Topo Leistelä oli jopa ohjannut näytelmän aiemmalle

listä elokuvaa. Sittemmin Tallroth jatkoi elokuvaohjaajan uraansa myös Suomi-Filmin palveluksessa. Uusitalo 1994, s. 23, 36.

⁸¹ Ruotsin ja Suomen lisäksi elokuvaa esitettiin ainakin Tanskassa ja Englannissa, mahdollisesti myös muualla. Svensk filmografi 2, s. 67, 69. Elokuvan esityksistä Suomessa ks. Uusitalo 1990.

⁸² Esim. Sosialisti vertasi "Siltalan pehtooria" suoraan ruotsalaisiin "pilsnerifilmeihin", ja myöhemmin myös Peter Cowie on rinnastanut elokuvan aikakauden ruotsalaisiin komedioihin. Sosialisti 18.11.1934 ja Cowie 1976, s. 17. Ruotsalaisia elokuvia esitettiin Suomessa 1930-luvun alkuvuosina runsaasti, ja "Siltalan pehtoorin" mahdollisia esikuvia etsittäessä kannattaa huomata ainakin Gustaf Molanderin ohjaama "Vi som går köksvägen" (1932), jota esitettiin Suomessa talvella 1933 nimellä "Kyökin puolella". Elokuvan juoni on samantapainen kuin "Siltalan pehtoorissa", ja Risto Orko teki samasta tarinasta sittemmin omankin versionsa (1940). Ruotsalaisten elokuvien maahantuonnista ks. Uusitalo 1990.

⁸³ Hufvudstadsbladet 27.12.1933 ja Svenska Pressen 27.12.1933; tieto esitysten määrästä on peräisin Suomen ammattiteattereiden esitystietokannasta.

teatteriurallaan,⁸⁴ ja on todennäköistä, että myös tuotantopäällikkö Risto Orko entisenä Rauman näyttämön johtajana tunsikin tekstin.⁸⁵

Vaikka Suomi-Filmin alkuperäisenä aikomuksena olisikin ollut Procopén näytelmän filmaaminen, yhtiössä tutustuttiin pian myös Selmer-Geethin alkuperäisteokseen. Niinpä Suomi-Filmi otti huhtikuussa 1934 yhteyttä sekä Werner August Örnin että Hjalmar Procopén perikuntiin, aikomuksenaan ostaa tarinan filmausoikeudet. Örnin perikunnan puolesta oikeuksista vastasi tuolloin eversti Ingevald Pipping (Pipping oli naimisissa W.A. Örnin tyttären Lillianin kanssa), jonka kanssa Suomi-Filmi oli edennyt varsin pitkälle neuvotteluissa jo 17.4. mennessä.⁸⁶ Suomi-Filmin arkistosta löytyvä sopimus Örnin perikunnan kanssa on tosin päivätty vasta 26.7.1934, jolloin elokuvan filmaus oli jo käynnissä - sopimuksessa perikunnalle luvattiin filmausoikeuksista 15.000 markan korvaus. Suomi-Filmin puolesta sopimuksen allekirjoitti yhtiön johtoryhmän jäsen Nils Dahlström.⁸⁷

W.A.Örnin perikunnan kanssa Suomi-Filmi näyttää siis päässeensä sopimukseen, mutta elokuvan suhteesta Hjalmar Procopén dramatisointiin tuli huomattavasti mutkikkaampi. Tästä kertoo kirjailija Procopén veljen, eversti Alexander Procopén Suomi-Filmin kanssa marras-joulukuun vaihteessa 1934 käymä lyhyt kirjeenvaihto. Ensimmäisessä, 23.11.1934 päivättyssä kirjeessään eversti Procopé mainitsi vierailleensa huhtikuussa Suomi-Filmin toimistolla yhtiön tuolloisen toimitusjohtajan, lähetystöneuvos A. Wuorenheimon kutsusta. Tuolloin hänelle oli kerrottu Suomi-Filmin suunnitelmista "Siltalan pehtorin" filmaamiseksi, ja Wuorenheimo oli ehdottanut tietynsuuruista korvausta filmausoikeuksista. Procopé oli keskustellut asiasta muiden veljensä perillisten kanssa ja ilmoittanut hyväksyvänsä tarjotun summan. Nyt elokuva oli kuitenkin jo saanut ensi-iltansa sekä Helsingissä että useilla maaseutupaikkakunnilla, eikä Suomi-Filmistä vielä ollut kuulunut mitään.⁸⁸

Wuorenheimo ei enää ollut Suomi-Filmin palveluksessa vastaamassa puolen vuoden takaisista lupauksistaan, ja niinpä eversti Procopén tiedusteluun vastasi yhtiön puolesta tuotantopäällikkö Risto Orko. Orkon 27.11. päivätty kirje oli lyhyt ja ytimekäs:

⁸⁴ Topo Leistelä (Torsten Leistén) oli ohjannut amatööriverion näytelmästä Viipurissa keväällä 1925 ja lisäksi näytelmää esitettiin myös Leistelän johtajakaudella vuonna 1930 Lahden teatterissa; mahdollisesti tämäkin esitys oli hänen ohjaamansa. Wiborgs Nyheter 22.4.1925 ja Karjala 22.4.1925; Etelä-Suomen Sanomat 29.11.1930 ja Lahden Sanomat 2.12.1930.

⁸⁵ Procopén näytelmä oli esitetty Rauman näyttämöllä syksyllä 1923, Orko toimi näyttämön johtajana näytäntökaudella 1924-25. Suomen ammattiteattereiden esitystietokanta; Uusitalo [1969], s. 8-10.

⁸⁶ Kirje [ei kirjoittajan nimeä] eversti Pippingille 17.4.1934. Suomi-Filmin arkisto, Risto Orkon kirjeenvaihto 1934; Alexander Procopén kirje Suomi-Filmi Oy:lle 23.11.1934, Risto Orkon kirjeenvaihto 1936. Ingevald Pippingistä ks. Suomen jääkärien elämäkerrasto, s. 511.

⁸⁷ Sopimus Suomi-Filmi Oy:n ja varatuomari W.A.Örnin perikunnan välillä 26.7.1934. Suomi-Filmin arkisto, Ulkomaankirjeenvaihto 1939 -laatikko.

⁸⁸ Alexander Procopén kirje 23.11.1934. Suomi-Filmin arkisto, Risto Orkon kirjeenvaihto 1936.

Med anledning av Edert ärade brev av d. 23 ds be vi höfligast meddela att den ifråga-
varande filmen "Siltalan pehtoori" helt och hållet är framställt efter Harald Selmer-
Geeths (Örn's) original-roman Inspektorn på Siltala, och ha vi även därom kommit
överens med hans rättsinnehavare. Med Hj. Procopés dramatisering av sagda roman ha
vi därför ingenting att skaffa.⁸⁹

Orkon mukaan elokuva perustui siis kokonaan Selmer-Geethin romaaniin, eikä siinä ollut
lainkaan aineksia Procopén näytelmästä. Tuotantopäällikkö Orkon tyly vastaus ei kuiten-
kaan lannistanut eversti Procopéa, joka jatkoi kamppailuaan sukunsa oikeuksien puolesta.
Procopé ei ilmeisesti ollut tietoinen kaikista Suomi-Filmissä kevään jälkeen tapahtuneista
henkilövaihdoksista, sillä seuraavassa kirjeessään hän yritti vedota suoraan Suomi-Filmin
johtoon, epäillen oliko Orkolla oikeutta edustaa firmaa tässä asiassa. Hän myös kyseenalaisti
Orkon väitteen siitä, että elokuva perustuisi ainoastaan Selmer-Geethin romaaniin:

Det förefaller mig som om hr Risto Orko - medvetet eller omedvetet - icke håller sig till
fakta. Det bör icke vara honom obekant, att i filmen förekomma såväl personföränd-
ringar som episoder, vilka icke återfinnas i boken men väl i doktor Procopés dramati-
sering af denna. För att taga några exempel: i boken är löjtnant Mandelcrona en f.d.
finsk officer, i pjäsen en svensk, och som sådan återfinna vi honom i filmer; i boken
förekomma häradsövding Vitikka och kamrer Svennberg såsom kaptenskans råd-
givare, i pjäsen äro de sammanförda till en, Svennberg, och filmen uppvisar samma
förändring; i boken uppträder herrskapet Silverskjöld i midten av avhandlingen, i
pjäsen genast i början, så ock i filmen; i boken saknas helt och hållet intrigen med
baron S:s infall, att låta inspektorn tro kaptenskan vara en främmande, vilket helt och
hållet är Procopés tillägg, vilket går igen i filmen; samma är förhållandet vid Minas
uppträdande efter "tjurfäktningen", som återfinnes såväl i pjäsen som i filmen, men
saknas i boken.⁹⁰

Näiden lukuisien detaljien avulla eversti Procopé katsoi osoittavansa, että filmin oli täytynyt
perustua näytelmään, minkä vuoksi myös Hjalmar Procopén perilliset olisivat oikeutettuja
rahalliseen korvaukseen. Yllättävää kyllä muuten kovin perusteelliselta Procopélta jäi mai-
nitsematta kaikkein ilmeisin hänen näkemystään puoltava yksityiskohta, luutnantti Mandel-
cronan nimi, joka sekin oli peräisin nimenomaan näytelmästä (kirjassa hän oli ollut luut-
nantti Lind). Näistä sinänsä vakuuttavista perusteluista huolimatta Suomi-Filmi ei näytä

⁸⁹ Risto Orkon kirje 27.11.1934. Suomi-Filmin arkisto, Risto Orkon kirjeenvaihto 1936.

⁹⁰ Alexander Procopén kirje 4.12.1934. Suomi-Filmin arkisto, Risto Orkon kirjeenvaihto 1936.

suostuneen Procopén perikunnan vaatimuksiin, eikä ainakaan säilynyt kirjeenvaihto kerro johtiko kiista jatkotoimiin Procopén puolelta.⁹¹

Ilmeinen selitys Suomi-Filmin menettelylle on se, että yhtiö saattoi näin säästää rahaa - olihan se muutenkin koko ajan vaarallisen lähellä konkurssia. Miksi maksaa "Siltalan pehtoorin" oikeuksista kahteen kertaan, jos se ei ollut välttämätöntä? Sitäpaitsi Suomi-Filmin näkökanta ei muutenkaan ollut aivan mahdoton: Hj. Procopén dramatisointi oli ollut juonen osalta pääosin uskollinen romaanille, ja eversti Procopén mainitsemat seikat olivat lopulta vain suhteellisen merkityksettömiä yksityiskohtia. Suurin osa materiaalista oli siis joka tapauksessa peräisin Selmer-Geethin kirjasta, ja elokuvassa oli lisäksi joitakin sellaisia kirjasta periytyviä kohtauksia ja painotuksia, joita ei ollut Procopén dramatisoinnissa. Elokuvan rakenne poikkesi myös olennaisesti näytelmästä - toisin kuin näytelmä, elokuva ei ollut riippuvainen näytöksistä tai tietyistä lavasteista, vaan saattoi hyödyntää kirjan tarjoamaa materiaalia laajemmin. Kaiken lisäksi "Siltalan pehtoorin" elokuvaversio sisälsi runsaasti sellaisia aineksia, joita ei ollut sen paremmin Procopén näytelmässä kuin Selmer-Geethin kirjassakaan, joten elokuvan tekijöillä tuskin oli mitään erityistä syytä tuntea itseään riippuvaisiksi ainakaan Procopén näytelmäversiosta.

Eversti Procopé ei ilmeisesti ollut seurannut lehdistön kirjoittelua elokuvan valmistusprosessista, sillä Orko oli jo elokuun alussa Svenska Pressenin haastattelussa kiinnittänyt huomiota siihen, että elokuvan käsikirjoitus perustui nimenomaan Selmer-Geethin romaaniin:

Scenariot, som skrivits av Olli Nuorto och Hilja Jorma, bygger direkt på Harald Selmer-Geeths roman och inte på Hjalmar Procopés bekanta lustspel med samma namn. Filmen är ju som konstart, mer släkt med romanen än med teatern, varav även följer att den är rival till litteraturen snarare än till scenkonsten.⁹²

Svenska Pressenin haastattelussa Orko perusteli siis valintaa sillä, että elokuva taiteenlajina olisi läheisempää sukua kirjallisuudelle kuin näyttämötaiteelle. Ikävä kyllä tämä itsestäänselvyytenä esitetty väite jäi haastattelutekstissä vaille perusteluita, ja ilman niitä on vaikea sanoa, millaisiin näkemyksiin se oikein perustui. Näyttää kuitenkin siltä, ettei kyseessä ollut pelkkä tilanteeseen sopiva ad hoc -selitys - myös Roland af Hällström esittää ohimennen saman väitteen teoksessaan "Filmi - aikamme kuva" (1936): "Elokuva [on] taiteellisesti lähempänä romaania ja novellia - vaikka niistä hyvin kaukana - kuin teatteria". Roland af Hällström viittaa em. lauseella "valokuvatun teatterin kaameuteen", eli etenkin varhaisen puhe-elokuvan pyrkimykseen käyttää suoraan hyväkseen näytelmäkirjallisuutta.⁹³

⁹¹ Tosin se, että eversti Procopén ja Suomi-Filmin välinen kirjeenvaihto on Suomi-Filmin arkistossa sijoitettu virheellisesti vuoden 1936 kirjeiden joukkoon, saattaa viitata siihen, että asia oli esillä myöhemminkin.

⁹² Svenska Pressen 7.8.1934.

⁹³ af Hällström 1936, s. 274.

Äänielokuvan alkuajat olivat vielä kesällä 1934 "Siltalan pehtoria" filmattaessa tuoreessa muistissa - olihan vasta tämä elokuva monien arvioiden mukaan ensimmäinen todella onnistunut suomalainen äänielokuva - joten elokuva- ja näyttämötaiteen välisen eron korostaminen tuntui varmasti ajankohtaiselta. Saattaa olla, että Orkolla oli Svenska Pressenin haastattelussa mielessään juuri tämä ajatus, vaikka väite elokuvan läheisemmästä sukulaisuudesta kirjallisuuteen kuin teatteriin sopi luonnollisesti paremmin kuin hyvin selittämään myös sitä, miksi tekeillä oleva elokuva perustui näytelmän sijasta romaaniin.

Huolimatta af Hällströmin ja Orkon esittämistä näkemyksistä suomalaisella elokuvalla oli erityisen kiinteä suhde nimenomaan kotimaiseen näyttämötaiteeseen. Lähes kaikilla suomalaisen elokuvan näyttelijöillä ja myös monilla ohjaajilla ja käsikirjoittajilla oli näet vankka teatteritausta - esimerkiksi Suomi-Filmin 20-luvun johtohahmo Erkki Karu oli toiminut ennen elokuvauraansa sekä näyttelijänä että teatterinjohtajana, ja Risto Orkokin oli paitsi harrastanut näyttelemistä myös johtanut Rauman Näyttämöä.⁹⁴ "Siltalan pehtorilla" ei kuitenkaan teatteriyhteyksistään huolimatta näytä olleen esikuvanaan mitään tiettyä teatteriproduktiota: elokuvan näyttelijöistä ainoastaan Uno Laaksolla oli ollut merkittävä rooli Procopén näytelmän teatteriesityksissä, ja hänkin oli ollut näyttämöllä eri roolissa elokuvassa - Laakso näytteli keväällä 1925 Turun Suomalaisen Teatterin produktiossa kamreeri Svennbergiä, kun taas elokuvassa hän esitti luutnantti Mandelcronaa.⁹⁵

Tyypilliseen tapaan myös "Siltalan pehtorin" elokuvaversioon päärooleihin valittiin lähes pelkästään kokeneita teatterinäyttelijöitä: Uno Laakson lisäksi mukana olivat mm. Jalmari Rinne pehtorina ja Yrjö Tuominen kamreerina sekä Tampereen työväen teatterin näyttelijäkuntaan kuuluneet Elna Hellman ja Matti Lehtelä Miinana ja Aarettina (molemmat ensimmäisessä elokuvaroolissaan).⁹⁶ Ainoa poikkeus oli Lilli Lindiä esittänyt Hanna Taini, joka tosin vuosina 1932-35 kuului Svenska teaternin näyttelijäkuntaan, mutta joka kuitenkin lienee ollut tunnetumpi elokuvanäyttelijänä. Hanna Taini oli aloittanut elokuvauransa jo mykkäfilmin kaudella, ja vaikka hän oli todennäköisesti 30-luvun alkupuolen suosituin kotimainen naispuolinen elokuvanäyttelijä, lienee kuvaavaa, ettei Taini ollut lainkaan mukana Svenska teaternin jouluna 1933 ensi-iltansa saaneessa Procopén "Inspektorn på Siltalan" produktiossa, jossa Lilli Lindiä esitti teatterin vakiotähti Kerstin Nylander.⁹⁷ Elokuvaversioon näyttelijävalinnoissa Tainin status "filmitähtenä" näyttää kuitenkin painaneen enemmän, vaikka myös Kerstin Nylander vieraili valkokankaalla kohtuullisen ahkerasti.

⁹⁴ Uusitalo 1988, s. 15-35 ja Uusitalo [1969], s. 8-10.

⁹⁵ Turun Sanomat 13.5.1925.

⁹⁶ Uno Laakso ja Yrjö Tuominen olivat aloittaneet elokuvauransa jo mykkäfilmin kaudella, mutta Jalmari Rinne oli "Siltalan pehtorin" aikaan vielä suhteellisen uusi kasvo valkokankaalla, sillä hän oli aiemmin näytellyt ainoastaan elokuvassa "Ne 45 000". Kaikki kolme esiintyivät joka tapauksessa noihin aikoihin helsinkiläisteattereissa - Laakso ja Tuominen Kansallisteatterissa, Rinne Kansan näyttämöllä.

⁹⁷ Hanna Tainin urasta ja tähtikuvasta esim. Elokuva-aitta 19/1934, Paavolainen 1931 ja Koivunen 1992; Svenska teaterin ohjelmistosta ja näyttelijäkunnasta ks. Luchou 1977.

"Siltalan pehtoorin" käsikirjoittajilla oli kummallakin yhteyksiä teatteriin. Hilja Jormalla oli takanaan pitkä näyttelijänura mm. Suomen maaseututeatterissa ja Kansan näyttämöllä, ja hän oli itsekin esittänyt Lilli Lindiä jo Procopén näytelmän suomenkielisessä kantaesityksessä syksyllä 1914.⁹⁸ Olli Nuorto oli puolestaan nuori filosofian maisteri, joka oli toiminut 30-luvun alussa jonkin aikaa Helsingin Sanomien kirjallisuus- ja teatterikriitikkona, ja työskenteli "Siltalan pehtoorin" aikoihin toimittajana Yleisradiossa.⁹⁹ Kummallakaan ei näytä olleen aiempaa kokemusta elokuvakäsikirjoituksen laatimisesta, mutta Jorma oli toki itse näytellyt elokuvissa,¹⁰⁰ ja hän tunsi varmasti jo ennestään hyvin sekä "Siltalan pehtoorin" tarinan että Procopén näytelmän esitystradition teattereissa. Lisäksi molemmat käsikirjoittajat lienevät olleet hyvin perillä elokuvan rooleihin valituista näyttelijöistä.¹⁰¹ "Siltalan pehtoorin" käsikirjoitusprosessista ei ole säilynyt tietoja, eikä valmista käsikirjoitustakaan ole Suomen elokuva-arkiston kokoelmassa, mutta jos kesällä 1935 filmatun "Kaikki rakastavat"-elokuvan vaiheista voi päätellä jotain myös sitä edeltäneen filmin tuotannosta, näyttelijävalintoja mietittiin hyvin tarkkaan jo käsikirjoitusprosessin aikana, ja henkilöahmoja muokattiin tietyille näyttelijöille sopiviksi.¹⁰²

Elokuvan merkittävin uutuus Selmer-Geethin kirjaan ja Procopén näytelmään verrattuna oli Aaretti, Siltalan renki, joka muodosti yhdessä Miinan kanssa kansanomaisen subrettiparin. Aarettia ja Miinaa esittivät elokuvassa Tampereen työväen teatterin näyttelijäkaartiin lukeutuneet Matti Lehtelä ja Elna Hellman, jotka olivat teatteriurallaan erikoistuneet juuri tämänkaltaisiin osiin. Hellman oli esittänyt "lukemattoman määrän koomillisia naisrooleja, ennen kaikkea piikoja ja akkoja kotimaisissa näytelmissä".¹⁰³ Lehtelän ja Hellmanin kaltaiset karismaattiset näyttelijät toivat valkokankaalle omaa teatterin lavalla kehittyntä erikoisosaamistaan, ja heidän kauttaan "Siltalan pehtoorin" kansanihmisiin epäilemättä pyrittiin saamaan sellaista luontevuutta ja uskottavuutta, jota sen paremmin Selmer-Geethin romaani kuin Procopén näytelmäkään ei ollut edes tavoitellut.

Miinan parivaljakkona kirjassa ja näytelmässä esiintynyt Liina (Eila Virtanen) jäi sensijaan em. kaksikon varjoon. Samoin kamreeri pysyi elokuvassa sivuhenkilönä, toisin kuin Procopén

⁹⁸ Jorman teatteriurasta ks. Kotimaisia näyttämötaiteilijoita, s. 107-108.

⁹⁹ Suomen kirjailijat, s. 300-301.

¹⁰⁰ Hilja Jormalla oli ollut rooli mm. Erkki Karun "Tukkipojan morsiamessa" (1931) ja Georg Malmsténin syksyllä 1933 Suomi-Filmille ohjaamassa "Pikku myyjättäressä".

¹⁰¹ Olli Nuorto näyttää myös osallistuneen näyttelijöiden valintaprosessiin - ainakin hän oli Risto Orkon mukana Tampereella katsastamassa Aaretti-rengin osaan suunnitellun Matti Lehtelän taitoja, ja taivutteli epäuskoisen Orkon Lehtelän valinnan kannalle. Elokuva-aitta 22/1943.

¹⁰² Suomi-Filmin (Topo Leistelän) ja Erkki Pakkalan kirjeet, 4.2.-26.3.1935. Suomi-Filmin arkisto, Risto Orkon kirjeenvaihto 1935.

¹⁰³ af Hällström 1937, s. 184-188.

näytelmässä; kuvaavaa kyllä hänen nimensä oli suomalaistettu Svennbergistä Suvannoksi.¹⁰⁴ Luutnantti Mandelcronan rooli oli puolestaan kasvanut huomattavasti tarinan varhaisempiin versioihin verrattuna, ja elokuvan kohokohtiin lukeutui kohta, jossa Mandelcrona heräsi aamulla sikolätistä, juopoteltuaan yöllä Aaretti-rengin kanssa. Mandelcronan koomisuutta laajennettiin elokuvassa hänen oman olemuksensa ulkopuolelle - yhtä lailla hänen Hektor-koiransa ja epäkunnossa oleva autonsa symboloivat isäntänsä ominaispiirteitä. Siinä missä sivuhenkilöt olivat elokuvassa muuttuneet aiempaa värikkäämmiksi, päähenkilöiden eli pehtoorin ja kapteenskan taustasta ja motiiveista oli hävitetty kaikki se vähänkin ambivalentti ja epäilyttävä mitä niissä oli joskus ollut. Kapteenskan aiempi avioliitto hävitettiin elokuvassa taustalle näkymättömiin, eikä pehtoorin käyttämälle väärälle henkilöllisyydelle annettu enää mitään todellista motiivia, vaan kyse on pelkästä vedonlyönnistä. Selmer-Geethillä ja Procopélla näkyvästi esillä ollut ajatus siitä, että pehtoori oli tullut Siltalaan parantuakseen eksistentiaalisesta kriisistä ja juopottelusta oli elokuvassa kadonnut kokonaan.

Suomi-Filmin elokuva merkitsi "Siltalan pehtoorin" tarinan lopullista siirtymistä kielirajojen yli suomenkielisen yleisön omaisuudeksi. Ruotsinkielinen lehdistö seurasi toki tarkkaan filmauksen edistymistä, elokuvaa markkinoitiin myös ruotsinkieliselle yleisölle, eikä Suomi-Filmin tavoitteena varmaankaan ollut minkään potentiaalisen yleisöryhmän vieraannuttaminen. Kuitenkin elokuvan ainoaksi avoimesti ruotsinkieliseksi hahmoksi jäi luutnantti Mandelcrona,¹⁰⁵ ja kun tämän esittämä ooppera-aaria-parodia vielä asetettiin romaanin ja näytelmän salonkijaksoista kehitetyssä kilpalaulantakohtauksessa pehtoorin esittämän miehekään suomalaiskansallisen melodian vertailukohdaksi, ruotsinkielisellä vähemmistöllä tuskin oli erityisempää syytä tuntea elokuvaa omakseen. Niinpä jotkut ruotsinkielisten lehtien kriitikot suhtautuivat Mandelcronan hahmoon nihkeästi, vaikka elokuvaa kokonaisuutena ei tuomittukaan.¹⁰⁶

3.4. Romaanin ja näytelmän myöhemmät vaiheet

"Siltalan pehtoorin" elokuvaversio oli monessakin mielessä vedenjakaja tarinan historiassa. Elokuva sai ensi-iltansa Helsingin Kino-Palatsissa 11.11.1934, ja jatkoi sitten ensi-iltakierrostaan pienempien kaupunkien ja maaseudun elokuvateattereissa aina seuraavaan syksyyn

¹⁰⁴ Kiinnostavana detaljina mainittakoon, että kamreeri Suvanto esiintyy eräässä kohtauksessa yhdessä polkupyöränsä kanssa - mitä ilmeisimmin tämäkin sinänsä vähäpätöinen yksityiskohta on Procopén näytelmän vaikutusta.

¹⁰⁵ Tosin myös Hanna Tainin esittämää kapteenskaa saattoi epäillä ruotsinkieliseksi - Taini sai joissakin kritiikeissä moitteita puutteellisesta suomenkielen taidostaan. Ks. esim. af Hällström 1936, s. 248-249.

¹⁰⁶ Svenska Pressen 13.11.1934: "Ett annat exempel på publikfrieriet kan man också anse den dekadenta löjtnant Mandelcronas i sig själv så kostliga roll. Man har velat framställa honom som en löjlig "svenskeln", och det är utan vidare klart på vilka stringar man önskat spela." Ks. myös Hufvudstadsbladet 14.11.1934 ja Åbo Underrättelser 19.11.1934.

saakka - esim. Hangossa ja Loviisassa elokuva nähtiin vasta lokakuussa 1935, yksitoista kuukautta Helsingin ensi-illan jälkeen.¹⁰⁷ "Siltalan pehtoorista" tuli suomalaisen elokuvan siihen mennessä suurin menestys, ja se saavutti näin paljon suuremman yleisön kuin mihin mikään aikaisempi tarinan versio oli yltänyt.¹⁰⁸ Tämä yhtäkkinen menestys ei voinut olla vaikuttamatta myös Selmer-Geethin romaanin ja Procopén näytelmän vastaanottoon.

Selmer-Geethin romaani oli suomennettu heti tuoreeltaan vuonna 1904, mutta suomennoksesta ei otettu uusia painoksia kolmeenkymmeneen vuoteen, ja suomennoksen alkuperäinen kustantaja G.L. Söderström oli myynyt oikeudet jo vuonna 1910 WSOY:lle, yhdessä parinkymmenen muun vähäarvoisena pidetyn teoksen kanssa.¹⁰⁹ Syksyllä 1934 WSOY kuitenkin julkaisi huokeassa kymmenen markan sarjassaan kirjasta uuden painoksen, jonka kannen piirroskuvassa komeilivat pehtoori ja kapteenska hevosen selässä täsmälleen samannäköisinä kuin elokuvassa - kansikuva oli piirretty suoraan Suomi-Filmin elokuvansa mainoskampanjassa käyttämän still-kuvan pohjalta.¹¹⁰ Ilmiselvästi uuden painoksen tarkoituksena oli hyödyntää elokuvan tarinalle tuomaa uutta julkisuutta.

Elokuvan osoittauduttua menestykseksi myös kirja kävi hyvin kaupaksi, ja siitä otettiin kolmas painos jo vuonna 1936. Neljättä painosta saatiin tämän jälkeen odottaa 18 vuotta, se näet ilmestyi Valentin Vaalan ohjaaman toisen elokuvaversioiden jälkimmäisissä vuonna 1954, mutta tämän jälkeen romaanista on ilmestynyt harvakseltaan uusia painoksia myös ilman uusien elokuvaversioiden vetoapua. Tämä kertoo siitä, että kirja on vakiinnuttanut asemansa herraskartanoromantiikan klassikkona, jonka suosio on jatkunut aivan näihin päiviin saakka - tuorein eli seitsemäs painos ilmestyi vuonna 1994. Aarni Koudan alkuperäinen suomennos on säilynyt vuosien varrella muuttumattomana, ja teoksen painoasu on muutenkin (kansia lukuunottamatta) samanlainen kuin ensimmäisessä, vuoden 1904 painoksessa. E.J.Ellilän arvion mukaan suomennoksen kokonaispainosmäärä oli 70-luvun alkuun mennessä yhteensä 42500 kappaletta, mistä luvusta puuttuvat vielä pari tuoreinta painosta.¹¹¹

Siinä missä "Siltalan pehtorin" suomennos vakiinnutti elokuvan myötä asemansa kotimaisena herraskartanoromantiikan klassikkona, alkuperäinen ruotsinkielinen teos näyttää jääneen unohduksiin. "Inspektorn på Siltalasta" ei ole vuonna 1920 julkaistun kolmannen painoksen jälkeen otettu ainuttakaan uutta painosta, eivätkä edes teoksen elokuvaversiot

¹⁰⁷ Suomen kansallisfilmografia I, s. 596. Kierroksen hitautta selittivät kopioiden vähäinen määrä - Kansallisfilmografian arvion mukaan niitä oli viisi - ja elokuvan poikkeuksellinen suosio, ts. sitä esitettiin monilla paikkakunnilla tavanomaista pidempään.

¹⁰⁸ Suomen kansallisfilmografia I, s. 598.

¹⁰⁹ Jäntti 1928, s. 164.

¹¹⁰ Selmer-Geeth 1934.

¹¹¹ Ellilä 1971, s. 7. Tosin Ellilä arvioi G.L. Söderströmin julkaiseman ensimmäisen suomenkielisen painoksen kooksi 2000 kappaletta, mikä tuntuu vähäiseltä.

näytä olennaisesti lisänneen ruotsinkielisen yleisön kiinnostusta kirjaa kohtaan.¹¹² Näyttää siis siltä, että ennen vuoden 1934 elokuvaversiota Selmer-Geethin romaani oli paljon tunnetumpi ja suosittu ruotsinkielisen lukijakunnan piirissä kuin suomenkielisten parissa, kun taas elokuvan myötä teos vasta saavutti suuren suomenkielisen yleisön - ja samankaltaisesti menetti suosionsa ruotsinkielisten parissa! Tätä yllättävää kehitystä on tietysti houkuttelevaa selittää vuoden 1934 elokuvan sisältämällä suomenmielisellä tendenssillä, mutta selityksiä voi kenties etsiä myös kustannusteknisistä syistä. Suomenruotsalainen väestönosa oli kuitenkin lukumäärältään sen verran vähäinen, ettei pelkästään Suomen markkinoita varten kannattanut julkaista huokeaa ruotsinkielistä viihdekirjallisuutta - painokset eivät todennäköisesti olisi olleet niin suuria, että julkaisu-toiminta olisi ollut kannattavaa.

"Siltalan pehtoorin" elokuvaversiolla oli yllättäviä vaikutuksia myös Procopén näytelmän suosioon ammattiteattereiden ohjelmistossa. Näytelmää oli esitetty suomeksi edellisen kerran Lahden teatterissa ja Kuopiossa Savon näyttämöllä, molemmissa joulun alla 1930, eli nelisen vuotta ennen elokuvan ensi-iltaa.¹¹³ Seuraavan kerran "Siltalan pehtori" nähtiin jälleen näyttämöllä syksyllä 1935, kun Tampereen teatteri otti sen ohjelmistoonsa, kenties juhlistaakseen sitä, että elokuvaversiossa esiintynyt, aiemmin Tampereen työväen teatterissa näytellyt Matti Lehtelä oli juuri liittynyt teatterin henkilökuntaan. Tampereen teatterin esityksessä näytelmän tapahtumat oli siirretty 1800-luvun puolelle (elokuva oli tapahtunut nykyajassa), eli näytelmästä oli nyt tullut aivan konkreettisesti "isoäidin aikainen".

Tampereen teatterin produktio sai positiivisen vastaanoton Aamulehdessä, joka piti Vilho Ilmarin ohjaamaa esitystä "kaikenkaikkiaan onnistuneena". Aamulehden mukaan näytelmän valitseminen ohjelmistoon ei myöskään ollut ainoastaan "viimevuotisen filmiaktualiteetin" ansiota. Lehden mielestä näytelmän "kirjallinen arvo ei tietenkään ole suuri, mutta sen kotoinen sävy, sen onnistuneen hauskat ihmiset ja se yksinkertainen, mutta sujuva ja huvittava tapa, jolla Hjalmar Procopé kertoo tarinansa eivät menetä viehätystään".¹¹⁴

Kansan Lehti oli omassa arviossaan huomattavasti Aamulehteä kriittisempi, vaikka mainitsikin elokuvasovituksen osakseen saamasta "tavallista yksimielisemmästä" suosiosta, jonka se katsoi puoltavan näytelmän ottamista ohjelmistoon, etenkin kun näyttelijöiden joukossa oli yksi elokuvan tähdistä.¹¹⁵ Lehden mukaan näytelmä oli kuitenkin naiivi, siitä puuttui

¹¹² Ensimmäisen ruotsinkielisen painoksen koko oli 1200 kappaletta, toisen (v. 1910) 1000 kappaletta ja kolmannen 1500 kappaletta, eli yhteensä "Inspektorn på Siltalan" painosmäärä oli 3700 kappaletta. Vuoden 1933 lopussa kolmannelle painokselle oli vielä jäljellä kustantajan varastossa 248 kappaletta. Bertel Appelbergin kirje Alexander Procopelle 30.11.1934. SLS arkiv 996 Br. fr. Söd..

¹¹³ Suomen ammattiteattereiden esitystietokanta.

¹¹⁴ Aamulehti 8.9.1935.

¹¹⁵ "'Siltalan pehtorin' ottamista teatterin ohjelmistoon nyt vielä siitä huolimatta, että aihe, ja koko näytelmän rakenne, tilanteet, tyyli ja jopa henkilötyypitkin ovat jo ilmeisen väljähtäneitä, selitti ja puolsi tietenkin juuri elokuvan saavuttama menestys sekä filmin tähtinimen

huumoria, ja se oli niin aikansa elänyt, että se tuskin saattoi tehota muihin kuin "koululaisromaanien lukijoihin". Erityisen ongelmallisena Kansan Lehti piti elokuvassa Aaretti-renkiä esittäneen Matti Lehtelän sijoittamista päärooliin pehtooriksi:

Filmin menestynyt Aaretti - Aaretin ja Miinan roolien puuttuminen näytelmän kehyksistä on tietenkin liiankin ilmeinen miinus, heidän mukanaanhan juuri uupuu huumori - Matti Lehtelä oli pantu nyt aateliseksi pehtoriksi, mutta oli niin kireä ja raskasvävyinen, että juuri tämä hänen huvinäytelmän henkeen täysin soveltumaton panoksensa vaikeutti ilmeisesti muidenkin kevyitä, puhtaasti humoristisia pyrkimyksiä.¹¹⁶

Vaikka Matti Lehtelä kenties oli sijoitettu hänelle sopimattomaan rooliin, on olennaista huomata, että tämä oli lähes väistämätöntä - Procopén näytelmässä ei ollut edelleenkään Aaretti-renkiä, joka oli lisätty tarinaan vasta Suomi-Filmin tuottaman elokuvan käsikirjoitusvaiheessa. Siten näytelmästä puuttui myös elokuvan suosiota osaltaan selittänyt Aaretin ja Miinan muodostama subrettipari (vaikka Miina toki oli olemassa, tosin elokuvaa pienemmässä roolissa), ja samoin näytelmästä puuttui useita niistä elokuvayleisölle tutuiksi käyneistä kohtauksista, jotka olivat tehneet elokuvasta niin suuren menestyksen.

Aamulehti oli omassa arviossaan ennustanut, että "Siltalan pehtori on epäilemättä niitä kotimaisia huvinäytelmiä, jotka vielä kauan tulevat säilymään teattereitamme ohjelmistossa".¹¹⁷ Aamulehden ennustus ei kuitenkaan toteutunut - Procopén näytelmä katosi suomenkielisten ammattiteattereiden ohjelmistosta Tampereen teatterin esityksen jälkeen, eikä se enää elänyt ruotsinkielisilläkään näyttämöillä kuin pari vuotta pidempään. Svenska teatern esitti sitä tosin menestyksekkäästi vieraillessaan Oslossa näytäntökaudella 1935-36, ja vielä uudestaan keväällä 1937, mutta tämän jälkeen näytelmä katosi senkin ohjelmistosta, osittain kenties kamreeri Svennbergin roolia alusta (eli vuodesta 1913) asti bravuurinaan esittäneen Emil Lindhin äkillisen kuoleman takia. Näytelmän vihoviimeiseksi esitykseksi ammattiteatterissa näyttää jääneen Åbo Svenska Teaterin produktio, joka sai ensi-iltansa jouluna 1937, ja jota esitettiin yhteensä kahdeksan kertaa.¹¹⁸

Erilaisilla amatöörinäyttämöillä ja maaseudulla "Siltalan pehtori" lienee elänyt vielä tämänkin jälkeen, mutta joka tapauksessa elokuvaversio suurmenestys merkitsi selkeää käännekohtaa myös näytelmän vaiheissa. Suomi-Filmin tuottama elokuva oli tavoittanut suuremman yleisön kuin mikä teatterille oli mahdollista, ja kun elokuvaversio sisälsi sellaisia elementtejä, joita Procopén näytelmässä ei ollut, näytelmä tuntui vaillinaiselta, ja sen oli hyvin

näytelmänkin osaluetteloon lukemisen mahdollisuus, joiden kaikkien seikkojen todennäköisesti laskettiin vetävän yleisöä". Kansan Lehti 9.9.1935.

¹¹⁶ Kansan Lehti 9.9.1935.

¹¹⁷ Aamulehti 8.9.1935.

¹¹⁸ Tiedot näytelmän esityksistä perustuvat Suomen ammattiteattereiden esitystietokantaan. Emil Lindhistä kamreeri Svennberginä ks. Qvarnström 1947, s. 240-241.

vaikea saavuttaa entisen kaltaista suosiota. Lisäksi näytelmän kuvaama maailma alkoi nyt auttamattomasti tuntua vanhentuneelta, mistä oli kertonut jo Tampereen teatterin päätös sijoittaa tarina 1800-luvulle - näytelmän kuvaamaa kartanomiljöötä ei etenään enää sotien jälkeen ollut sellaisenaan olemassa, eikä näytelmä voinut elää pelkän nostalgian varassa, tai eskapistisena viihteenä, kuten Selmer-Geethin kirja.

E.J.Ellilä kertoo kuinka Procopén näytelmästä yritettiin vielä 60-luvun alussa tehdä eräänlaista Itä-Hämeen maakunnallista perinnenäytelmää. Näytelmä esitettiin paikallisin voimin "alkuperäisessä ympäristössä" eli Koskipään kartanon pihamaalla kahtena peräkkäisenä kesänä vuosina 1961 ja 1962, yhteensä kahdeksan kertaa. Perinne ei kuitenkaan jäänyt elämään: "Vankasta paikallisväristään huolimatta näytelmällä ei ollut niin laajaa taustaa kuin esim. Nummisuutareilla Nurmijärvellä, jotta se olisi kesästä toiseen kerännyt tarvittavan yleisömäärän. [...] Nummisuutareissa kuvataan yhä jatkuvaa kansanelämää, kun sen sijaan Siltalan pehtori on kappale kadonnutta kartanoympäristöä."¹¹⁹

¹¹⁹ Ellilä 1971, s. 7. Ellilän kanssa voi tietysti olla eri mieltä siitä, kuvaako "Nummisuutarit" todella edelleen elävää kansankulttuuria, vai selittääkö sen näihin päiviin saakka jatkunutta suosiota ehkä sittenkin enemmän sen vakiintunut asema osana kansalliskirjallisuuden kaanonina. "Nummisuutarien" esitys- ja tulkintahistoriasta ks. Honka-Hallila 1995, s. 8-22.

4. Siltalan pehtoori ja kansa

"Siltalan pehtoorin" kaltaisten populaarien tekstien ideologisen sisällön tutkimiseen liittyy ilmeisiä ongelmia. Miten tulkita tarinaa, jota ei ole lainkaan tarkoitettu vakavaksi yhteiskunnalliseksi kannanotoksi, ja joka saattaa pikemminkin viitata kaavamaiseen lajityyppiin ja sen ajattomiin ratkaisuihin ajankohtaisten ristiriitojen sijaan?¹ Harald Selmer-Geethin alkuperäisromaanin tavoitteena oli ainakin Ella Hjelmmanin mukaan naisista ja nuorisosta koostuvan yleisön viihdyttäminen,² ja todennäköisesti myös Hjalmar Procopé ja Risto Orko puolustaisivat teoksiaan sillä, että ne on tarkoitettu vain harmittomaksi ajanvietteeksi, ilman sen kummempia poliittisia päämääriä.³ Ja kuitenkin "Siltalan pehtoorin" eri versiot näyttävät vastaavan tiettyihin syntyajankohtansa yhteiskunnallisiin haasteisiin, eli niillä näyttää kaikesta näennäisestä harmittomuudesta huolimatta sittenkin olevan joko tiedostettuja tai ainakin tiedostamattomia yhteyksiä ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin keskusteluihin.

Markku Koski on moittinut "vanhaa" kotimaista elokuvaa siitä, ettei se kaikesta näennäisestä yhteiskunnallisuudesta huolimatta lähde liikkeelle aidoista yhteiskunnallisista ristiriidoista, vaan sen substanssina on sen sijaan keinotekoinen juoni väärinkäsityksineen ja kommelluksineen. Ne yhteiskunnalliset ristiriidat joihin elokuvat näyttävät viittaavan ovat Kosken mukaan vain tälle "spekulatiiviselle rakennelmalle" alistettua kuvitusta, ja elokuvien sisällön ja muodon ykseys on luonteeltaan "epädialektista ja mekaanista", eli kyse on Kosken mukaan "suljetuista elokuvista". Hänen mukaansa tämä ristiriitojen ei-reaalisuus näkyy selvimmin monissa komedioissa ja melodraamoissa, joiden kerronta rakentuu sattuman, väärinkäsitysten tai valepuvun varaan. Hän vertaa tällaisia elokuvia laboratorionkokeeseen, jossa "tasapainoiseen liuokseen lisätään jokin katalysaattori - miehen tai vaimon välinen pikku

¹ Vaikka "Siltalan pehtoorin" eri versioita voi kaikkia tulkita yhteydessä kartanoromantiikka-genreen, lienee kuitenkin hyvä pitää mielessä, että tarinan versioista ainoastaan romaania voi pitää selkeästi tällaisen genren osana, ja sitäkin vain suhteessa vastaaviin ulkomaisiin teoksiin. Tarinan elokuvaversiosta täytyy sen sijaan todeta, että se on genre-elokuva ilman elokuvagenreä - suomalainen elokuvatuotanto oli vielä 30-luvulla niin vähäistä, ettei täällä syntynyt varsinaisia elokuvagenrejä. Muiden samantyyppisten elokuvien sijaan se viittaa pikemminkin kirjalliseen kartanoromantiikkaan. Suomalaisesta elokuvasta ja lajityypeistä yleensä ks. Hietala 1989.

² Ella Hjelmmanin kirje Söderström & Co:lle 1.11.1903. Tosin kannattaa huomata, ettei tämä välttämättä ollut aivan koko totuus kirjasta tai sen tekijän päämääristä, ja muutamat aikalaiskriitikot näkivätkin sillä olevan jonkinasteista kirjallista arvoa.

³ Procopén näkemyksistä antaa jonkinlaista osviittaa hänen Selmer-Geethin romaanista Tammerfors Nyheteriin kirjoittamansa arvio, jossa hän nimenomaan korostaa sitä, että kyseessä ei ole mikään "vakava" teos, joka käsittelee monimutkaisia yhteiskunnallisia kysymyksiä. Myöhemmässä haastattelussa myös Orko on viitannut siihen, ettei hänen tarkoitukseensa ollut "pistää mitään halvalla". Tammerfors Nyheter 23.12.1903 ja von Bagh 1991, s. 14.

väärinkäsitys tai valepukuun sonnustautunut kreivi tai maatilanomistaja - joka saa liuksen hetkeksi kiehumaan kiihkeästikin, mutta joka kokeen lopuksi taas eristetään pois seoksesta". Koski huomauttaa tosin siitä, että tällaisella kerronnalla oli juurensa kansantaiteessa, jossa se mahdollisti kipeiden asioiden käsittelyn ilman "lopullista antagonismia", mutta hän kieltäytyy hyväksymästä, että sillä olisi samanlainen funktio myös kotimaisissa studiokauden elokuvissa. Kosken tulkinnan ongelmana onkin sen lähtökohta: hän olettaa, että nämä elokuvat ovat tuotannollisen taustansa kautta automaattisesti "raskaan patriarkaalista, ylhäältä päin annettua luokkataidetta", ja niinpä hänen Marxiin ja Engelsiin nojaavat perustelunsa selittävät vain pois elokuvien ne piirteet, jotka eivät näytä sopivan tähän alkuoletukseen.⁴

Koski viittaa artikkelissaan myös siihen paradoksaaliseen ilmiöön, että "yleisöön ja aikaansa kiinnittyessään" studiokauden elokuvat kaikista puutteistaan huolimatta saattoivat kuitenkin tyydyttää tiettyjä "välttämättömiä ja merkittäviä" tarpeita. Koski tuntuu hämmentyvän tästä huomiostaan, eikä uskaltaudu analysoimaan sitä pidemmälle: hän selittää tätä ilmiötä vain sillä, että nämä elokuvien "inhimillisyyden kannalta positiiviset" funktiot eivät oikeastaan enää liity elokuvaan itseensä, vaan ovat "kaikkeaa muuta kuin nämä elokuvat" - "se myönteinen, joka näin on pukeutunut tajuntateollisuuden kaapuun, ei yksinkertaisesti enää olekaan tajuntateollisuutta".⁵ Vaikka Koski verhoaa havaintonsa ylenmääräisiin paradokseihin, se on kuitenkin kiinnostava. Kaikesta eskapistisuudesta ja "valheellisuudesta" huolimatta studiokauden elokuvat olivat kuitenkin aidosti suosittua kulttuuria, eivätkä ne välttämättä olleet pelkkää "tyhjää" ajanvietettä, vaan niillä saattoi olla paljonkin merkitystä sen kannalta miten niitä kuluttavat ihmiset jäsensivät omaa identiteettiään ja oman elämänsä päämääriä.⁶ Hieman samoilla jäljillä on myöhemmin ollut mm. Lawrence Levine, joka on esittänyt, että moniin 1930-luvun lamakauden populaarikulttuurin tuotteisiin voi soveltaa Umberto Econ näkemystä "avoimesta tekstistä". Näiden tekstien kuluttajat eivät olleet vain ylhäältä annettujen merkitysten passiivisia vastaanottajia, vaan kyse oli pikemminkin dialogista - teksteihin sisältyi useampia tulkintamahdollisuuksia, ja yleisö saattoi itse antaa teksteille niiden lopullisen merkityksen omilla tulkinnallisilla valinnoillaan. Niinpä esimerkiksi tarinan kriittisen potentiaalın näennäisesti vesittävä kaavamainen, sovittava loppuratkaisu ei välttämättä tehnyt katsojan näkökulmasta tyhjäksi sen edellä käsiteltyjä ristiriitoja. Levinen mukaan kaupallisesti tuotetulla populaarikulttuurilla oli 1930-luvun amerikkalaisessa yhteiskunnassa samantapainen rooli kuin folklorella varhaisemmissa yhteisöissä - vaikka tämä moderni kansanperinne toimi suurelta osin ideologisten valtiokoneistojen

⁴ Koski 1981, s. 143-146.

⁵ Koski 1981, s. 142-143. Kosken artikkelin loogisia kiemuroita selittää se, että 70-luvulla etenkin vasemmistopiireissä "vanhaan" kotimaiseen elokuvaan suhtauduttiin erittäin nihkeästi, ja Koski on selkeästi puolustuskannalla yrittäessään selittää, miksi hän ylipäänsä on kiinnostunut näistä elokuvista.

⁶ Viitteitä tästä voi löytää esim. Juurakon Huldan (1937) vastaanotosta, ks. Laine 1995a, s. 125-126, 132-134.

määrittelemillä ehdoilla, lopullisen merkityksensä se sai kuitenkin vasta osana yleisöjensä arkista elämää.⁷

Populaarikirjallisuuden lajityyppejä tutkinut John G. Cawelti on laatinut neljä toisiinsa liittyvää hypoteesia kaavamaisen kirjallisuuden ja sitä tuottavan ja kuluttavan kulttuurin välistä vuorovaikutuksesta. Hänen mukaansa 1) tällainen kirjallisuus vahvistaa olemassaolevia todellisuuden tulkintoja ja auttaa siten ylläpitämään kulttuurista konsensusta maailman ja moraalien olemuksesta; 2) tarjoaa ratkaisumalleja kulttuurin sisäisiin konflikteihin eri ryhmien välillä; 3) antaa kuluttajilleen sekä mahdollisuuden tutkia fantasian keinoin sallitun ja kielletyn välistä rajamaastoa että myös tilaisuuden kuvitteelliseen rajojen ylittämiseen tarkoin kontrolloidussa ympäristössä; 4) sulauttamalla itseensä kulttuurissa tapahtuvia muutoksia ja sen myötä uusia arvoja tällainen kirjallisuus helpottaa siirtymistä vanhasta uuteen ja edistää siten kulttuurin jatkuvuutta.⁸ "Siltalan pehtoorin" eri versioista voi löytää tukea kaikille näistä hypoteeseista, vaikka tekstin funktiot luonnollisesti muuttuvat versiosta toiseen, sen mukaan millaiselle yleisölle kukin versio on suunnattu ja millaisena aikana se on syntynyt. Esimerkiksi Selmer-Geethin romaanin voi tulkita sekä ylläpitävän vuosisadan alun yhteiskunnan kulttuurista konsensusta että sulauttavan itseensä uusia arvoja, ja vielä ilmeisempää tämä on vuoden 1934 elokuvan kohdalla, jossa myös sallitun ja kielletyn välisten rajojen ylittäminen nousee keskeiseen rooliin. "Siltalan pehtoorin" ideologisen sisällön tulkintaa mutkistaa tosin se olennainen seikka, että etenkin Procopén näytelmän ja vielä selvemmin Orkon elokuvan kohdalla kyse on komediasta tai farssista. Komedia rakentuu tilapäiselle sosiaalisten tai esteettisten sääntöjen rikkomiselle ja vaikka kerronta yleensä palauttaa tasapainotilan ja oikaisee häiriöt viimeistään elokuvan loppuun mennessä, nämä häiriöt luovat kuitenkin teksteihin ylimääräistä ideologista monitulkintaisuutta.⁹

"Siltalan pehtoorin" tarinaan sisältyy monia erilaisia teemoja ja tulkintamahdollisuuksia, ja se mitkä näistä ovat nousseet tarinan eri versioissa näkyvimmin esiin, on perustunut ajankohtaisten diskurssien ja ideologisten päämäärien pohjalta tehtyihin valintoihin. Tässä luvussa analysoin etenkin "Siltalan pehtoorin" eri versioihin sisältyviä käsityksiä kansasta sekä näiden käsitysten yhteyksiä kunkin ajankohdan yhteiskunnallisiin keskusteluihin. Tekstini rakentuu siten, että käsittelen ensin Selmer-Geethin romaania ja sen ideologista sisältöä, ja siirryn vasta sen jälkeen analysoimaan Hjalmar Procopén näytelmäsovitysta ja Risto Orkon ohjaamaa elokuvaa. Ennen Selmer-Geethin romaanin kansakuvan analyysia on kuitenkin syytä käsitellä toista tarinaan sisältyvää teemaa, ajatusta paluusta takaisin maalle, pois modernin kulttuurin ristiriidoista. Tämä tervettä maalaiselämää korostava teema oli keskeisessä roolissa etenkin Selmer-Geethin alkuperäisromaanissa, ja se kiertyy osittain yhteen kansakuvaan liittyvien kysymysten kanssa. Kansa tai kansakunta eivät tosin olleet keskeisiä

⁷ Levine 1992, erit. s. 1392.

⁸ Cawelti 1976, s. 34-36; ks. myös Hietala 1994, s. 169-170.

⁹ Laine 1994a, s. 90-101, 129-130.

teemoja sen paremmin Selmer-Geethin romaanissa kuin Procopén näytelmässäkään, joiden säätyläisten ehdoilla toimivasta maailmasta tavallinen rahvas oli suljettu lähes kokonaan ulkopuolelle. Orkon elokuvassa kansa tuli sen sijaan paljon näkyvämmiin mukana "Siltalan pehtoorin" tarinaan, jopa niin, että se nousi ajoittain lähes päärooliin. Tästä huolimatta elokuvaversio kansakuvaan sisältyi myös vaikutteita tarinan aiemmista versioista - vaikka elokuvalla oli omat aiemmista versioista poikkeavat tavoitteensa, kyseessä oli kuitenkin yhä sama tarina, joka perustui samoihin asetelmiin kuin aiemmatkin versiot.

4.1. "Aatami ja Eeva vaatteissa" - pehtoori ja paluu luontoon

Jo monet aikalaiskriitikot kiinnittivät huomiota siihen, että Selmer-Geethin "Siltalan pehtoori" on kirjan päähenkilön, aatelismies Paul Biörenstamin parantumiskertomus.¹⁰ Kertomuksen alussa hän on tyystin menettänyt elämänhalunsa, mistä kertoo sekin, että aiemmin suosimansa filosofian sijaan hän lukee vain eskapistisia "tusinaromaaneja". Tämä "veltouden, työttömyyden ja välinpitämättömyyden" aiheuttama tauti uhkaa hänen henkeään, ja niinpä hän pelastautuu pestautumalla pehtooriksi Siltalaan, missä hän voi viettää tervettä maalaiselämää, ja missä hänellä on myös riittävästi haastavaa tekemistä.¹¹

Pehtoorin sairaus ei kuitenkaan ole vain hänen henkilökohtainen ongelmansa, vaan sillä on laajempia yhteyksiä vuosisadan vaihteen kulttuurikeskusteluihin. Sekä pehtoorin omista kommenteista että hänen muiden henkilöiden kanssa käymissään keskusteluissa tulee esiin ajatus siitä kuinka sivistys, kaupunkikulttuuri ja moderni kilpailuyhteiskunta ovat vieraantaneet ihmisen luonnollisesta, oikeasta ja aidosta elämästä. Yhteiskunnan modernisaation myötä säätyläiset ovat menettäneet yhteytensä luontoon ja ruumiilliseen työhön, ja he kärsivät sen vuoksi hermostuneisuudesta ja voimattomuuden tunteesta.¹² Kirjan alkupuolen kohtauksessa pehtoori yllättää kamreeri Svennbergin kaatamassa nuorta koivua pienellä kirveellään, "sellaisella, joita tapaa olla herrasmiesten työkalulaatikoissa". Kamreeri kertoo kaipaavansa edes hieman ruumiillisia ponnistuksia sen luonnottoman, mutta yltäkylläisen elämän vastapainoksi, johon kaupunkilaiset ovat joutuneet sopeutumaan:

Me kaupunkilaiset olemme vain puol'ihmisiä, luonnottomia olentoja, huonontuneet nukeiksi, joilla on aivot - kurjia, kuihtuneita kamaritaimia, varustettuina elimillä, jotka

¹⁰ Euterpe 12.12.1903, Åbo Underrättelser 16.12.1903, Tammerfors Nyheter 23.12.1903 ja Finsk Tidskrift 1/1904.

¹¹ Biörenstamin Uudellamaalla sijaitseva kotitila Thorsby on hyvin hoidettu, eikä hän halua omasta toimeettomuudestaan huolimatta syrjäyttää pehtooriaan. Lääkäri lähettää hänet ensin Enköpingiin parantolaan, mutta ikävyyttävä parantolaelämä ei auta palauttamaan hänen kadonnutta elämänhaluaan.

¹² Teema on sinänsä hyvin tavanomainen vuosisadan vaihteen ja ensimmäistä maailmansotaa edeltäneiden vuosien kirjallisissa kuvauksissa; kuuluisin esimerkki on epäilemättä Thomas Mannin parantolamiljööseen sijoittama "Taikavuori" (1924).

eivät palvele vaan kiusaavat meitä. Sen tuntee aina kaksin verroin voimakkaammin, kun hetkeksi pääsee tuosta kirotusta sivistyksestä luonnon helmaan - etenkin kun luonto on niin alkuperäinen ja koskematton kuin täällä Siltalassa.¹³

Pehtoori kuitenkin epäilee, että kaupunkilaiset ovat liian kiintyneitä kaupunkielämän mukavuuksiin palatakseen pysyvästi takaisin luonnon pariin. Hänen mielestään on todennäköistä, että he antavat lopulta suuremman arvon älylliselle kuin luonnonelämälle, vaikka se eletäisiin ruumiillisten voimien kustannuksella. Kamreeri ei tyydy tähän näkemykseen, vaan jatkaa kulttuurikritiikkiään:

Mutta se on väärin - väärin. Sen tähden filosofia käy päin honkia, sen tähden meillä on ollut Hartmannit ja Nietzschet, heikentynyt ruumis ei voi kantaa ylensuuria aivoja, siinä järki käy järjettömyydeksi - mens sana in corpore sano.¹⁴

Kamreeri viittaa 1800-luvun lopun suosittuihin saksalaisiin filosofiin Eduard von Hartmanniin ja Friedrich Nietzscheen, joiden näkemysten "järjettömyys" on hänen mielestään seurausta siitä, että älyllisen elämän ylikorostaminen on vieraannuttanut ihmisen alkuperäisestä luonnontilasta. Pehtoori itse viittaa toisaalla kirjassa modernin kirjallisuuden mullistukseen, joka on riistänyt sivistyneistöltä "aatteen ja uskon ehdottoman olennon persoonallisuuteen", ja siten murentanut peruuttamattomasti aiemman ihanteellisuuden, joka on saanut väistyä pessimismin tieltä.¹⁵ Tästä todistaa myös pehtoorin oma sairaus, joka ilmentää koko fin de sièclen, 1800-luvun loppuvuosien dekadenttia ilmapiiriä, länsimaisen kulttuurin oletettua "väsähtämystä ja veltostumista"¹⁶. Dekadenssi-teema oli sinänsä yleinen vuosisadan alun suomalaisessa proosassa, ja pehtoorin näkemykset ovat tyypillisiä aikansa kulttuurikeskustelulle. Uskon menettämisestä ja ideaalin kadottamisesta saattoi seurata joko väsymystä ja apatiaa tai sitten maanista uhmaa - niinpä Pirjo Lyytikäinen jakaa suomalaisen kirjallisen dekadenssin kahteen ryhmään, resignaation kirjallisuuteen ja dionyysisen rappion kirjallisuuteen.¹⁷ Pehtoorin sairauden oireet viittaavat lähinnä edelliseen: "En tahdo juuri mitään", tilanomistaja Biörenstam selittää kirjan alussa, "tämä elämä on vain niin kirotun typerää ja ikävää [...] Jos kaikki kuitenkin on lopuksi järjettömyyttä, niin pakkokosminun on ottaa osaa hullutuksiin kauempaa."¹⁸ Vaikka Biörenstam suhtautuu tilanteeseensa filosofin tyyneydellä, Siltalan pehtoorina hän vähitellen "harppaa taaksepäin", niin että aine alkaa jälleen ottaa sananvaltaa hänen tekemisissään, ja sitä mukaa kun hänen ruumiinsa voimistuu, myös hänen sielunsa oppii jälleen iloitsemaan maallisesta elämästä.¹⁹

¹³ Selmer-Geeth 1973, s. 40.

¹⁴ Selmer-Geeth 1973, s.40-41.

¹⁵ Selmer-Geeth 1973, s. 164.

¹⁶ Tietosanakirja, II osa (1910), s. 1084-1085.

¹⁷ Lyytikäinen 1997, s. 11-14.

¹⁸ Selmer-Geeth 1973, s. 8.

¹⁹ Selmer-Geeth 1973, s. 64, 172-173.

Kaupunki on "Siltalan pehtorin" henkilöille epäviihtyisiä ympäristö, joka symboloi vieraantumista esi-isien yksinkertaisesta elämäntavasta. Kaupunkilaiselämää leimaavat kiire, rauhatomuus ja pinnallinen seuraelämä, eivätkä maisematkaan vedä vertoja maaseudun alkupeiräiselle luonnolle. Kapteenska kertoo alkaneensa Helsingissä vihata naapuritalon seinää. "Kaipasin näköalaa ikkunasta", hän huudahtaa, "kaipasin ilmaa, kaipasin metsää, ja minua kiusasi ovikellon ja telefonin kilinä - voi, minkälainen kiusankappale se telefoni on! Parin sukupolven elettyä se tulee lyhentämään ihmisikää ainakin kolmannella osalla."²⁰

Siltala on romaanissa kaupungin vastakohta, järvien ja aarniometsien ympäröimä idyllinen maalaismiljö, jossa yhteys koskemattomaan luontoon on vielä mahdollinen. Maaseutu onkin symboloinut monissa maissa - ei vain Suomessa - kansallista kotia, kansallisvaltiota ja kansakuntaa. John Rennie Short on esittänyt, että kulttuurin suhteessa maahan voidaan erottaa kolme toisiaan seuraavaa historiallismyyttistä vaihetta: erämaa, maaseutu viljelyskulttuurina ja kaupunki. Kulttuurin edettyä uuteen vaiheeseen edellinen vaihe muuttuu vähitellen myyttiseksi onnelaksi, johon ei ole enää paluuta. Näin esimerkiksi myyttinen maaseutu tai myyttinen erämaa - Selmer-Geethin kuvaama Siltala sisältää elementtejä molemmista - voi näyttäytyä täydellisenä menneisyytenä epätäydellisen nykyisyyden ja epävarman tulevaisuuden armoilla eläville ihmisille. Shortin mukaan maaseutu myyttinä muuttuu hallitsemammaksi juuri silloin, kun sosiaaliset jännitteet voimistuvat, tulevaisuuden pelko lisääntyy, kaupungistuminen kiihtyy ja suuret sosiaaliset muutokset mullistavat ihmisten elinoloja. Ulkoisten uhkien käydessä ylivoimaisiksi syntyy eräänlainen kansallinen regressio: pyritään käpertymään sisäänpäin, palaamaan juurille, sinne mistä ollaan kotoisin. Kyseessä on siis yritys palata takaisin aiempaan aidoksi ja turvalliseksi koettuun olotilaan, samalla kun menneisyyteen sijoitettu utopia tarjoaa myös lähtökohdan uuteen kohdistuvalle kritiikille.²¹

Paluu maalle oli sinänsä tavanomainen teema vuosisadan vaihteen suomalaisessa proosassa. Maalta etsittiin sellaista uutta järjestystä ja terveyttä, joka korvaisi menetetyksi oletetun perinteisen järjestyksen ja eettisyyden ja torjuisi modernin dekadenssin - tämä uusi maausko näyttäytyi sekä utopiana että regressiivisenä primitiivisyyden palvontana.²² Usein paluun motiivina oli myös sivistyneistön pyrkimys löytää uudelleen kadotettu yhteys "todelliseen kansaan" - näin tapahtui esimerkiksi Arvid Järnefeltin "Isänmaassa" - tai ainakin jonkinlaiseen esimoderniin yhteisölliseen kokemukseen, mutta "Siltalan pehtorissa" ei kuitenkaan ole nähtävissä mitään tällaista avoimesti kansallismielisiin teemoihin viittaavaa asetelmaa. Pehtoorin paluun syyt ovat puhtaasti individualistisia, olkoonkin, että romaanin tapahtumien myötä dekadentista päähenkilöstä tulee jälleen tuottava yhteiskunnan jäsen.

²⁰ Selmer-Geeth 1973, s. 180.

²¹ Hietala 1998. John Rennie Shortin kirjassaan "Imagined Country. Environment, Culture, Society" (London 1991) esittämät näkemykset siteerattu Hietalan em. artikkelista.

²² Lyytikäinen 1997, s. 238-239.

Etenkin Procopén myöhemmän näytelmäversion arvioissa "Siltalan pehtorin" maailmaa kuvattiin lapsuuden saduksi, jossa ei ole sijaa huolille ja ahdistukselle.²³ Vaikka Selmer-Geethin romaanin maailmankuva on jonkin verran näytelmää mutkikkaampi, senkin suosio selittyi varmasti osittain juuri tämän vapauttavan, luonnonläheisen idyllisyyden kautta. Lapsuuden kesät olivat vuosisadan vaihteen porvarillisessa kulttuurissa suosittu myytti, sillä lapsuuden muistoissa maalaisympäristössä vietettyyn kesälomaan näytti yhdistyvän kaikki se, mikä ihmiselämässä oli aitoa ja myönteistä. Vaikka onnelliseen ja viattomaan lapsuuteen ei kenties enää ollut paluuta, kesäinen maalaiselämä säilytti kuitenkin nostalgisen hohteensa myöhemmissäkin elämänvaiheissa. Siinä missä modernissa, teollistuvassa yhteiskunnassa kansalaisen elämä pirstaloitui eri sfääreihin (koti vs. ulkomaailma, työ vs. vapaa-aika, jne), luonnossa hän saattoi yhä tuntea olevansa kokonainen ja aito ihminen, joka saattoi myös osoittaa sellaisia herkkiä tunteita, jotka hän joutui normaalioloissa tukahduttamaan. Tähän nostalgisen paluun myyttiin sisältyi myös ajatus paluusta passiivisesta kuluttajasta aktiiviseksi, tuottavaksi yksilöksi, mikä mahdollistui esim. metsästämisellä, kalastamalla tai viljelemällä - tämän toiminnan kautta ihminen ei enää ollut pelkkä passiivinen ja anonyymi modernin yhteiskuntakoneiston osa.²⁴

Pehtoorin kirjeissä Siltalan luonnon idyllisyyttä korostetaan monessa yhteydessä - kirjeissä on useita jaksoja, joissa pehtoori kuvaa yksityiskohtaisesti Siltalan luonnonoloja. Vaikka lapsuuden kesien myytti tulee kirjassa esiin pääasiassa vain Svennbergin pariskunnan lasten, Kallen, Viivanin ja Elsan kautta, myös pehtoorille itselleen yhteys luontoon näyttää merkittävän regressiota modernia sivilisaatiota edeltäneeseen alkutilaan. Hän puhuu paluusta "korven kohtuun", kuuntelemaan kuusen huminaa, ja itse asiassa pehtoori näkee koko oman elämänsä Siltalassa eräänlaisena robinsoniadina.²⁵ Robinson Crusoen lailla hän metsästä ja kalastaa, nauttii luonnon antimista, vaikka hän toki aseistuksensa ja pyyntimenetelmiensä ansiosta pitää itseään Robinsonia edistyneempänä.²⁶ Siltala on pehtoorin autio saari, jota kansoittavat toki alkuasukkaat, mutta vaikka työväki on periaatteessa (ainakin henkisiltä kyvyiltään) lähempänä luontoa kuin hän itse, he eivät kelpaa hänelle edes tasaveroiseksi puheseuraksi, eikä heitä siten oikeastaan ole edes olemassa. Niinpä pehtoori käytännössä elää Siltalassa yksin silloin, kun paikalla ei ole ketään muita säätyläisiä.

Robinson Crusoen tavoin pehtoori löytää kuitenkin itselleen seuraa autiolle saarelleen - ei tosin Perjantaita, vaan kapteenkan. Pehtoori kertoo heidän yhteisestä sunnuntaiaamun soutu-urekkestään hiljaisella järvellä; he ovat kuin "Aatami ja Eeva - vaatteissa, senhän käsität", mies ja nainen eikä ketään muuta. "Sinä olet yksin kuin Robinson Crusoe saarellaan", peh-

²³ Turun Sanomat 13.5.1925.

²⁴ Frykman & Löfgren 1979, s. 61-69.

²⁵ Selmer-Geeth 1973, s. 142.

²⁶ Selmer-Geeth 1973, s. 158-159.

toori kirjoittaa veljelleen, "yksin ihanan naisen kera, ja olet kuningas ja herra kuin hänkin, sillä täällä on ja on aina ollut väkevämmällä oikeus, ja järjetöntä, mahdotonta ja joutavaa olisi valittaa siitä mitä tapahtuu tahi on tapahtunut. Sulkea hänet syliinsä, suudella hänen huuliaan, ja - täällä on sinulle kaikki luvallista, mitä tehdä tahtonetkin." Kesken tämän eroottisävyisen päiväunen pehtoori kuitenkin muistaa olevansa vain "vanha, järkevä pehtoori, sammunut tulivuori", eikä hän antaudu mielihaluilleen.²⁷

Pehtoori osoittaa kykenevänsä hillitsemään sivistyneesti intohimonsa, jotka alkavat vähitellen herätä paranemisen edetessä. Vaikka luonto saa yhä suuremman vallan hänessä, hän pysyy edelleen sen herrana, toisin kuin esim. häntä piirittävä, "askeleen lähempänä luontoa" oleva Liina Strömmer. Luonnon äärelläkin sivistys pitää yllä eroa säätyläisten ja rahvaan välillä - siinä missä luonnonläheinen elämä auttaa pehtooria saavuttamaan terveen sielun terveessä ruumiissa, alkuasukkaat pysyvät luonnossa yhä alkuasukkaina. Heidän kohdallaan säännöt ovat muutenkin erilaiset; kamreeri Svennberg toivoo kansan edelleen uskovan esi-isänsä tapaan tyytyväisenä Jumalaan, vaikka säätyläisten oma usko on peruuttamattomasti järkkynyt. Tästä kertoo sekin, ettei pehtoorin kirjeissä ole juuri minkäänlaisia viittauksia kirkkoon, uskontoon tai Jumalaan, eikä näillä ilmeisesti ole suurta roolia hänen elämässään. Silti pehtoori ja kapteenska keskustelevat siitä, kuinka ihminen kaipaa avoimen taivaan sijaan yläpuolelleen jonkinlaista holvia, ja aarniometsä on heille luonnon muodostama temppele, jonka pylvää ilmentävät yhteyttä korkeampiin henkisiin sfääreihin. Tämän keskustelun merkitys jää kirjassa avoimeksi, mutta vaikuttaa siltä, että pehtoori uskoo kuitenkin jonkinlaisen ihmisen yläpuolella olevaan järjestykseen - vaikkei jumaluudesta kenties olisikaan jäljellä muuta kuin porvarillinen moraalikoodi.²⁸

Kapteeninrouvan "voimakkaan raikasta ja loistavan tervettä" ruumista pehtoori tyytyy ihailemaan etäältä aina siihen saakka, kunnes he saavat toisensa kirjan lopussa, ja hän hyväksyy sen, ettei voi ymmärtää naisen motiiveja - tätä hän perustelee itselleen sillä, että kapteenska on "oikea Eevantytär, epäjohdonmukainen, tulinen ja oikukas suurista lahjoistaan huolimatta". Pehtoorille on kuitenkin selvää, että nainen on luotu etsimään tukea ja turvaa itseään vahvemmalta mieheltä. Niinpä hän osoittaa huolenpitoaan mm. sillä, ettei suostu ottamaan Siltalan maille talveksi tukkimiehiä, noita "epämiellyttäviä irtolaissällejä", jotka voisivat olla vaaraksi tilan naisille. Sairaudestaan ja sivistyneestä ulkokuorestaan huolimatta pehtoori on pohjimmiltaan oikea, miehekäs mies, mutta hänen kilpailijansa, luutnantti Hugo Lindin miehisyys on huomattavasti epäilyttävämpää laatua. Tämä "valoton lyhtypylväs" on eräänlainen modernin dandyn pilamuunnos, luonnoton muoti-ilmiö, jonka pehtoori

²⁷ Selmer-Geeth 1973, s. 142-144.

²⁸ Selmer-Geeth 1973, s. 42, 165, 189-192. Pehtoori viittaa omaan menetettyyn lapsenuskoonsa kirjan alkupuolella, kuvaillaan miten hänen sairautensa on johtamassa kuolemaan: "'Tapahtukoon Herran tahto', sanon, kuten ennenmuinoin opimme lausumaan, mutta ainoastaan sen takia, etten löydä oikeita sanoja - tarkoitan jotain sentapaista, joka merkitsisi: viis' mistään!" Selmer-Geeth 1973, s. 12.

kuitenkin olettaa vetoavan naiseen (tässä vaiheessa hän tosin vielä kuvittelee kapteenin avioituvan luutnantin kanssa) - ja kenties luutnantti on jopa tarpeeksi typerä ollakseen myös rahvaan mieleen, vaikka toisaalta pehtoori kuitenkin epäilee, että rahvas tuskin sentään sulattaisi hänen narrimaisuuttaan.²⁹

Vaikka Selmer-Geethin romaani näyttää ylistävän tervettä, yksinkertaista maalaiselämää, kannattaa huomata, että romaanin henkilöiden esittämissä näkemyksissä on selviä eroja. Vaikka pehtoori palaa maalle etsimään tarkoitusta elämälleen, hän on samalla myös modernin, tehokasta taloudenhoitoa korostavan kulttuurin sanansaattaja. Hän uudistaa Siltalan perinteiset viljelymenetelmät ja tehottoman työskentelevän modernin maailman mallien mukaisesti. Hän tavoittelee tehokkuuden lisäämistä mm. korvaamalla osan ihmistyövoimasta koneilla ja valvomalla aiempaa tarkemmin sitä, että rahvas tekee työtä ahkerasti ja tunnollisesti. Kapteeni ja kamreeri kritisoivat pehtoorin käyttämiä keinoja, vaikka molemmat lopulta hyväksyvät hänen toimintansa sen tuottaman taloudellisen hyödyn vuoksi. Kapteeni vierastaa ajatusta koneista, jotka hänen mielestään "karkottavat kaiken runollisuuden elämästä".³⁰ Kamreeri taas tyrmää ajatuksen voimaperäisestä maanviljelyksestä vetoamalla siihen, että se riistää rauhan ja onnen maaseudun ihmisiltä, samalla tavoin kuin on jo tapahtunut kaupungissa:

Esi-isämme olivat onnellisia ihmisiä - miksi? Siksi, että he elivät elämän, mutteivät huolineet ärsyttää sitä. Tähän asti on elämää ärsytetty ainoastaan kaupungeissa. Mutta kansan suuret joukot eivät ole tienneet mitään liiasta kiihotuksesta, hermostumisesta, noista tuon ahdistavan kilpailun pääsemättömistä seuraajista. Nyt se valitettavasti alkaa maaseudullakin. Sensijaan, että eläisi tyytyväisenä kiittäen Jumalaa siitä mitä maa tuottaa, kiusaa maanviljelijä itseään yöpäivää kautta vuoden laskemalla, arvioimalla ja tuumiskelemalla - ja käy pian yhtä hermostuneeksi kuin me kaupunkilaisetkin. Mistä sitten saadaan tarvittavat voima, terveys ja onni?³¹

Siinä missä kapteenin ja kamreerin näkemykset voimaperäisestä viljelystä ovat selkeän konservatiivisia, pehtoorille ei viljelymenetelmien tai työskentelevän uudistaminen tuota tunteita. Samoin hän on valmis hyödyntämään Siltalan luonnonvaroja - toki "edistyneemmin kuin Robinson" - vaikka se merkitsisi sitä, että hän joutuisi hakkauttamaan koskemattoman aarniometsän, jonka ikaikaista rauhaa hän on aiemmin ihastellut. Nämä asenteet kertovat vuosisadan vaihteen modernisoituvan kulttuurin luontosuhteen ambivalenssista - maaseutuun ja luontoon liittyvissä käsityksissä sekoittuvat yhtä lailla nostalgia ja kehitysusko.³² Muutenkin näyttää siltä, että "Siltalan pehtorissa" sekoittuu oikeastaan useampia, osittain

²⁹ Selmer Geeth 1973, s. 138-139, 188, 192-193.

³⁰ Selmer-Geeth 1973, s. 49.

³¹ Selmer-Geeth 1973, s. 42.

³² Ks. myös Frykman & Löfgren 1979, s. 39-41.

toistensa kanssa ristiriitaisia käsityksiä modernista elämästä ja modernista yhteiskunnasta - jo yksistään pehtorin hahmossa yhdistyvät sekä moderni dekadenssi että moderni tehokkuusajattelu. Romaani ratkaisee tämän ongelman siten, että pehtori löytää elämälleen tarkoituksen, jossa yhdistyvät "perinteinen" luontoyhteys ja moderni tehokkuus; regressio luonnon pariin ja takaisin tuottavaan työhön mahdollistaa pehtoorille kasvun hyödylliseksi kansalaiseksi.

Aikalaiskriitikot eivät olleet aivan yksimielisiä "Siltalan pehtorin" taiteellisesta arvosta – useimmat tulkitsivat sitä pelkästään harmittomana ajanvieteromaanina, joku näki siinä myös syvällisempiä ulottuvuuksia.³³ Romanin juoni ja käsittelytapa olivat kyllä tavanomaisia ja viihteellisiä, mutta tästä huolimatta - tai kenties juuri sen ansiosta - tämä yksinkertainen fiktiivinen tarina näytti pystyvän ylittämään fin de sièclen henkisen umpikujan luontevammin kuin suurin osa aikakauden vakavasta taidekirjallisuudesta. "Terve sielu terveessä ruumiissa" olisi ehkä sinällään kuulostanut liian triviaalilta lääkkeeltä miellyttääkseen kaikkia lukijoita, mutta lajityypilleen uskolliseen juoneen liitettynä tämä sanoma oli helpommin hyväksyttävissä. Hyväksymistä helpotti varmasti sekin, ettei kirja kuitenkaan saarnannut mitään aivan perinteistä moraaliala (uskonnosta ja isänmaastahan pehtoori ei puhu mitään), ja kirjan maailmankuvassa oli myös sen verran ristiriitaisia elementtejä, että se tarjosi identifioitumismahdollisuuksia monille niistäkin lukijoista, joita kirjan päällimmäinen sanoma ei sinällään miellyttänyt.

Söderström & Co:n julkaisupolitiikkaan "Inspektorn på Siltala" joka tapauksessa sopi mainiosti, sillä kustantamo pyrki noihin aikoihin pelaamaan taloudellisesti varman päälle ja välttämään kaikenlaista moraalista sisällöltään epäilyttävää kirjallisuutta. Söderström & Co:n tavoitteena oli tarjota helppolukuisia, kieleltään korrekkeja kirjoja ruotsinkieliselle koulutetulle yleisölle; sensijaan ruotsinkielisen rahvaan lukuhaluun suhteen kustantaja oli huomattavasti skeptisempi.³⁴ Selmer-Geethin romaani oli siis kaikesta päätellen suunnattu juuri oikealle yleisölle. Lisäksi romaania on houkuttelevaa tulkita myös kommenttina ilmestymisajankohtansa suomenruotsalaiseen kulttuuripoliittiseen keskusteluun, jossa Söderström & Co. oli selkeästi konservatiivien rintamassa. Tämän keskustelun näkyvimpiin ilmiöihin oli vuodesta 1902 lähtien kuulunut Euterpe-lehden ympärille kokoontunut nuorten radikaalien piiri, joka pyrki tuulettamaan ummehtuneeksi kokemaansa kulttuuri-ilmastoa. Euterpe asennoitui myönteisesti dekadenssiin muoti-ilmiönä, ja ainakin lehden toimittajan Gunnar Castrénin mukaan tämä "elämäänväsynyt", "absintinhuuruinen" elämäntapa oli saavuttanut suurta suosiota helsinkiläisnuorison keskuudessa.³⁵ Tämä "nuorten intellektuaalien protesti" herätti myös vastareaktiota varttuneempien sukupolvien keskuudessa, ja esim. teologian professori G.G. Rosenqvist oli tuominnut tällaisen moraalittomuuden ja dekadenssin

³³ Esim. Helsingfors-Posten 20.12.1903.

³⁴ Stjerschantz 1991, s. 52.

³⁵ Mustelin 1963, s. 318 ja Lyytikäinen 1997, s. 252.

pelkkänä suurten päämäärien puutteesta johtuvana voimien tuhlauksena.³⁶ Selmer-Geethin romaani toistaa tämän asetelman, tosin ilman moraalista tuomiota, mikä ehkä myös selittää sen suosiota - romaani ei varsinaisesti loukkaa sen paremmin konservatiiveja kuin radikaalejakaan, ja siitä oli epäilemättä mahdollista nauttia rintamalinjojen molemmin puolin.

4.2. Kiltti ja harmiton vai yhteiskuntamoraaliltaan kyseenalainen?

Euterpen kriitikon Ernst von Wendtin mukaan Selmer-Geethin "Inspektorn på Siltala" oli "kiltti ja harmiton kirja". Se ei lehden mielestä sisältänyt mitään uutta ja vaarallista elämänsä katsomusta, eikä se edes julistanut mitään vanhaa moraalittomuutta uusissa vaatteissa.³⁷ Niinpä kirja sopi Euterpen mukaan mainiosti parempien perheiden joululukemiseksi – ilmeisesti lehti halusi korostaa sitä, ettei teos kyseenalaistanut näiden maailmankuvaa millään tavalla, vaan päinvastoin se näytti pelastavan porvarillisen yhteiskunnan vakiintuneet arvot modernia ihmistä uhkaavalta kriisiltä.³⁸

Modernin ihmisen eksistentiaalisen kriisin lisäksi vuosisadan alun suomalaisessa julkisuudessa oli esillä myös koko joukko muita, konkreettisempia yhteiskunnallisia ongelmia ja kiistakysymyksiä. Suomen valtiollinen autonomia oli venäläistämistoimien vuoksi uhattuna, ja sen lisäksi myös työväen ja tilattoman maalaisväestön asema alkoi saada yhä suuremman yhteiskunnallisen merkityksen. Matti Peltosen mukaan julkisuudessa havahduttiin ensimmäisen kerran maatalouden työtaisteluihin kesällä 1903, jolloin etenkin monilla suurtiloilla oli rettelöiden välttämiseksi pakko lyhentää torpparien työpäiviä. Vielä muutamaa vuotta aiemmin torpparioloja tutkinut Aksel Warén oli tyrmännyt koko ajatuksen torpparilakoista mahdottomuutena - hänen mukaansa torpparit eivät kyenneet tiedostamaan omaa asemaansa.³⁹

Vuoteen 1903 mennessä työväenkysymys herätti jo kiivaita tunteita sivistyneistönkin keskuudessa, ja vaikka runokokoelmassaan "Ny Tid" sosialistista taistelurunoutta julkaissut nuori ruotsinsuomalainen runoilija Arvid Mörne kenties oli ääritapaus, yhtä lailla sekä vanha- ja nuorsuomalaisten että ruotsinkielisten liberaalien piireistä osoitettiin ainakin jonkinasteista sympatiaa yhteiskunnan vähäosaisten taistelulle. Samana vuonna ilmestyneen "Siltalan pehtorin" kesäisessä idyllissä tämä yhteiskunnallinen kuohunta ei kuitenkaan näkynyt millään tavalla. Siltalan työväki saattoi olla laiskaa ja saamatonta, mutta vallankumouksellisia ajatuksia sen keskuudessa ei liikkunut - tai jos liikkuikin, sellainen mahdollisuus ei edes

³⁶ Mustelin 1963, s. 317-325 ja Stjernschantz 1991, s. 53.

³⁷ Euterpe 12.12.1903: "Detta är en snäll och hygglig bok. Den kommer icke med någon ny och farlig "livssyn" och den predikar icke håller någon gammal immoralitet i nya former."

³⁸ Euterpen radikaaliin maineeseen suhteutettuna arviota on syytä pitää vähintäänkin ironisena, jos kohta ei suorastaan vihamielisenä.

³⁹ Peltonen 1992, s. 282-284.

käväissyvät sen paremmin pehtoorin kuin muiden tilalla kesäänsä viettävien säätyläisten mielessä.

Tavallaan "Inspektorn på Siltala" siis viittaa vuosisadan alun yhteiskunnallisia ristiriitoja ja niihin liittyneitä uhkakuvia edeltäneeseen (kuvitteelliseen) idylliin, mikä varmaankin osaltaan selittää teoksen saavuttamaa suurta suosiota ruotsinkielisen aikalaisyleisön parissa. Esimerkiksi kirjan Tammerfors Nyheterissä arvostellut Hjalmar Procopé korosti romaanin lukijoilleen tuottamaa mielihyvää, ja vaikutti lähinnä helpottuneelta siitä, ettei se ottanut kantaa ajankohtaisiin ongelmiin: "Se ei ole mikään erityisen vakava kirja, joka antaisi jotain ajateltavaa - ei mitään monimutkaisia yhteiskunnallisia kysymyksiä, ei 'keskustelun kohteena olevia ongelmia', ja täsmälleen niin paljon psykologiaa kuin on tarpeen".⁴⁰ Vaikka useimmat ruotsinkielisten lehtien kriitikot näyttävät pitäneen kirjan sisältöä kepeänä ja harmittoimana, sen maailmankuva sai osakseen myös jonkin verran arvostelua. Finsk Tidskriftissä historioitsija Bernhard Estlander kiinnitti huomiota pehtoorin kaikkivoipaan ja itsერიittoiseen hahmoon, jota pönkitti runsas annos säätyennakkoluuloja - näiden perusteella Estlander arveli, ettei "Inspektorn på Siltalan" kirjoittaja kuulunut ainakaan Arvid Mörnen kannattajiin. Estlander kritisoi mm. sitä, miten pehtoori henkilöllisyytensä paljastuttua kihlauksen jälkeen suhtautuu lähinnä vahingoniloisesti Liinaan, "joka nyt näki, että oli pyrkinyt liian korkealle". Samoin Estlander mainitsee kapteenskan repliikistä samassa tilanteessa - "oi, minä häpeän, häpeän niin äärettömästi" tämä huudahtaa, ajatellessaan kuinka oli kohdellut aatelismiestä pelkkänä pehtoorina. Estlanderin mielestä tässä ei ollut mitään hyvää yhteiskuntamoraalia, eikä hänen mukaansa kirjailijan asenne teoksissaan esiintyviin henkilöihin saanut olla tällainen.⁴¹

W.A.Örn ei ollut valmis nielaisemaan Estlanderin kritiikkiä sellaisenaan. Örnin papereista löytyy päiväämätön kirjekonsepti, jossa hän kommentoi Finsk Tidskriftin arviota - ei ole tiedossa lähettikö hän kirjettä.⁴² Konseptissa Örn selvittää kapteenskan huudahduksen taustaa,

⁴⁰ Tammerfors Nyheter 23.12.1903: "Det är icke någon synnerligen allvarlig bok, som ger en något att tänka på - inga utvecklade samhällsspörsmål, inga "problem under debatt" och jämt om nått så mycket psykologi som behöfves".

⁴¹ Finsk Tidskrift 1904, s. 87-88: "Huru roar det ej den anonyme inspektorn att ingen på godset vet, att han är den adlige ägaren af det förnämä Thorsby, godsägaren Paul Biörenstam (med *h*), utan att alla bemöta honom rätt och slätt som en simpel inspektor. Och den stackars Lina, som till honom vägat sträcka sina älskogstankar, huru ser han ej efter förlofningen och sitt inkognitos afläggande från sin förnämä höjd ned på den generade flickan, "då hon nu insåg, att hon sträfvat något för högt." Och hvad för ett intryck gör det ej på kaptenskan, när inkognitot röjes och Paul Biörenstam, adlig godsägare från södra Finland, står fram i sin glans. "Jag skäms, jag skäms", utbrister hon, öfverväldigad af blygsel vid tanken på att hon behandlat honom som en simpel inspektor. Det är ingen bra samhällsmoral i detta, liksom ej heller får vara en författares förhållande till de personer han låter i sitt verk uppträda." Vrt. myös Selmer-Geeth 1973, s. 212-213.

⁴² Salanimi tietenkin vaikeutti osallistumista julkiseen keskusteluun, ja niinpä Örn suunnitteli pyytävänsä Estlanderilta yksityisen vastauksen osoitteella H. Selmer-Geeth, Lübeck, poste restante. W.A. Örnin kirje Finsk Tidskriftille (konsepti) . Kirjekonsepti on Svenska

joka itse asiassa tulee kirjassakin ilmi: Pehtoorin todellisen henkilöllisyyden selvittyä kapteenska oivaltaa, että pehtoorin taloudellinen asema on hänen omansa veroinen, eikä pehtoorin pidättyväisyyden syynä ole ollut se, että hän olisi ollut liian hienotunteinen pyytääkseen itselleen varakkaana pidettyä naista. "Minähän melkein kauppasin itseni", kapteenska havaitsee, ja Örnin mielestä hänen täytyy tällaisessa tilanteessa "vajota maan alle", jos hän on "oikea nainen".⁴³

Estlanderin tulkinnasta hämmästynyt Örn ihmettelee kirjeessään, onko hän tyystin epäonnistunut tavoittelemassaan taiteellisessa päämäärässä: hänen tarkoituksenaan oli tehdä kapteenskasta lukijan kannalta ymmärrettävä hahmo, vaikka tarinan kertoja on pehtoori, joka ei itse ymmärrä kapteenskan motiiveja. Örn kysyy myös, mitä Estlander oikein tarkoittaa viimeisellä lauseellaan - "millainen kirjailijan suhde henkilöihinsä ei saa olla?"⁴⁴ Ilmeisesti Örniä häiritsi se, että Estlander tulkitsi pehtoorin kirjeissään esittämiä näkemyksiä liian suoraan myös tekijän omina mielipiteinä, eikä oivaltanut sitä, että pehtoorin kertomus kuvasi tapahtumia vain tämän subjektiivisesta näkökulmasta, joka ei välttämättä ollut sama kuin tekijän näkemys asioista.

"Siltalan pehtorin" suomennoksen ilmestyessä vuotta myöhemmin marraskuussa 1904 yleinen yhteiskunnallinen tilanne oli mm. kenraalikuvernööri Bobrikovin murhan myötä entistään kärjistynyt, ja tilattoman väestön oloihin ja työväenkysymykseen liittyvät kirjoitukset olivat lähes jokapäiväisiä useimmissa päivälehdissä. Muuttuneesta ilmapiiristä kertoo sekin, että Helsingin Sanomien myötämielinen arvio "Siltalan pehtorista" suututti nimimerkki H.N:n, joka lähetti lehden yleisönosastoon oman kiukkuisen näkemyksensä. Nimimerkki Viki K:n kirjoittama arvio oli suhtautunut kirjaan puhtaasti kaunokirjallisenä tapauksena, ja arvion ainoa teoksen yhteiskunnallisiin ulottuvuuksiin viittaava huomautus koski kapteeninrouvan hahmoa, joka kriitikon mielestä tuntui "ympäristössään joskus hieman liian aristokraattiselta".⁴⁵ H.N:n mielestä kirja sisälsi kuitenkin loukkaavan tendenssin, joka oli jäänyt arvostelijalta tyystin huomaamatta:

Litteratursällskapetin käsikirjoituskokoelmassa, samassa kansiossa julkaisemattoman "Den Wiborgska smällen" -romaanin käsikirjoituksen kanssa.

⁴³ W.A.Örnin kirje Finsk Tidskriftille (konsepti): "Om en rik kvinna förälskar sig i en fattig karl, som är allt för stolt och finkänslig att under sådana förhållanden begära henne, så måste hon fria själf om hon vill ha honom. Kommer det sedan i dagen, att han i ekonomiskt afseende var hennes like och att hans tystnad således icke berodde på fattigdom, utan bristande vilja att gifta sig, så måste hon väl digra under jorden af blygsel om hon är något till kvinna."

⁴⁴ W.A.Örnin kirje Finsk Tidskriftille (konsepti): "Har jag nu således fullkomligt misslyckats i försöket att genom en icke förståendes berättelsen låta läsaren förstå kaptenskans förfänga väntan på ett närmande från hennes inspektors sida, vilket just var det kunststycke jag ville utföra, så jag skref boken? Och hvad är meningen med den sista satsen? Hvad får en författares förhållande till de personer han låter uppträda icke vara?"

⁴⁵ Helsingin Sanomat 12.11.1904.

Tuntuu todella aivan käsittämättömältä, ettei arvostelija - ja sen lisäksi H.S.:n, kansanvaltaisuuden ja vapaamielisyyden äänenkannattajan kirjallisuusarvostelija - tuossa kirjassa moitittavaa ja suorastaan loukkaavaa tendenssiä huomaa, sillä niin läpeensä - huonossa merkityksessä - oppoaristokraattinen, yhdenvertaisuutta ja todellista kansanvaltaa vastustava on tuon kirjan koko suunta.⁴⁶

Tätä näkemystään H.N. perusteli kirjasta keräämillään esimerkeillä, joissa kaikissa suhtautaan kansanihmisiin tavalla tai toisella alentuvasti tai suorastaan vihamielisesti:

Luonnollista on, että kun tässä tila metsineen, järvineen, niittyineen ja peltoineen eteemme kuvataan, ei myöskään talon aluskunta, mökkiläiset ja työmiehet voi kokonaan syrjään kertomuksesta jäädä. Useissa paikoin joutuukin tekijä työkansasta puhumaan ja sen hän tekee tavalla, jota tuskin meidän aikana voisi odottaa. Työmiehet ovat "kirottuja pölkypäitä", kansa "hidasta ja kuhnustelevaa", sekä kaikin puolin siivotonta ja raakaa, eikä "pehtoori" näin ollen muuta kuin "pakosta" mene heidän juhliinsa, eikä kapteeninrouva suinkaan ole väärässä kun hän mitä ylpeimmin ja halveksivimmin kohtelee miesvainajansa hairahduksien seurauksena syntyneitä lapsia. "Sillä sekä Miinasta että Liinasta saisi pian alituisen vieraan, jos he kerran pääsisivät mukaan ja sivistystä ja hienoutta heissä sentään on hyvin niukalta. Siitä koituisi vaan kauhea rasitus ajan pitkään."⁴⁷

H.N. myönsi, ettei kertoja luonnollisesti voi, eikä saakaan esittää tilattoman maalaisväestön oloja paremmiksi tai "alhaista sivistyskantaa korkeammaksi kuin mitä hän on nähnyt", mutta hänen mielestään tätä alhaisoa ei kuitenkaan saanut kuvata sellaisella ivalla ja ylenkatseella kuin "Siltalan pehtorissa". Hänen mukaansa kirja "suorastaan huusi" ylhäältä hienostuneesta korkeudesta: "Tuommoisia he ovat, meitä rasittavat, vaivaavat typeryydellään, siivottomuudellaan ja raakuudellaan; emme tahdo olla heidän kanssaan missään tekemisissä". H.N:n mielestä tämä oli sellaista tendenssiä, jota mitkään kaunokirjalliset lait eivät voineet hyväksyä, ja tätä vastaan olisi Helsingin Sanomien arvostelijankin pitänyt esittää vastalause.

Helsingin Sanomien kriitikko ei kuitenkaan suostunut tuomitsemaan "Siltalan pehtoria" siinä esiin tulevan kielteisen kansakuvan pohjalta. Omassa vastineessaan hän korosti poliittista riippumattomuuttaan: "Minun mielestäni kirjallisuuden arvostelija tekee väärin, jos hän arvostelussaan pukeutuu puoluekaapuun ja katselee taideteosta jonkun puolueen värilasien läpi". Hän myös kieltäytyi näkemästä teoksessa mitään tuomittavaa tendenssiä – pehtoorin työväkeä moittivat kommentit istuivat hänen mielestään mainiosti teoksen kokonaisuuteen, eikä niitä kannattanut tarkastella erillään siitä:

⁴⁶ Helsingin Sanomat 24.11.1904.

⁴⁷ Helsingin Sanomat 24.11.1904. Kaikki H.N:n esimerkit ovat peräisin suoraan kirjasta.

Arv. H.N. on ollut huomaavinaan kirjassa "moitittavaa ja suorastaan loukkaavaa" tendenssiä, joka tarkoittaisi työväestön ihmisarvon alentamista. Minä en ole sitä huomannut. Päinvastoin luen kirjan ansioksi sen, että tekijä antaa päähenkilön joskus moittia työväestöä, sillä juuri se selvittää paljon aatelismiehen Paul Biörenstamin luonnetta. Ja ettei nämä moitteet suinkaan ole tekijän, vaan Biörenstamin, olisi arv. H.N:n pitänyt kirjaa terävämmin lukiessaan huomata.⁴⁸

Helsingin Sanomien kriitikko katsoi siis pehtoorin ylimielisen asenteen kuvastavan vain hänen omaa luonnettaan ja yhteiskunnallista taustaansa, eikä teoksen kirjoittajan näkemyksiä. Todennäköisesti Örn olisi ollut samaa mieltä; ainakin hänen Finsk Tidskriftin kritiikkiin kirjoittamiensa kommenttien perusteella vaikuttaa siltä, että pehtoorin kirjeiden oli nimenomaan tarkoitus olla pehtoorin subjektiivinen näkemys Siltalan miljööstä ja kesän ja syksyn tapahtumista. Voi jopa väittää, että suuri osa erilaisten väärinkäsitysten varaan rakentuvan kirjan viehätysvoimasta perustuu juuri siihen, että lukijalla on koko ajan käytettävissä vain puutteellista ja väritynyttä tietoa tapahtumien kulusta.

Vaikka pehtoorin alustalaisiin kohdistama ylenkatse olisikin vain osa Örnin tavoittelemaa taiteellista vaikutelmaa, sitä voi tulkita myös esimerkkinä oman aikansa vallitsevista asenteista: ilmeisesti tällainen "kansanvallan vastainen" aatelismies oli vuosisadan vaihteen miljöössä mahdollinen ja uskottava hahmo, nimimerkki H.N:n protesteista huolimatta. "Siltalan pehtorin" antama kuva kansasta palautuu suurelta osin 1800-luvun sääty-yhteiskunnan arvomaailmaan, jossa sääty- tai luokkarajat olivat periaatteessa ylittämättömiä. Tarinan kertoja eli pehtoori on oman aikansa ja yhteiskuntaluokkansa lapsi, ja vaikka Örnin omasta kannasta ei teoksen perusteella voi saada luotettavaa kuvaa, on todennäköistä, että hänenkin näkemyksensä olivat yhtä lailla kiinni siinä, mikä oli teoksen kirjoittamisajankohdalle tyypillistä. On tietenkin ilmeistä, ettei "Siltalan pehtoria" ole tarkoitettu vakavaksi yhteiskunnalliseksi kannanotoksi, mutta silti voi epäillä, että jo muutamaa vuotta myöhemmin, suurlakon, torpparilakkojen ja vuoden 1907 eduskuntavaalien jälkeen, teoksen kansakuva olisi saanut toisenlaisia vivahteita.

Vuosisadan alussa edelleen ajankohtaiseen kielikysymykseen romaani ei ota suoraan kantaa - E.J.Ellilän kapteeninrouva Lindin esikuvaksi väittämä Annie Boisman oli sisarensa Maila Talvion tavoin suomenmielinen aktiivi,⁴⁹ mutta kirjassa tällaisesta ei ole mitään viitteitä sen paremmin kapteenin kuin muidenkaan henkilöiden kohdalla. Sen sijaan tilanomistaja Biörenstamin suhde fennomaniaan käy ilmi romaaniin alkupuolen jaksossa, jossa hän pehtoorin paikkaa hakiessaan kääntyy tuomiokunnan tuomarin puoleen. Biörenstamin ällistykseksi

⁴⁸ Helsingin Sanomat 24.11.1904.

⁴⁹ Maila Talvion ja Annie Boismanin vaiheista ks. Tuulio 1963; sisarusten kotikieli oli ollut ruotsi, mutta molemmat saivat fennomaanisen herätyksen jo nuorella iällä.

tuomari puhuttelee häntä suomeksi, mitä hän tuntuu pitävän loukkaavana - luuleeko tuomari häntä todella pahaiseksi talonpojaksi!

Näytin kyllä hyvin pörröiseltä, parroittunut kun olin ja ylläni kotikutoiset vaatteet - mutta olisihan hänen toki pitänyt nähdä, etten ollut talonpoika. Otaksuin sen vuoksi, että hän oli kiihkosuomalainen - hän oli miltei sen näköinen - ja keksin jutun, jonka olisi pitänyt saada hänet hyvälle tuulelle. Olin niin kauan työskennellyt Uudellamaalla, sanoin, että huomaisin suomentaitoni jääneen miltei unohduksiin, kun jouduin uudelleen työväen pariin, jota sinne yhä enemmän alkoi virrata sisämaasta - kieleni oli siihen kangistumistaan kangistunut. Päätin sentähden etsiä paikkaa sisämaassa. Se tepsii. Sain paikan.⁵⁰

Tuomarin kuvaaminen "miltei kiihkosuomalaisen näköiseksi" viittaa ruotsinkielisen sivistyneistön ennakkoluuloihin, kenties jopa jonkinlaiseen rotuteoriaan.⁵¹ Fennomaanisista sympatioista pehtooria ei siis voi epäillä, pikemminkin päinvastoin, vaikka hän kääntääkin yllättävän tilanteen ovelasti edukseen. Pehtoori on kosmopoliitti ja myös veijarihahmo, "kettu", kuten Annette af Silfverskiöld häntä luonnehtii,⁵² ja on vaikea kuvitella, että hän olisi kovin tosissaan sitoutunut vakavamielisiin kielipoliittisiin liikkeisiin.⁵³ Biörenstamin oma kotitila Thorsby sijaitsee Uudellamaalla, kenties jopa ruotsinkielisellä alueella, mutta romaani ei anna ainakaan selkeitä viitteitä siitä, poikkeaisiko sikäläinen talonpoikaisväestö pehtoorin mielestä jotenkin edukseen hitaista hämäläisistä.

Pehtoorin kirjeistä puuttuu joka tapauksessa tyystin 1800-luvun kansallismieliselle ajattelulle tyypillinen ihannoitu kuva kansasta, kansanihmisistä ja kansankulttuurista. Tämä ei itse asiassa ollut kovin epätavallista vuosisadan vaihteen henkisessä ilmastossa, jolloin sivistyneistön piirissä monet olivat pettyneet havaitessaan, ettei ihailtu kansa ollutkaan ollenkaan sellaista kuin oli kuviteltu, ja saman tien he olivat saattaneet ajautua väittämään, ettei kansa ollut valistunutta, vaan pikemminkin "pimeää ja raakaa". Osittain negatiivisia asenteita selitti myös se, että monet sivistyneistön jäsenet tunsivat yhä kansaa ja sen elämää vain hyvin pintapuolisesti, ja jos Runebergilta opittu idealistinen kuva syystä tai toisesta särkyi, kansanihmisten maailma näytti sitäkin mustemmalta. Pertti Karkaman sanoin "Paavojen ja Liisojen kansallispukuinen harras joukko alkoi muuttua juopottelevaksi, kaupunkilaisia tapoja matkivaksi ja renkutuksia hoilaavaksi joukkioksi, joka tallasi lokaan suuret ihanteet ja

⁵⁰ Selmer-Geeth 1973, s. 9.

⁵¹ Vuosisadan vaihteen ruotsinkielisen sivistyneistön rotukäsityksistä ks. Molarius 1998, s. 94-100.

⁵² Selmer-Geeth 1973, s. 108-109, 211.

⁵³ W.A.Örnin omasta kielipoliittisesta kannasta "Siltalan pehtori" ei anna viitteitä; toisaalta hän oli opiskeluaikanaan 1870-luvulla kuulunut Uusmaalaiseen osakuntaan, jonka kuraattorina tuolloin oli svekomaanisen liikkeen oppi-isiin kuulunut kielitieteilijä A.O.Freudenthal.

korkeat arvot".⁵⁴ Lisäksi on syytä huomata, että fennomaanien ihanteena oli ollut nimen-omaan itsenäinen, maataomistava talonpoika,⁵⁵ kun taas "Siltalan pehtorin" kuvaama kansa koostuu yksinomaan kartanon työväestä ja torppareista. Niinpä ihannoitu käsitys omaan vaatimattomaan osaansa kiitollisena tyytyvästä talonpojasta tulee romaanissa esiin ainoastaan ohimennen kamreeri Svennbergin puheenvuorossa, jossa hän kritisoi pehtorin uudistuspyrkimyksiä - kamreerin mukaan tällainen talonpoika on vähitellen häviämässä, kun maaseudun ihmistenkin on pakko ryhtyä elämään uuden taloudellista laskelmointia korostavan kulttuurin ehdoilla. Myös pehtoori mukailee eräässä kirjeessään Runebergin Saarijärven Paavon lausahdusta "vaikka koettaa, eipä hylkää Herra", mutta tällöin hän puhuu rahvaan sijaan koiristaan ja näiden luottavaisuudesta ja uskollisuudesta isäntäänsä kohtaan!⁵⁶

"Siltalan pehtorin" keskeinen teema on modernin, vieraantuneen ihmisen paluu luontoon, mutta vaikka teoksessa ihannoidaan luontoa, yksinkertaista elämää ja sen tervehdyttävää vaikutusta, tämä luonnonläheisen elämäntavan siunauksellisuus näyttää koskettavan ainoastaan säätyläisiä. Tämä tulee näkyviin etenkin kohtauksissa, joissa pehtoori torjuu Liina Strömmerin lähentely-yritykset - pehtoori ei suostu tunnustelemaan Liinan vyötäisten pehmeyttä tai juoruamaan tämän kanssa lähiseudun ihmisten asioista, vaan vie keskustelun sen sijaan abstrakteihin filosofian ja kirjallisuuden kysymyksiin, joista tämä "puolivillainen tytörukka" ei tietenkään ymmärrä mitään. Lopulta hän onnistuu kohdistamaan Liinan huomion itsensä sijasta puutarhamies Kalleen, jonka kanssa tämä sitten meneekin kihloihin.⁵⁷ Liina on pehtoorille esimerkki primitiivisestä ihmisestä, jossa ei ole sivistystä tai hienoutta, ja jonka toimintaa ohjaavat pelkästään eläimelliset himot ja arkinen tarkoituksenmukaisuus:

Niin - sellaistaahan se on - ihminen on kenties rauhoitettu eläin, mutta eläin, jonka askelia ohjaavat himot joka tapauksessa. Sen huomaa vain liian selvästi, kun tarkastelee ihmisiä, jotka ovat askelta lähempänä luontoa kuin mitä itse on.⁵⁸

⁵⁴ Karkama 1985, s. 54-55, Mikkeli 1997, s. 318-319 ja Molarius 1998, s. 94-116. Runebergin idealistinen kansakuva oli alkanut kirjallisuudessa murentua viimeistään 1880-luvulla realismin läpimurron myötä, mutta rahvaan elämää kuvanneet kirjailijat joutuivat myöhemminkin elämään Runebergin perinnön varjossa - sivistyneistön silmissä juuri Saarijärven Paavon esimerkilliset ominaisuudet olivat taanneet Suomen kansalle oikeuden elää. Poliittisista syistä kirjailijoilta saatettiin edelleen vaatia Runebergin ihanteiden noudattamista, minkä asenteen kriitikoiden kaltoin kohteleva K.A.Tavastsjerna vuonna 1892 kärjisti muotoon "Skrif som Runeberg, gossar, så skrifver ni bra". Alhoniemi 1972, s. 66-155, erit. s. 128 ja Ekelund 1969, s. 400-401.

⁵⁵ Klinge 1975, s. 20-21.

⁵⁶ Selmer-Geeth 1973, s. 41-42, 161.

⁵⁷ Selmer-Geeth 1973, s. 163-165; ks. myös s. 147-148. Liina ja Miina Strömmer ovat kapteeni Lindin taloudenhoitajansa kanssa saamia aviottomia lapsia; he sijoittuvat statukseltaan epämääräisesti jonnekin säätyjen välimaille, ja siten he ovat eräänlaisia puolisivistyneitä, kodittomia kummajaisia. Tarinan edetessä Strömmerin sisarukset kuitenkin normalisoidaan sijoittamalla heidät alaluokan keskuuteen - siinä missä Liina kihlautuu puutarhamies Kallen kanssa, Miina löytää itselleen postiljooni Jannen.

⁵⁸ Selmer-Geeth 1973, s. 165.

Vaikka kaikkien ihmisten toimintaa pohjimmaltaan ohjaavat samanlaiset motiivit, sivistys erottaa ihmisen luonnosta, ja antaa tälle mahdollisuuden sellaiseen henkiseen elämään ja sellaisiin yleviin tunteisiin, jotka ovat primitiiviselle ihmiselle mahdottomia.⁵⁹ Tämä katso-
mus oli ollut tavanomainen sivistyneistön piirissä jo aiemmin, vaikka se oli osittain ristirii-
dassa runebergiläisen, ihanteellisen kansakuvan kanssa - Juhani Aho viittaa tähän todetes-
saan, että "sivistyneissä säädyissä [oli ollut] vallalla se käsitys, ettei kansan keskuksessa voinut
löytyä oikein hienoa ja ihanteellista tunnetta".⁶⁰ Kansanihmisten oletettiin suhtautuvan esim.
juuri rakkauteen realistisesti, ilman voimakkaita tunteita ja yletöntä sentimentaalisuutta, ja
kansan pariin sijoitettuja romanttisia tarinoita saatettiin moittia epäuskottaviksi, vaikka
vastaava tarina olisi voitu hyväksyä säätyläismiljööseen sijoitettuna.⁶¹ Hienojen ja ihanteel-
listen tunteiden lisäksi "Siltalan pehtorin" ylhäältä päin nähdystä kartanomiljööstä tuntuu
myös puuttuvan kansan oma kulttuuri, tai ainakin se on pehtorin näkökulmasta pelkkää
takapajuisuutta ja tietämättömyyttä, josta on vain haittaa hänen rationalisointipyrkimyk-
silleen. Samoin ajatus kansalaisyhteiskunnasta loistaa poissaolollaan - pehtoori tuo Siltalaan
tehokasta hallintoa ja taloudenhoitoa, muttei demokratiaa; pehtoori näkee rahvaan edelleen
alamaisina, sen sijaan että olisi valmis myöntämään näille kansalaisen statuksen.

Pehtoori valittaa kirjeissään kerta toisensa jälkeen sitä, kuinka laiskaa ja saamatonta Silta-
lan työväki on. Hänen on pakko seurata koko ajan vierestä, että työläiset todella tekevät
työnsä kunnolla, ja välillä hänen täytyy itse näyttää mallia, jotta nämä "hidasälyiset jörrit"
ymmärtävät mitä heidän oikein pitää tehdä. Selmer-Geeth kärjistää pehtorin ylimielisen
asenteen niin pitkälle, että on vaikea uskoa, etteikö hän olisi tehnyt tietoista parodiaa sääty-
läisten käsityksistä.⁶² Toisaalta pehtorin syytökset kertovat myös aivan oikeasta kulttuurien
yhteentörmäyksestä, jossa pehtoori edustaa modernia, tuottavuutta ja tehokasta ajankäyttöä
korostavaa ajattelua, kun taas työväki ei ole vielä sisäistänyt modernia työkulttuuria ja käsi-
tystä siitä, että aika on rahaa.⁶³ Pikemminkin työläiset ja torpparit pyrkivät vain välttele-
mään ylimääräistä työtä ja kiirettä, joka ei käytännössä hyödytä heitä itseään millään taval-
la - heidän näkökulmastaan kyse on vain päivätyövelvollisuuden täyttämisestä. Pehtoori
tietää tämän, mutta hän ei silti ajattele asiaa työväen näkökulmasta: hänelle työväki ovat

⁵⁹ "Primitiivisen" ja "sivistyneen" ihmisen välisistä synnynnäisistä eroista vuosisadan vaih-
teen kirjallisuudessa ks. Molarius 1998, s. 103-111.

⁶⁰ Ahon lausunto siteerattu kirjasta Teperi 1986, s. 20.

⁶¹ Teperi 1986, s. 18-23.

⁶² Tämä voi tosin olla anakronistinen näkemys; esim. talonpoikaikirjailija Pietari Päivä-
rinnan tuotannossa säätyläisten ylimielisyyden (josta Päivärinta kuvaa termillä "ilvehymy")
kuvaus kuului keskeisiin teemoihin. Hänen mukaansa "herrat" tunsivat olevansa niin
korkealla rahvaan yläpuolella, että oli kyseenalaista, kuuluivatko nuo kaksi osapuolta edes
samaa kansaan. Teperi 1986, s. 136-137.

⁶³ Tällaiset työväen laiskuutta moittivat valitukset olivat tulleet 1800-luvun kuluessa yhä
tavanomaisemmiksi, kun tehokkuusajattelu oli levinnyt maatalouden piirissä. Erityisen pal-
jon ristiriitoja oli juuri Siltalan kaltaisilla suurtiloilla. Rahvaan ja porvariston aikakäsitysten
eroista Thompson 1996, s. 157-197 ja Frykman & Löfgren 1979, s. 21-44; ks. myös Karkama
1985, s. 54-55.

vain anonyymia työvoimaa, jonka hän aikoo ennen pitkää osittain korvata koneilla.⁶⁴ Itse asiassa vaikuttaa siis siltä, että "Siltalan pehtorin" ylhäältä päin kuvattu kartanomiljöös sisältää potentiaalisina sellaisia yhteiskunnallisia ristiriitoja, joiden olemassaolon tai ainakin vakavuuden pehtorin kertomus näyttää päällisin puolin kieltävän. Pehtoori ei ole kiinnostunut kartanon työväen ajatusmaailmasta, eikä hänellä ole todellisia edellytyksiä ymmärtää sitä omasta aristokraattisesta näkökulmastaan käsin - voi vain kuvitella miten pehtoori suhtautuisi siihen jos tämä passiiviseksi kuvattu kansa yhtäkkiä kieltäytyisi vastaamasta pehtorin ennakkoluuloja, ja lähtisi liikkeelle vaatimaan oikeuksiaan.

4.3. "Isoäidin aikainen onnensopukka"

Procopén näytelmäsovitus tuli ensi-iltaan yhdeksän vuotta Selmer-Geethin romaanin ilmestymisen jälkeen, ja vaikka yhteiskunnallinen ilmapiiri oli vuonna 1913 osittain toisenlainen, yksinkertaisen maalaiselämän ylistys näyttää olleen edelleen ajankohtainen teema. Procopén näytelmää ei tosin voi tulkita Selmer-Geethin romaanin tavoin robinsoniadina, ja muutenkin koko "terve sielu terveessä ruumiissa" -teemaa käsitellään siinä ohuemmin kuin romaanissa, mutta tämä johtuu todennäköisesti vain siitä, että Procopé on joutunut supistamaan romaanin materiaalia kootessaan kaikki tapahtumat neljään näytökseen. Yksikään näytöksistä ei sijoitu Siltalan pihapiiriin ja peltojen ulkopuolelle, joten näytelmästä puuttuu kokonaan romaanin kuvaama alkuperäinen, koskematon luonto, ja samalla näytelmästä jää pois suurin osa romaanin vakavista filosofisista keskusteluista. Samoin pehtorin sairaus jää näytelmässä vähäisempään rooliin kuin kirjassa - tähän tietysti vaikuttaa sekin, ettei tapahtumia näytelmässä tarkastella pehtorin näkökulmasta. Muutenkin Procopén näytelmäsovitus on tunnelmaltaan kepeämpi ja arkisempi kuin toisinaan filosofiseksi heittäytyvä romaani.

Procopén näytelmä keskittyy Selmer-Geethin romaanin tavoin kuvaamaan pääasiassa säätyläisten elämää. Strömmerin sisarukset Miina ja Liina ovat tosin näytelmässä jonkin verran suuremmissa roolissa kuin kirjassa, ja etenkin heinäpellolla tapahtuvassa kolmannessa näytöksessä näyttämöllä nähdään myös muuta tavallista rahvasta. Pehtorin jatkuvat valitukset työväen kelvottomuudesta ja typeryydestä ovat kuitenkin kadonneet näytelmätekstistä lähes kokonaan, ja viitteitä alkuperäisteoksen kielteisistä asenteista näkyy ainoastaan parissa irrallisessa repliikissä. Näkökulman muutos on siten pehmentänyt rahvaasta annettua kuvaa, mikä oli ilmeisesti välttämätön edellytys näytelmän sittemmin maaseudulla saavuttamalle pitkäaikaiselle suosiolle. Sittenkin kansanihmisillä on näytelmässä ainoastaan passiivinen rooli - rahvaan ja säätyläisten välimaastoon sijoitettavia Miinaa ja Liinaa lukuunottamatta he ovat vain statisteja, nimettömiä henkilöitä vailla omaa ääntä.

⁶⁴ Selmer-Geeth 1973, s. 50-51, 76-77.

Useissa aikalaisarvioissa Procopén näytelmään suhtauduttiin idyllisenä ja harmittomana lapsuuden satuna, joka näytti kuvaavan menetettyä isoäidin aikaa ennen modernin yhteiskunnan ristiriitoja. Vaikka Procopén näytelmä sinänsä on uskollinen alkuperäisromaanin hengelle, siitä on kuitenkin jäänyt pois suurin osa niistä särmistä joita pehtoorin kirjeissä oli sentään ollut, ja kun tarinan kuvaama maalaisidylli alkoi vähitellen jäädä yhä kauemmaksi menneisyyteen, sitä oli aiempaa helpompi tulkita pelkkänä eskapismina. Tätä idyllisten elementtien korostumista selitti osittain myös näkökulman vaihtuminen: näytelmässä Siltalan miljöötä ei enää nähty pehtoorin aristokraattisesta ja taloudellista tehokkuutta korostavasta näkökulmasta, vaan pehtooria sovinnaisempi ja konservatiivisempi kamreeri Svennberg nousi lähes yhtä keskeiseen rooliin. Kamreeri Svennbergiä esitti Svenska teaternin produktiossa yli kahdenkymmenen vuoden ajan Emil Lindh (1867-1937), jonka luomaa klassista suomalaisen pikkukaupunkilaiherrasmiehen hahmoa pidettiin jopa jonkinlaisena "idyllin aikakauden elävänä dokumenttina".⁶⁵ Ehkä parhaan analyysin näytelmän idyllisistä ulottuvuuksista tarjosi Turun Sanomien nimimerkki T.S. arvioidessaan Turun Suomalaisen teatterin esitystä keväällä 1925:

Ei mikään paina mieltä, eikä häiritse ajatusten leppoisaa kulkua, sillä huolille ja ahdistukselle ei ole sijaa tällaisessa ympäristössä. Meikäläisille kaupunkilaisen taisteluyhteiskunnan jäsenille tuollaisen isoäidin aikaisen onnensopukan kuvaus on kuin lapsuusajan satua, - ja sellainen satuhan vielä aikuisenakin vaikuttaa vapauttavasti! "Siltalan pehtorista" saattaa sanoa, että se on vapauttavasti kirjoitettu, ja juuri tähän perustuu sen saavuttama näyttämömenestys.⁶⁶

Eskapismi oli monissa aikalaisarvioissa keskeinen selitys "Siltalan pehtorin" viehätysvoimalle. Turun Sanomat piti sen vahvuutena "eräänlaista naiivia suloutta": näytelmä tarjosi kappaleen herraskartanoelämää "herttaisen kevyessä muodossa", ja näytelmän pääsävelenä oli "onnelliseen loppuun vievä rakkaustarina", ilman että se olisi edes yrittänyt sanoa mitään painavampaa. Hämeen Sanomien mukaan näytelmä kuului hengeltään "vanhaan hyvään aikaan"; "sen ihmiset [olivat] kaikki hyvänsuopia, ja sen tapahtumat herttaisen hyväntuulisuuden sävyttämiä". Näytelmä näytti siis näiden kriitikkojen mielissä viittavaan viattomaan menneisyyteen, sääty-yhteiskunnan aikaan, jolloin elämä oli vielä yksinkertaista ja aitoa, eikä modernin yhteiskunnan ristiriitojen aiheuttamasta ahdistuksesta ollut tietoaakaan.⁶⁷

Vaikka näytelmä ei vienyt katsojiaan romaanin tavoin koskemattomaan luontoon, sen sisältämä tervehenkisen maalaiselämän ylistys herätti kuitenkin ihastusta kriitikoiden ja yleisön keskuudessa. Karjala-lehti piti näytelmää erityisen tervetulleena kaupunkilaisille, sillä "tuo-

⁶⁵ Qvarnström 1947, s. 240.

⁶⁶ Turun Sanomat 13.5.1925.

⁶⁷ Turun Sanomat 13.5.1925 ja Hämeen Sanomat 21.12.1926. Tämä tulkinta ei ota huomioon sitä, että pehtoori on kuitenkin myös modernin maailman edustaja, joka tuo taloudellista tehokkuutta ja työkuria korostavan ajattelutavan Siltalaan.

han se raikkaan tuulahduksen maalaiselämästä".⁶⁸ Turunmaan mukaan näytelmässä miellytti ennen muuta "voimakas ja terve maaseudun elämän tuntu, päivänpaiste ja kesäinen tuoksu".⁶⁹ Monissa arvioissa korostettiin sitä, kuinka virkistävältä "Siltalan pehtorin" tarjolema kesäinen maalaisidylli tuntui keskellä talvea - ei liene sattumaa, että näytelmä tuli vuonna 1933 Svenska teaternin ohjelmistoon nimenomaan tapaninpäivän "jouluensi-iltana". Näytelmän suosiota joulunäytelmänä ei varmasti ainakaan haitannut se, että sitä pidettiin myös erityisesti lapsille sopivana.⁷⁰ Kaikenkaikkiaan "Siltalan pehtori" oli oman aikansa mitapuun mukaan poikkeuksellisen tervehkeinen näytelmä: Ester-Margaret von Frenckell on huomauttanut, että kymmenluvun teatteriyleisö oli pehtoorin lailla elämäänsä kyllästynyttä ja kaiken kokenutta käytyään läpi sekä fin de siècle -dekadenssin että eurooppalaiseen salonkidramatiikan, ja "Siltalan pehtorin" kaltainen yksinkertainen ja viihdyttävä kesäinen maalaistarina - joka kaiken lisäksi on parantumiskertomus - tuntui sen silmissä virkistävältä.⁷¹

4.4. Koko kansan kansallinen elokuva

Kolmikymmenluvulla kotimaiset elokuvatuottajat julistivat tekevänsä kansallisia elokuvia "koko kansalle". Mutta mikä oli tämä kansa, ja mitä se halusi nähdä - nämä eivät olleet etenkin 1930-luvun alussa ollenkaan niin ongelmattomia kysymyksiä, kuin elokuvatuottajat antoivat oman tuotantonsa legitimaatioissa ymmärtää.⁷² "Kansalla" on jo sinänsä ollut hieinan harhaanjohtava kaksoismerkitys - toisaalta se tarkoittaa kaikkia kansakuntaan kuuluvia ihmisiä (tai valtion kansalaisia), toisaalta suppeamman tulkinnan mukaan kansa on merkinnyt säätyläisten näkökulmasta rahvasta, eli ei-säätyläisiä, Toisia.⁷³ Nämä käsitykset elivät vuosisadan alkupuolella rinnakkain, vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Lisäksi 1920- ja 30-lukujen yhteiskunnallisessa keskustelussa perinteiset ihannoidut käsitykset aidoista kansanihmisistä sekoittuivat tuoreempiin, eliitin näkökulmasta pelottaviin kokemuksiin kansalaissodan esiin tuomasta petollisesta, eläimellisten vaistojensa varassa elävästä rahvaasta.⁷⁴ Kansallisen elokuvatuotannon piti kuitenkin menestyäkseen tavoittaa koko tämä heterogeeninen kansa - maalaiset ja kaupunkilaiset, työväestö ja sivistyneistö, suomen- ja ruotsinkieliset - pienemmät erikoisyleisöt eivät olisi riittäneet pitämään tuotantoa taloudellisesti kannattavana.⁷⁵ Tavallaan elokuvien tuottajat siis "etsivät" samalla kertaa sekä yleisöä elokuvilleen että myös sellaista yhdistävää kansallista kokemusta tai ideologista projektia, jonka avulla koko kansa saatettiin koota valkokankaan ääreen katsomaan samaa elokuvaa.

⁶⁸ Karjala 25.11.1914.

⁶⁹ Turunmaa 13.5.1925.

⁷⁰ Hufvudstadsbladet 27.12.1933 ja Svenska Pressen 27.12.1933.

⁷¹ von Frenckell 1972, s. 203. von Frenckellin kommentit perustuvat pääosin Olof Homénin tulkintaan näytelmästä, ks. myös Homén 1915, s. 185-187.

⁷² Laine 1995a, s. 98-99, 129-130 ja Laine 1995b, s. 82-87.

⁷³ Toisaalta populistinen "herraviha" perustuu paljolti samaan asetelmaan, kansan näkökulmasta "kansaan kuulumattomat" parempiosaiset voidaan yhtä lailla esittää Toisena.

⁷⁴ Varpio 1993, s. 62-77.

⁷⁵ Laine 1995a, s. 123.

Kimmo Laine ja Anu Koivunen ovatkin esittäneet, että 1930-luvun kotimaisten elokuvien hallitseva ongelma oli nimenomaan kansa, siinä missä elokuvien tematiikka seuraavina vuosikymmeninä kiertyi mm. perheen ja mieheyden ympärille.⁷⁶

Samalla kun kolmikymmenluvun kotimainen elokuva etsi itselleen laajaa kansallista yleisöä, se rakensi siis yhteistä kansallista kokemusta. Benedict Andersonin tunnetun teesin mukaan kansakunta onkin kuvitteellinen poliittinen yhteisö, joka syntyy juuri tällaisten yhdistävien, samanaikaisten kokemusten kautta.⁷⁷ Niinpä ei olekaan yllättävää, että vuosikymmenen lopulla suomalaiset elokuvatuottajat asettuivat tukemaan tuolloisessa poliittisessa tilanteessa muutenkin ajankohtaista kansallisen eheytyksen projektia.⁷⁸ Tämä projekti palveli myös heidän omia etujaan - olihan heidän tavoitteenaan nimenomaan laajan, luokkarajat ylittävän yleisön tavoittaminen. Kansallisen eheytyksen merkitystä kolmikymmenluvun lopun elokuvia hallitsevana teemana on korostanut etenkin Lasse Ahtiainen, joka on vuosien 1936-39 elokuvia käsittelevässä tutkimuksessaan kytkenyt elokuvien ideologisen sisällön hyvin tiukasti aikakauden poliittiseen kulttuuriin, tuotannon rakenteeseen ja tuottajien taustoihin. Hänen mukaansa kaikki näkökulmat tukevat ajatusta 1930-luvun lopun elokuvista kansallisen yhtenäisyyden heijastajina ja propagoijina.⁷⁹ Kimmo Laine on kuitenkin kritisoinut Ahtiaista taloudellisen ja poliittisen determinaation liiallisesta korostamisesta. Laine viittaa Gramsciin ja Althusseriin ja painottaa kulttuurin "suhteellista itsenäisyyttä" yhteiskunnasta ja tuotannosta - vaikka nämä sfäärit vaikuttavat toisiinsa, ne eivät kuitenkaan välttämättä muutu samanaikaisesti. Kansallisen eheyttämisen teemoja voi Laineen mukaan löytää sekä Ahtiaisen tutkimuskautta varhaisemmista että sitä myöhäisemmistä elokuvista, eikä kaikkien 30-luvun lopun elokuvienkaan sisältöä voi ongelmattomasti palauttaa pelkkään kansallisen eheytyksen problematiikkaan.⁸⁰

Vuoden 1934 "Siltalan pehtoori" on joka tapauksessa peräisin Ahtiaisen tutkimuskautta edeltävältä aikakaudelta, jolloin koko kansallista yhtenäisyyttä korostava diskurssi ei vielä ollut saavuttanut hallitsevaa asemaa poliittisessa elämässä. Elokuvan voi nähdä Ahtiaisen kuvaaman kansallisen eheyttämisen projektin varhaisena ja epätäydellisenä esiasteena, vaikka siinä on sellaisia ristiriitaisia aineksia, jotka eivät ongelmattomasti sopeudu tähän kuvaan.

⁷⁶ Laine 1994a, s. 194-201.

⁷⁷ Anderson 1983, s. 5-7; ks. myös Honka-Hallila 1995, s. 8-9, 13, 240.

⁷⁸ Kansallista eheytystä korostavan diskurssin lopullinen läpimurto poliittisessa elämässä ajoittuu vuonna 1937 muodostetun punamultahallituksen aikaan; toisaalta eheytyksellä oli juurensa sekä maalaisliiton alkiolaisessa aateperinnössä että etenkin Akateemisen Karjala-Seuran piirissä 1920-luvulla vaikuttaneessa eheytyssajattelussa. Matti Klingen mukaan tämä alunperin Yrjö Ruudun kirjassaan "Uusi Suunta" (1920) esittämiin ajatuksiin perustunut eheytydiskurssi jäi 20-30-lukujen vaihteen yhteiskunnallisen kuohunnan ajaksi uinumaan julkisen keskustelun ulkopuolelle, mutta nousi uudelleen esiin 30-luvun puolivälin jälkeen mm. entisen AKS-aktiivin Urho Kekkosen vaikutuksesta. Ahtiainen 1979, s. 1 ja Klinge 1983, s. 113-131, 150-151, 170.

⁷⁹ Ahtiainen 1979, s. 1-11.

⁸⁰ Laine 1994b, s. 51-60.

Tästä huolimatta on ilmeistä, että "Siltalan pehtori" pyrki nimenomaan tavoittamaan yleisökseen koko kansan, mitä korosti sekin, että elokuvaa tehtiin pakkotilanteen edessä, sen oli pakko menestyä, jotta Suomi-Filmi voisi jatkaa toimintaansa. Niinpä on syytä uskoa, että tämä populaari elokuva heijastelee niitä ambivalentteja ja osin julkilausumattomia oletuksia, joita sen tuottajilla oli yleisönsä (eli heidän mukaansa koko kansan) luonteesta ja mausta. Samalla kertaa näiden oletusten täytyi myös olla ainakin jossain määrin hyväksyttäviä yleisön näkökulmasta - muussa tapauksessa elokuva tuskin olisi saavuttanut tavoittelevansa suosiota. Arviossaan "Siltalan pehtorista" Svenska Pressen tulkitsikin tuotantoyhtiön päämääriä osuvasti - lehden mukaan Suomi-Filmi jatkoi tällä elokuvallaan kotimaisen filmituotannon "ainoaa luonnollista linjaa", sellaisten "kansanomaisten elokuvien" tekemistä, joita mahdollisimman suuri kotimainen yleisö saattoi ymmärtää ja arvostaa. Lehti jatkoi: "Tämän päämäärän saavuttamiseksi ja laajan yleisön tavoittamiseksi on kuitenkin tässä filmissä – kuten aiemmissakin suomalaissa filmeissä - jouduttu tekemään tiettyjä myönnytyksiä yleisön maulle tai maun puutteelle".⁸¹

Selmer-Geethin "Siltalan pehtori" ei ensisilmäyksellä näytä aivan itsestäänselvältä valinnalta kriisiin ajautuneen kansallisen elokuvatuotannon pelastajaksi. Selmer-Geethin romaani ei ollut kotimaisuudestaan huolimatta erityisen kansallismielinen teos: se oli alkuperältään ruotsinkielinen, suomenkielinen rahvas oli siinä pelkässä sivuroolissa, ja romaanin päähenkilö oli taustaltaan epäilyttävä "kansanvallan vastainen" aristokraatti. Eikö kotimaisen elokuvan pelastusta olisi sittenkin kannattanut etsiä vaikkapa jostakin "Seitsemän veljeksien" kaltaisesta kansalliskirjallisuuden monumentista?⁸² Toisaalta "Siltalan pehtorin" puolesta puhui tietysti se, että se edusti kevyttä, harmitonta ja viihteellistä linjaa, eikä sen tarina kaikista ei-kansallisista piirteistään huolimatta näyttänyt sisältävän mitään poliittisesti arkaluontoista. Procopén näytelmäversion suosio puhui myös varmasti valinnan puolesta - se oli 30-luvun alussa vakiintunut osa teattereiden ohjelmistoa, sekä kaupungeissa että maaseudulla, sekä ruotsin- että suomenkielillä näyttämöillä. Vaikka elokuvan täytyi menestyäkseen tavoittaa suurempi yleisö kuin mikä oli ollut mahdollista romaanille tai näytelmälle, tämä valmis yleisöpohja takasi kuitenkin tietyn peruskiinnostuksen.

⁸¹ Svenska Pressen 13.11.1934: "Suomi-filmi har med detta film fortsatt på den linje, som är vår filmindustris enda naturliga: att skapa en folklig film, som kan förstås och uppskattas av flertalet inom landets gränser [...] För att nå syftemalet och vinna breda publiken har man emellertid i denna filmen - liksom i föregående finska filmer - fått göra vissa eftergifter åt denna publikens smak eller brist på smak."

⁸² Itse asiassa Suomi-Filmi todella suunnitteli talvella 1934 myös "Seitsemän veljeksien" filmaamista. Hanke oli toki ollut esillä moneen otteeseen aiemminkin, jo 20-luvulta lähtien, mutta nyt sen ajankohtaisuutta perusteli myös Kiven juhlavuosi. Suunnitelmat kuitenkin kariutuivat niiden tuoreeltaan osakseen saamaan vastustukseen, ja kenties siihenkin, ettei yhtiöllä keväisessä tilanteessaan ollut moiseen pitkäjänteiseen suurtyöhön vaadittavia resursseja. Tulenkantajat 3.2.1934. Kiven tuotannon muista filmausyrityksistä ks. Uusitalo 1988, s. 48-49 ja Honka-Hallila 1995, s. 22-35.

Samoin tarinaan sisältyvä teema paluusta maalle sopi mainiosti yhteen 30-luvun alun aateellista keskustelua hallinneen "terveen suomalaisen kansallishenkisyyden" ihanteiden kanssa. Heikki Mikkeli on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka suomalaisessa 20-30-lukujen keskustelussa esitettiin ihmisten kiinnittämistä maahan länsimaisen degeneraation vaikutusten torjumiseksi - suomalaiset olivat nuori sivistyskansa, jolla oli vielä paljon "kuluttamatonta ja neitseellistä voimaa".⁸³ Dekadentin kaupunkilaiselämän ja terveiden maalaisolojen välinen vastakkainasettelu oli siis 30-luvulla yhtä lailla ajankohtainen kuin vuosisadan alussa.⁸⁴ Veijo Hietala on John Rennie Shortia mukailleen tulkinnut populaarikulttuurissa esiintyvää maaseutumytologiaa eräänlaisena vastareaktiona yhteiskunnan modernisaatiolle ja muutokselle - Hietalan mukaan tämän myytin vetovoima saavutti yhden huipentumansa juuri 30-luvulla, jolloin moderni urbaani kulttuuri oli laman myötä näyttänyt aiempaakin selvemmin myös nurjat puolensa. "Siltalan pehtoorin" menneisyydestä aineksensa saavaa kesäistä maalaisidylliä voikin tulkita eräänlaisena kansallisena terapiana, joka vastasi tiettyjä 30-luvun alkupuolen yhteiskunnan tarpeita; samalla tavoin esimerkiksi Lapuan liikkeen päämäärissä tuli näkyviin epämääräinen kaipuu takaisin sääty-yhteiskunnan maailmaan, takaisin kadotettuun turvalliseen järjestykseen.⁸⁵

Vaikka Selmer-Geethin romaanin parantumisteeman voisi itse asiassa kuvitella soveltuvan hyvin myös 1930-luvun alun aateilmastoon, se jää kuitenkin vuoden 1934 elokuvaversiossa syrjään, ja siitä on oikeastaan jäljellä vain muutamia asiayhteydestään irrotettuja lausahduksia.⁸⁶ Elokuvan tapahtumat keskittyvät kyllä kirjan ja näytelmän tavoin kesäiseen maalaisympäristöön, mutta maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelu jää elokuvassa sivurooliin, ja modernin kulttuurin rappiota edustaa korkeintaan luutnantti Mandelcrona. Samalla elokuvasta ovat jääneet kokonaan pois kirjan viittaukset filosofiaan. Tärkein syy tähän on päähenkilössä tapahtunut muutos - enää ei ole puhuttakaan siitä, että pehtoori olisi hukanut elämänsä tarkoituksen, saati sitten että hän olisi sairastunut tai ratkennut ryyppäämään. Selmer-Geethin romaanissaan esittelemä fin de sièclen herrasmiesfilosofi on saanut väistyä, ja tilalla on jämäkkä ja miehekäs sankari, joka on hulivilielämän sijasta kunnostautunut nuoruudessaan taistelukentällä. Toki pehtoori oli jo romaanissa ylivertaisen kyvykäs ja lähes kaikkivoipa hahmo, mutta siinä häneen liitettiin myös erilaisia inhimillisiä heik-

⁸³ Mikkeli 1997, s. 319-324.

⁸⁴ Matti Klingen mukaan vanha agraarinen, runebergiläis-idealistinen kansakuva suorastaan rehabilitoitiin sivistyneistön keskuudessa itsenäistymisen jälkeisinä vuosina. Klinge 1983, s. 108.

⁸⁵ Hietala 1998. Hietala referoi artikkelissaan John Rennie Shortin kirjassa "Imagined Country. Environment, Culture, Society" (London 1991) esittämiä näkemyksiä. Lapuan liikkeen päämääristä ks. Siltala 1985, erit. s. 443-453.

⁸⁶ Esim. sekä kirjassa että näytelmässä esiintyvä lentävä lause "mens sana in corpore sano" saa elokuvassa kokonaan uuden kontekstin - lausahdus on tällä kertaa laitettu pehtoorin suuhun alkupuolen kohtauksessa, jossa hän valittaa hänelle annettuun asuntoon pesiytneistä syöpäläisistä. Miina kommentoi pehtoorin sanoja seuraavasti: "Ai jai, pehtoori puhuu ruotsiakin! Mitähän se merkitsee?" Tähän pehtoori vastaa: "Se tarkoittaa että terve tyttö ei miestä kaipaakaan".

kouksia; nyt kaikki tällaiset epäilyttävät piirteet on siirretty muihin henkilöihin. Elokuva korostaa ilmeisen tarkoituksellisesti pehtoorin määrätietoisuutta ja maskuliinisuutta (joissakin kohtauksissa pehtooria kuvataan alhaalta päin, ja välillä hänen positiivisia ominaisuuksiaan korostetaan rinnastamalla ne joko Aarettiin tai Mandelcronaan), mutta tämä pehtoorin liioiteltu esikuvallisuus saattoi myös joidenkin tulkitsijoiden silmissä kääntyä itseään vastaan - esim. Kansan Lehti katsoi aiheelliseksi moittia Jalmari Rinteen puhetapaa liiasta pateettisuudesta ja huomautti, ettei "keskustelu talon piikojen ja renkien kanssa tavallisessa työntouhussa ole mitään juhlarunon esittämistä".⁸⁷ Pehtoorin Sitalassa tekemistä uudistuksista tulee elokuvassa esiin lähinnä vain hänen laiskottelevan työväen keskuudessa suorittamansa kurinpalautus, sen sijaan hänen maanviljelysmetodeihin tai metsänhoitoon tekemiinsä uudistuksiin ei viitata ainakaan näkyvästi.

Yksi elokuvan uusista elementeistä on sotilasarvojen ja sotilaallisuuden käyttäminen keskeisenä materiaalina. Selmer-Geethillä ja Procopélla sotilaallisuutta olivat edustaneet ainoastaan luutnantti Lind/Mandelcrona ja kapteeninrouva Lilli Lind (edesmenneen miehensä kautta), nyt myös Aaretti-rengillä ja pehtoorilla itsellään on sotilastausta.⁸⁸ Samalla myös suhtautuminen armeijaan on muuttunut: Selmer-Geethin romaanissa kamreeri Svennberg suhtautuu Suomen armeijan hajottamiseen lähestulkoon huvittuneesti,⁸⁹ ja vaikka luutnantti Lind on selkeästi koominen hahmo, hänen merkitsemistään muista oman armeijan sotilaista poikkeavaksi tapaukseksi ei katsota tarpeelliseksi. Procopén näytelmässä Mandelcrona on muutettu entiseksi Ruotsin armeijan luutnantiksi, ja tämä asetelma toistuu myös elokuvassa - vuonna 1913 muutoksen syynä oli ilmeisesti se, että Suomen armeijan hajottamista oli kulunut jo kymmenkunta vuotta, vuonna 1934 valintaa sanelivat varmasti myös poliittiset syyt. Kuten Kenneth Lundin on todennut, 1930-luvun alkupuolen ilmapiirissä Mandelcronaa olisi tuskin voinut esittää naurettavana hahmona, jos hän olisi ollut Suomen armeijan upseeri.⁹⁰ Siinä missä Mandelcrona on ruotsalainen operettiluutnantti, jolla ei ole kokemusta todellisesta sodasta (ja joka kaiken lisäksi on sekoittanut "kirjanpidon ja raha-asiansa"), pehtoori taas on "taistelukentällä koroitettu kapteeniksi", eli hän on kaikkien muiden hyveidensä lisäksi myös sotasankari. Elokuva ei tosin kerro mihin sotaan pehtoori on osallistunut, mutta mitä ilmeisimmin kyseessä on joko vapaussota tai sitä seuranneet sotaretket rajantakaiseen Karjalaan - tällaisten poliittisia intohimoja herättävien detaljien täsmentämistä tuskin pidettiin Suomi-Filmissä tarpeellisena. Kahden upseerismiehen vastapainona elokuvassa on lisäksi "tykkijulli" Aaretti, jonka luutnantti Mandelcrona tosin humalapäissään korottaa ensin väapeliksi ja sitten vänrikiksi.

⁸⁷ Kansan Lehti 20.11.1934. Tosin kyse saattoi olla myös tahallisuudesta liioittelusta; Risto Orko on myöhemmin viitannut elokuvan herraskartanomiljööön ironisuuteen, ja hänen mukaansa elokuvan komedialinja "tahtoi vetää kaikki niin naiset kuin miehetkin määrättyllä tavalla äärireaktioihin". von Bagh 1991, s. 14-15.

⁸⁸ Lisäksi myös paroni Silfvorskiöld ja pehtoori tervehtivät toisiaan sotilaallisesti - kenties paroni on pehtoorin vanha aseveli?

⁸⁹ Selmer-Geeth 1973, s. 67.

⁹⁰ Lundin 1991, s. 79-80.

Tavallaan sotilasarvojen ja armeijan hierarkian korostamisen voi katsoa paikkaavan Selmer-Geethin romaanin hyödyntämää perinteistä sääty-yhteiskunnan hierarkiaa, joka oli 30-luvun alussa jo murentumassa - kun syntyperä ja aatelistarvot olivat menettäneet merkitystään, sotilasarvo määritteli ihmisen paikan tarinassa/yhteisössä.⁹¹ Tämän logiikan mukaan kapteenska ja pehtoori/kapteeni ovat alusta lähtien itsestäänselvästi kuuluneet toisilleen, onhan heillä sama sotilasarvo, ja kapteenskaa kosiskeleva luutnantti Mandelcrona on automaattisesti vain tunkeileva nousukas.⁹² Samoin tykkimies Aaretin sotilasarvo heijastelee hänen yhteiskunnallista asemaansa, vaikka kenties se, että hän on kuitenkin käynyt armeijan (ja siten suorittanut kansalaisvelvollisuutensa) perustelee sitä, miksi häneen kaikesta laiskudesta ja epäilyttävästä "sällimäisyydestään"⁹³ huolimatta voidaan elokuvassa suhtautua myönteisesti.

Toisin kuin esimerkiksi läntisessä naapurimaassa Suomessa ei vielä 30-luvun alkupuolella tuotettu sotilasfarsseja (ilmeisesti aihetta olisi pidetty poliittisesti liian tulenarkana), mutta sävyltään sotilasfarsseja vakavammat "Meidän poikamme" -elokuvat olivat toki jo tuoneet armeijamiljöön ja sotilaselämän tarjoamat mahdollisuudet elokuvatuottajien tietoisuuteen.⁹⁴ Ehkä Orkon elokuvan sotilaallista aspektia voi tulkita myös yrityksenä hyödyntää fiktiota armeijasta koko kansaa yhdistävänä kokemuksena, joka hierarkian ja luokkarajojen korostamisen lisäksi tarjoaa myös potentiaalisen mahdollisuuden ylittää ne. "Siltalan pehtoorissa" ajatus luokkarajojen ylittämisestä tosin torjutaan eksplisiittisesti, tai ainakin se sijoitetaan juopottelun kautta syntyvään välitilaan, normaalielämän ulkopuolelle. Vaikka kapteenska suostuu avioitumaan pehtoorinsa kanssa ennen kuin tietää tämän todellisen henkilöllisyyden, luokkarajat ylittävä avioliitto ei sittenkään ole "Siltalan pehtoorin" maailmassa aito mahdollisuus (elokuvan katsoja on alusta lähtien selvillä siitä, ettei pehtoori ole sitä miltä hän näyttää), eli tässä suhteessa elokuva on yhä uskollinen Selmer-Geethin romaanin asetelemille.

Populaarikirjallisuutta ja sen suosiota tutkineen Juhani Niemen mukaan yhteiskunnallisen hierarkian pysyvyys on yksi suomalaisen viihdekirjallisuuden erikoispiirteistä,⁹⁵ mutta elokuvien kohdalla ei kuitenkaan voi tyytyä näin yksioikoiseen päätelmään. Epäsäätyisestä avioliitosta tuli sittemmin yksi melodraamojen vakioaiheista, ja ainakin "Juurakon Huldasta" (1937) lähtien ylöspäin suuntautuvaa säätykiertoa voitiin esittää myös positiivisessa valossa;

⁹¹ Vaikka tässä olisi kyse vain kerronnallisesta valinnasta, kannattaa muistaa, että 20-30-luvuilla (ja osittain tietysti myöhemminkin) sotilasarvot heijastelivat todellisuudessaakin paljolti yhteiskunnan luokkarajoja. Ks. esim. Lundin 1991, s. 63.

⁹² Tämä ajatus on itse asiassa oraalla jo Selmer-Geethin romaanissa, jossa pehtoori kuullessaan kapteenskan "sulhasesta" epäilee, että kapteeninrouvan arvo alenisi jos hän avioituisi luutnantin kanssa. Selmer-Geeth 1973, s. 67.

⁹³ Ylioppilaslehti 22/1934.

⁹⁴ Laine 1994a, s. 22-39.

⁹⁵ Niemi 1975, s. 78-79.

"Juurakon Huldan" menestys osoitti lisäksi sen, että tällaiset tarinat vetosivat yleisöön.⁹⁶ Amerikkalaisessa elokuvassa vastaavia aiheita oli toki toteutettu jo aiemmin, ja esim. Frank Capran suurmenestyksessä "Tapahtuipa eräänä yönä" (1934) luokkarajat ylittävä rakkaus oli keskeinen teema. Toisaalta ajatus siitä, että rakkaudessa kaikki ovat yhdenvertaisia, sai osakseen myös kritiikkiä. Suomessa nuori vasemmistoradikaali Nyrki Tapiovaara kritisoi rakkauden ylivaltaa kapitalististen maiden elokuvatuotannossa - hänen mukaansa se oli valheellista ooppiumia, fiktiota, joka ei vastannut todellisuutta. Tapiovaara oli huolissaan siitä, miten valistuneet luokkatietoiset työläisetkin saattoivat olla alttiita tällaiselle taantumukselliselle propagandalle: "Kun työmies istuu elokuvateatterissa ja katselee kreivin ja kukkaistytön lemmentarinaa, saa hän olla varuillaan, etteivät vuosisatojen painolastit vie häntä harhaan, varsinkin kun koulu, kirkko ja valtio ovat tehneet parhaansa niitä suojellakseen".⁹⁷ Tapiovaaran huoli luokkarajat ylittävien rakkaustarinoiden valheellisyydestä tuntuu kuitenkin paradoksaaliselta vuoden 1934 "Siltalan pehtoorin" yhteydessä - tämän elokuvan sääty-yhteiskunnasta periytyvässä fiktiivisessä maailmassa luokkarajat ylittävä rakkaus olisi ollut radikaali ajatus, ellei peräti mahdottomuus!

"Siltalan pehtoorin" aiemmat versiot olivat olleet leimallisesti säätyläistarinoita: päähenkilöt olivat kaikki säätyläisiä, ja tapahtumia kuvattiin säätyläisnäkökulmasta. Elokuvassa tähän tuli kuitenkin muutos - vaikka näkökulma päällisin puolin säilyi keski- tai yläluokkaisena, elokuva laajensi Siltalan kartanomiljöön kuvausta nostamalla esiin myös muutamia työväen edustajia. Näin elokuva kiinnittyi Suomi-Filmin aiemmille tuotoksille tyypilliseen kansankuvausten traditioon; siltä varalta, ettei Selmer-Geethin herraskainen tarina olisi kyennyt puhuttelemaan kaikkia yleisöryhmiä, elokuvaan lisättiin sellaisia kansanomaisia aineksia, joita tarinassa ei ollut aiemmin ollut. Jotkut kaupunkilaiskritikot olivat toki 20-luvun lopulla valittaneet kotimaisen elokuvan "iänikuisista kansankuvauksista",⁹⁸ mutta 30-luvun alkupuolen kansallismielisessä ilmapiirissä tällaiset soraäänit olivat harvinaisia. Kuten aiemmin jo todettiin, sivistyneistön kuva kansasta oli vuoden 1918 tapahtumien jäljiltä hyvin ambivalentti - vastakkain oli perinteinen, runebergiläinen kansa ja toisaalta kapinaan nousseen alaluokan pelottava elämellisyys. Vaikka "Siltalan pehtoori" kuvasi suuren kartanon työväkeä (ihannoitujen vapaiden talonpoikien sijaan), ja olisi siten voinut sisältää potentiaalisia poliittisia jännitteitä, elokuvan sanoma oli kuitenkin sivistyneistön kannalta huojentava: elokuva palasi ristiriitoja edeltäneeseen maailmaan, jossa rahvas yhä tiesi paikkansa, tai jos ei tiennytkään, niin ainakin päättäväinen, miehekäs mies saattoi pitää sen alhaiset vaistot kurissa ja järjestyksessä.

⁹⁶ Juurakon Huldan vastaanotosta ks. esim. Laine 1995a, s. 125-126, 132-134. Ahtiainen pitää säätyrajat ylittävää rakkautta yhtenä 30-luvun lopulla kansallisen eheytyksen hengessä toteutettujen elokuvien perusteemoista. Ahtiainen 1979, s. 4.

⁹⁷ Tapiovaara 1935, s. 63.

⁹⁸ Ks. esim. Uusitalo 1994, s.64.

Selmer-Geethin romaanista poikkesi kuitenkin jo sekin, että rahvas todella oli olemassa persoonallisina tyypeinä sen sijaan, että se olisi ollut pelkkää kasvotonta massaa. Tämä rahvas tuotiin "Siltalan pehtoorin" tarinaan subrettihahmojen kautta; jo Selmer-Geethillä esiintyneet Miina ja Liina saivat elokuvassa uudenlaisen roolin, ja Miinan parivaljakoksi elokuvaan lisättiin kokonaan uusi hahmo, renki Aaretti. Selmer-Geethin romaanissa ja Procopén näytelmässä Strömmerin sisarukset Miina ja Liina - kapteeni Lindin aviottomat tyttäret - olivat olleet epäilyttäviä, säätyrajoja rikkovia välitilan hahmoja, jotka vasta tarinan kuluessa normalisoitiin sijoittamalla heidät muun rahvaan yhteyteen, sen sijaan että heille olisi suotu pääsy säätyläisten seurapiireihin. Elokuvassa Miinasta ja Liinasta on kuitenkin tehty jo alusta lähtien tavallista rahvasta, eikä heidän syntyperänsä enää näytä liittyvän mitään erikoista.

Miinan ja Aaretin hahmot ja niiden keskeinen rooli elokuvassa olivat tärkeä selitys elokuvan poikkeukselliselle menestykselle. Useimpien aikalaiskritikoiden mielestä nämä verevät ja värikkäät sivuhenkilöt jättivät (yhdessä Mandelcronan kanssa) tarinan varsinaiset päähenkilöt eli pehtoorin ja kapteenin varjoonsa. Osittain tämä heijasteli myös käsikirjoittajien tarinaa dramatisoidessaan valitsemaa strategiaa: ilmeisesti he pyrkivät luomaan tarinaan selkeämpiä vastakohtaisuuksia eri henkilöiden välille, ja siksi päähenkilöistä siivottiin pois kaikki vähänkään epäilyttävät piirteet, jotka sijoitettiin sen sijaan sivuhenkilöihin. Käytännössä tämä johti lähes väistämättä siihen, että sivuhenkilöistä tuli eläväisempiä ja kiinnostavampia kuin sinänsä moitteettomasta ja esimerkillisestä pääparista, vaikka nämä sivuhenkilöt olisivat olleet periaatteessa vain koomisia tyypejä. Aikalaiskritiikeissä tähän muutokseen ei sinällään kiinnitetty huomiota, mutta muutamissa arvioissa elokuvaa moitittiin siitä, ettei se pohjustanut säätyläisten lemmenarinaa riittävän hyvin, ja painopisteen muutos tuli luonnollisesti esiin myös yksittäisten näyttelijäsuoritusten arvioinnissa - nimenomaan Aaretin, Miinan ja Mandelcronan esittäjät saivat lähes poikkeuksetta kehuja, kun taas pehtoorin ja kapteenin suorituksissa nähtiin ongelmia.⁹⁹

Kolmikymmenluvun loppupuolen kotimaisia elokuvia tutkinut Lasse Ahtiainen on jakanut elokuvissa esiintyvät henkilöt neljään ryhmään toisaalta heidän yhteiskunnallisen taustansa ja toisaalta heidän konfliktitilanteissa esittämiensä mielipiteiden mukaan. Nämä ryhmät ovat 1) syrjäytyvä yläluokka 2) uudistusmielinen yläluokka 3) nouseva keskiluokka 4) työväestö. Ahtiaisen mukaan vuosien 1936-39 elokuvien kansakuvan tärkein yhteneväisyys oli luokkarajojen vastustaminen, ja hän korostaa kansallisen yhtenäisyyden rakentamista sotaa edeltävien vuosien elokuvan hallitsevana ideologisena projektina.¹⁰⁰ "Siltalan pehtoori" ei täysin sovi tähän kuvaan, sillä elokuva ei kyseenalaista luokkarajoja, vaan päinvastoin palaa sääty-yhteiskunnan arvoihin - tämä tietysti johtuu osin siitäkin, että koko kansallisen eheytyksen projekti oli vuonna 1934 vasta muotoutumassa. Vaikka "Siltalan pehtoorissa" kansal-

⁹⁹ Uuden Suomen arvio on tyyppillinen esimerkki tällaisesta suhtautumisesta. Uusi Suomi 17.11.1934.

¹⁰⁰ Ahtiainen 1979, s. 7-9.

linen eheytyks 30-luvun lopun mielessä on vielä tavoittamaton unelma, elokuvan henkilöihin voi tietysti varauksin soveltaa Ahtiaisen jaottelua.

Ahtiaisen mukaan uudistusmielinen yläluokka ja nouseva keskiluokka esitettiin vuosien 1936-39 elokuvissa sankarihahmoina, jotka kuvattiin ominaisuuksiltaan muita henkilöitä paremmiksi. Heissä yhdistyivät terveet elämäntavat, ahkeruus ja ennakkoluuloton yrityshenki, ja heidät myös palkittiin elokuvan lopussa onnistumisella rakkaudessa ja sosiaalisen aseman kohottamisessa. Näiltä osin pehtoori Paulin voi siis luokitella samaan ryhmään: hänen taustansa on yläluokkainen, mutta hän on kuitenkin uudistusmielinen ja yritteliäs. Toisaalta Ahtiainen pitää tämän ryhmän tunnusmerkkinä sitä, että se vastustaa säätyrajoja, on valmis parantamaan työoloja ja köyhien asemaa - tällaisesta ei pehtoorin kohdalla ole viitteitä, vaan hänen asenteensa ovat lähempänä alkuperäistä Selmer-Geethin romaanin aristokraattia. Luutnantti Mandelcrona sopii puolestaan luontevasti edustamaan Ahtiaisen syrjäytyvää yläluokkaa, jota myöhemmissäkin elokuvissa kohdeltiin erityisen ankarasti. Ahtiaisen mukaan sen jäsenet kuvattiin elokuvissa "toimettomiksi, juopotteleviksi, turhamaisiksi kerskailijoiksi". Tällainen asennoituminen oli tyypillistä koko kansallisen eheytyksen ideologialle, jolle vanha säätyasemaansa liittyvien etuoikeuksien ja ennakkoluulojen varassa elävä yläluokka edusti tuomittavaa toiseutta.¹⁰¹

Työväki näyttää olevan Ahtiaiselle suhteellisen yhtenäinen ja ongelmaton ryhmä, ja näiltä osin hänen käsityksiään on syytä täsmentää. "Siltalan pehtoorin" näkökulma on toki keskiluokkainen ja kartanon työväki edustaa elokuvassa yhtä lailla toiseutta kuin Mandelcronan ilmentämä syrjäytyvä yläluokkakin. Kuitenkin elokuvan rahvaasta antamassa kuvassa sekoittuu erilaisia elementtejä, toisaalta siinä tulee näkyviin eliitin kansaan kohdistuvia ennakkoluuloja ja pelkoja, toisaalta elokuvan esittämä kansa on sittenkin harmitonta ja vähän naurettavaa, ja siten kaikista rahvaaseen liitetyistä toiseutta heijastelevista piirteistä huolimatta siihen suhtaudutaan elokuvassa hyväksyvästi. Kuten jo Selmer-Geethin romaanissa, rahvaan paheisiin kuuluu laiskottelu - elokuvan alkupuolen lyhyessä kohtauksessa pehtoori löytää kartanon työväen niityltä päiväunilta, jolloin jämäkkä sankari antaa suoraa päätä potkut pahimmille niskoittelijoille.¹⁰² Kohtaus on sinänsä uskollinen Selmer-Geethin romaanin hengelle, mutta välissä sodittu kansalaissota antaa sille toisenlaisen sävyn. Tämä laiskotteleva kansa on sivistyneistön torjuttujen pelkojen kohde, mitä ilmeisimmin sitä samaa kansaa, joka petti vuonna 1918 eliitin luottamuksen ja ryhtyi kapinaan. Nämä samat rahvaaseen kohdistuvat ennakkoluulot tulevat rivien välistä esiin myös siinä millaisen kuvan elokuva antaa kansan seksuaalisuudesta - rahvas näyttää elävän yhä luonnontilassa, ilman käsitystä synnistä. Elokuvassa toteutuu siis jo Selmer-Geethin romaanissa hahmottunut kuva siitä, kuinka rahvas on lähempänä luontoa kuin herrasväki, ja sen toimintaa selittävät

¹⁰¹ Ahtiainen 1979, s. 7-9.

¹⁰² Tätä teemaa oli pohjustettu lyhyesti jo aiemmassa jaksossa, jossa näytettiin työväkeä sahaamassa puita - veltoihin työläisiin tuli kohtauksessa vauhtia vasta vellikellon soidessa.

puhtaasti eläimelliset himot. Näiltä ihmisiltä puuttuu sivistystä - he ovat kykenemättömiä oikeisiin, yleisiin tunteisiin tai teoreettiseen ajatteluun. Koko asetelmaan sisältyvä ambivalenssi tulee näkyviin siinä, miten pehtoori itse torjuu kovakouraisesti Miinan lähentely-yritykset (kohtaus mukailee Procopén näytelmäsovitusta)¹⁰³, mutta suostuu kuitenkin juonitteluun Aaretin kanssa, jotta Aaretti pääsisi yöksi Miinan aittaan.

Vaikka elokuvan Aaretti ja Miina heijastelevat monissa suhteissa eliitin kansaan kohdistuvia ennakkoluuloja, näihin hahmoihin sisältyy kuitenkin myös sellaisia aineksia, jotka ovat palautettavissa "aitoon" kansankulttuuriin - tai ainakin, Matti Lehtelän ja Elna Hellmanin esittämien Aaretin ja Miinan kautta välittyvään huumoriin sisältyy muutakin kuin ylhäältä päin nähtyä toiseutta. Hahmot sinänsä olivat peräisin toisesta traditiosta, Selmer-Geethin kuvaaman maailman ulkopuolelta: sekä Matti Lehtelä että Elna Hellman olivat siihenastisella teatteriurallaan Tampereen työväen teatterissa erikoistuneet erilaisiin subrettirooleihin. Roland af Hällströmin arvion mukaan Elna Hellman oli tuolloisen näyttelijätärpolven paras luonnekoomikko, ja hän oli uransa alusta lähtien esiintynyt erityisesti operettien ja näytelmien subrettitehtävissä, mm. Molièren ja Shakespearen näytelmien palvelijattarina. Tampereen työväen teatteri oli toki jo 30-luvulla arvostettu kulttuuri-instituutio, ja Molièren ja Shakespearen näytelmät kuuluivat tuolloin itsestäänselvästi korkeakulttuurin kaanoniin, mutta ilmeisesti näissäkin puitteissa tietyt kansankulttuurin elementit saattoivat säilyä suhteellisen autenttisina. "Elna Hellman ei pelkää käyttää äärimmäisiä ilmentämiskeinoja, hänellä on rohkeutta olla ruma ja vastenmielinen", af Hällström kirjoitti, "hänen sisäinen voimansa, hänen luova mielikuvituksensa tuovat aina näyttämölle mehevää, täyteläistä, elävää elämää. Elna Hellman tarttuu rooliinsa niin suurella rakkaudella ja hartaudella, niin kiinteästi pyrkien todelliseen ja aitoon syventämiseen, että hän luomansa tyypin räikeydestä huolimatta aina välittää katsojallekin tämän rehellisen aidon tunteensa."¹⁰⁴ Hellmanin Miina on tietysti kärjistetty ja stereotyyppinen koominen hahmo, mutta ehkä tässäkin suorituksessa tulee siis näkyviin tuo af Hällströmin "rehellinen aito tunne"?

Vaikka Miinassa ja Aaretissa ei ollut jälkeäkään työväenliikkeen piirissä rakennetusta tiedostavasta työläisestä, näyttää siltä, että alempien yhteiskuntaluokkien ihmiset saattoivat kuitenkin tunnistaa itsensä näistä henkilöistä, tai ainakin he saattoivat samastua näiden hahmojen ilmentämään kansankulttuurin arvoja heijastelemaan maailmankuvaan. Tästä kertovat monissa lehdissä mainitut kesken elokuvan esityksiä annetut spontaanit aplodit, jotka ainakin Kansan Lehden mukaan kohdistuivat nimenomaan Miinaan ja Aarettiin.¹⁰⁵ Toki heidän suosionsa ylitti myös luokkarajat - tähän viittaavat jo lukuisat parivaljakkoa ylistävät lehtiarviot - mutta silti nämä hahmot toivat elokuvaan sellaista kansanomaista huumoria, jota ei voi tyystin selittää pois viittamalla vain sivistyneistön ennakkoluuloihin.

¹⁰³ Procopé 1919, s. 114.

¹⁰⁴ af Hällström 1937, s. 184-188.

¹⁰⁵ Kansan Lehti 19.11.1934.

Tämä tulee esiin etenkin kohtauksessa, jossa pehtoori on juuri antanut lopputilin kahdelle kartanon laiskottelevista työläistä; Aaretti jää keskustelemaan erotettujen kanssa ja viittaa siihen kuinka uusi pehtoori on "sellainen mies, jonka nähden ei ole lupa liikoa haukotella" - ja haukottelee sitten itse! Vaikkei Aaretti ole poliittisesti tiedostava yksilö, hän kuitenkin näyttää pilkkaavan pehtoorin selän takana tämän edustamaa järjestystä. Yksi elokuvan paradokseista onkin se, miten Aaretti kaikesta korostetusta velttoudestaan ja karkeista tavoistaan huolimatta pysyy sekä pehtoorin että katsojien suosiossa.

Elokuvan erikoisuuksiin kuuluu tarinaan lisätty pitkä juopottelujakso, jolle ei ole minkäänlaista vastinetta sen paremmin Selmer-Geethin romaanissa kuin Procopén näytelmäsovituksessaan. Elokuvan loppupuolelle sijoittuvassa jaksossa luutnantti Mandelcrona ja Aaretti-renki juopottelevat yhdessä, Mandelcrona solmii rengin kanssa sinunkaupat ja herää seuraavana aamuna sikolätistä. Alkoholilla mahdollistetaan sopivaisuuden rajojen ylittämisen, ja Peter von Baghin mukaan "kahden keskeisen mieshenkilön lepertely ja maljarituaalit ovat sellaista melkskaamista, että ne tulevat naiivissa ja tahattomassa tyyllilajissa herkullisen kauas homoerotiikan alueelle".¹⁰⁶

Alkoholi oli sinänsä kuulunut "Siltalan pehtoorin" tarinaan alusta lähtien: Selmer-Geethin romaanissa pehtoori itse yritti hukuttaa elämänsä turhuutta viinaan; Procopén näytelmässä esiin tulivat enemmänkin sivistyneen alkoholinkäytön positiiviset aspektit kamreeri Svennerbergin hahmossa; vasta Orkon elokuvassa juopottelu kytkettiin Mandelcronaan ja Aarettiin. Jakson dramaturgisena tarkoituksena on epäilemättä Mandelcronan moukkamaisuuden korostaminen - pulloon tartuttuaan luutnantti rikkoo useita sosiaalisia rajoja, luokkarajan lisäksi hän ylittää sekä ihmis- ja eläinkunnan rajan että myös uskontojen välisen rajan.¹⁰⁷ Juopottelulla on kuitenkin myös muita ulottuvuuksia, sillä sen kautta elokuva voi tuoda tuoda valkokankaalle kansanomaista, karnevalistista huumoria, jossa yhteiskunnan hyväksytyt arvot kääntyvät hetkeksi pääläelleen.¹⁰⁸ Vaikka jakson voi periaatteessa katsoa tukevan keskiluokkaisia arvoja esittäessään ylä- ja alaluokan edustajia kyseenalaisessa tilanteessa, näin yksioikoinen tulkinta ei tavoita kaikkia siihen sisältyviä tulkintamahdollisuuksia. Mandelcrona on kyllä selkeästi naurun kohteena, mutta Aaretti-renki toimii tilanteessa nokkelasti, eikä hän kärsi toilaustensa vuoksi minkäänlaista rangaistusta - kenties hänet voi nähdä jopa jonkinlaisena kansanomaisena veijarihahmona. Jotkut aikalaiskritikot pitivät tällaista viinalla läträämistä halpahintaisena yleisönkosiskeluna ja valittivat sen yleisyyttä kotimaisissa elokuvissa.¹⁰⁹ Vuonna 1934 kieltolain vuodet olivat vielä tuoreessa muistissa, ja

¹⁰⁶ von Bagh 1992, s. 58-59.

¹⁰⁷ Autio et al. 1993, s. 56-57. Uskontojen rajan ylittämiseen viittaa, että aamulla Mandelcronalle naljaillaan siitä, miten rengin lisäksi "Mahometti-kukko tais olla kolmantena" heidän yöllisissä juomingeissaan.

¹⁰⁸ Kansan naurukulttuurista ja karnevaalista ks. Bahtin 1995, s. 6-14. Bahtinin karnevaalinäkemysten tulkinnoista populaarikulttuurin tutkimuksessa ks. myös Laine 1994a, 130-136.

¹⁰⁹ Svenska Pressen 13.11.1934.

kaikesta herättämästään pahenuksesta huolimatta viinahuumori näytti vetoavan laajaan yhteiskuntaluokkien rajat ylittävään yleisöön; samalla se saattoi toimia alibina sellaisille asetelmille, joiden esittäminen olisi muuten ollut poliittisista tai siveellisistä syistä mahdotonta.¹¹⁰

Kansallisen eheytyksen projektin hengessä 30-luvun lopun elokuvatuottajat julistivat, että heidän elokuvansa puhuttelivat tasapuolisesti kaikkia kansalaisia. Erityisen selkeästi tämän päämäärän kiteytti vuonna 1939 Suomen Filmitieteiden johtaja T.J.Särkkä artikkelissaan, jossa hän loi utopiaa siitä, kuinka "työmies ja koulunopettaja, maanviljelijä ja pankinjohtaja, talousapulainen ja virastonainen istuvat elokuvateatterissa vierekkäin, suurena katsonomisen demokratiana, nähdäkseen sen kuvitellun maailman, joka filmitaiteen teknillisin keinoin siirtyy valkokankaalle".¹¹¹ Vaikka tämä yhtenäinen kansallinen yleisö kenties sinänsä oli toiveajattelua, elokuvat ja niiden markkinointi pyrkivät kuitenkin parhaansa mukaan rakentamaan yleisöstä toiveiden kaltaista. Tällä suomalaisten elokuvatuottajien kansallisen eheytyksen puolesta käyttämällä retoriikalla on kiintoisia yhtäläisyyksiä myöhempien elokuvatutkijoiden konstruoimaan "klassisen kerronnan" malliin - epäilemättä ne kohtasivatkin toisensa luontevasti aikakauden kotimaisessa elokuvatuotannossa.

Klassinen kerronta on yksi David Bordwellin nimeämistä neljästä historiallisesta kerrontatyyppistä - muita ovat taide-elokuvan kerronta, historiallis-materialistinen kerronta ja parametrinen kerronta. Sen ihanteet olivat vakiintuneet Hollywoodin studiotuotannossa jo varhain mykkäelokuvan kaudella, ja niitä tavoiteltiin myös monien muiden maiden Hollywoodin metodeja jäljittelevässä kaupallisessa elokuvatuotannossa. Klassinen elokuva pyrki standardisoimaan elokuvien vastaanoton ja yleisön reaktiot tiettyjen kerronnallisten strategioiden avulla - tällaisia strategioita olivat esim. jatkuvuusleikkaus ja tilallisten suhteiden hahmotuminen liikkeiden ja katseiden suunnan kautta. Klassisen kerronnan ihanteiden mukaan elokuvan tuli olla sisäisesti yhtenäinen, ja siinä piti olla itsenäinen ja itsensä selittävä tarina, jonka kertomiselle kaikki muu alistettiin. Tarinassa olivat tärkeitä selkeät syy-seuraus-suhteet, jotka liittyivät toimintaan ja yksittäisten henkilöiden psykologiaan. Henkilöiden tuli olla psykologisesti motivoituja yksilöitä, joiden näkökulmaan, tavoitteisiin ja tunteisiin katsoja saattoi samastua. Klassisen kerronnan ideaalityyppisenä tavoitteena oli luoda suljettu fiktiivinen maailma, johon katsoja tuodaan sisään tietystä valmiiksi räätälöidystä näkökulmasta. Tällä tavoin se pyrki häivyttämään katsojien tietoisuuden omasta etnisestä ja yhteiskunnal-

¹¹⁰ Vuonna 1935 vahvistetut uudet elokuvien tarkastusohjeet puuttuivat tähän "ongelmaan" - hyväksyttäväksi ei saanut esittää filmiä, jossa esitettiin "väkijuomien raakoja ja pitkällisiä käyttämiskohtauksia ja niihin liittyvää rivoa elämää". Ohjeiden tulkinta toki vaihteli tämänkin jälkeen. Sedergren 1996, s. 66.

¹¹¹ Laine 1995a, s. 97-99, 107, 123-130, Laine 1995b, s. 82-87 ja Ahtiainen 1979, s. 1-11.

lisesta taustastaan ja luomaan heistä sen sijaan näennäisen yhtenäistä massayleisöä, jonka reaktiot olisivat helpommin ennakoitavissa.¹¹²

Bordwellin hahmottelemaa klassisen kerronnan mallia on kritisoitu siitä, ettei se toteutunut sinällään edes Hollywoodin tuotannossa. Esim. Miriam Hansen on kiinnittänyt huomiota siihen, että studioajan tähtikultti oli ristiriidassa klassisen elokuvan tavoitteiden kanssa, elokuvanäytösten korostaminen tapahtumina elokuvan tuoteluonteen sijaan soti klassisia ihanteita vastaan, ja muutenkin elokuvatekstit olivat liian riippuvaisia erilaisista intertekstuaalisista yhteyksistä ulkopuolisiin lähteisiin ollakseen täydellisen itsenäisiä tai riippumattomia.¹¹³ Lisäksi suomalaisen elokuvan suosimien kansallisten aiheiden kohdalla tulee väistämättä mieleen kysymys siitä, miten paljon klassisen kerronnan keinot oikeastaan vaikuttivat yleisön reaktioihin, jos kyseessä oli "Pohjalaisten" tai "Nummisuutarien" kaltainen tuttu tarina, jonka suuri osa elokuvayleisöstä tunsi jo entuudestaan, mahdollisesti jopa repliikkejä myöten? Ehkä tällaisten tarinoiden katsominen oli ainakin osalle yleisöstä pikemminkin rituaalinen tapahtuma, jonka huvittavuus perustui entuudestaan tuttujen tilanteiden ja henkilöhahmojen tunnistamiseen? "Siltalan pehtoorin" näytelmäversiota oli esitetty runsaasti sekä ammattiteattereissa että amatööriäyttämöillä, ja tämä kysymys on epäilemättä aiheellinen myös sen kohdalla.

Tästä huolimatta Bordwellin konstruoima ideaalityyppi on käyttökelpoinen, ja sitä voi tietyn varauksin soveltaa myös suomalaiseen kontekstiin. "Nummisuutarien" filmiversioiden kerronnallisia ratkaisuja tutkineen Ari Honka-Hallilan mukaan nämä elokuvat sijoittuvat Bordwellin jaottelussa parhaiten - joskaan eivät vastustelematta - juuri "konventionaalisen valtavirran" eli klassisen elokuvan lokeroon, ja samaa voi varmasti sanoa useimmista muistakin studiokauden suomalaisista elokuvista. Suomessakin studiokauden elokuvien peruspiirteitä olivat kausaalisuus ja yksilökeskeisyys, jotka eivät tietenkään olleet pelkästään elokuvan yksinoikeutta - näitä samoja ihanteita sovellettiin toki myös aikakauden kirjallisuudessa ja teatterissa. Toisaalta Honka-Hallila huomauttaa kuitenkin siitä, että elokuvakomedioiden perinteeseen on kuulunut normien rikkominen ja rajojen ylittäminen, joten niiden suhde klassisen elokuvan ideaaleihin saattoi olla tavanomaistakin mutkikkaampi.¹¹⁴ Tämä koskee myös vuoden 1934 "Siltalan pehtooria", joka poikkeaa tyyllilajiltaan Selmer-Geethin romaanista: elokuvassa komedia (tai farssi) nousee huomattavasti keskeisempään rooliin kuin asetta vakavammassa alkuperäisteoksessa.¹¹⁵

¹¹² Bordwell 1985, s. 156-204, Hansen 1991, erit. s. 61-89 ja Honka-Hallila 1995, s. 60-64, 252-257.

¹¹³ Hansen 1991, s. 61-89 ja Honka Hallila 1995, s. 252-257.

¹¹⁴ Honka-Hallila 1995, s. 60-64, 233 ja Laine 1995a, s. 76.

¹¹⁵ Herraskartanoromantiikan muuntuminen komediaksi oli toki alkanut jo Procopén näytelmäversiossa: osittain tämä johtui varmasti siitäkin, että teatterissa ja elokuvassa yleisön naurattaminen oli tärkeämpi päämäärä kuin romaanissa, jota kuitenkin (yleensä) luettiin yksin.

Vaikka "Siltalan pehtoori" hyödyntää monia klassiseen kerrontaan liitettyjä strategioita, se sisältää samalla myös sellaisia aineksia, jotka eivät täysin sopeudu klassisen elokuvan ideaaleihin. Jo muutamissa aikalauskritiikeissä moitittiin sitä, kuinka varsinainen romanttinen pääjuoni jäi elokuvassa syrjään, ja kuinka se keskittyi liikaa sivutapahtumiin ja sivuhenkilöihin.¹¹⁶ Yhtenäisen katsojasubjektin rakentamisen ohessa elokuva näyttää yhtä lailla pyrkivän tarjoamaan "jokaiselle jotakin", sekoituksen erilaisia eri yleisöryhmille suunnattuja aineksia. Vahvat sivuhenkilöt ja lukuisat pääjuonen kannalta epäolennaiset kohtaukset avaavat elokuvaan runsaasti sellaisia tulkinta- ja vastaanottomahdollisuuksia, jotka eivät ole klassisen elokuvan tavoitteiden mukaisia. "Siltalan pehtoori" on siis pohjimmiltaan ristiriitainen ja jossain määrin moniääninenkin teksti, ja tämä ristiriitaisuus heijastelee epäilemättä myös elokuvaan sisältyviä oletuksia sen kohdeyleisöstä. Missään tapauksessa sitä ei voi ongelmattomasti selittää pelkästään viittaamalla klassisen elokuvan tai kansallisen eheytyksen projekteihin.

Ainesten ristiriitaisuudesta kertoo sekin, että "Siltalan pehtoori" yhdistelee toisiinsa kahta ainakin näennäisesti toisilleen vierasta lajityyppiä, salonkiromantiikkaa ja "puskafarssia". Risto Orko on itse kuvannut elokuvan syntyprosessia seuraavasti: "Oli kaksi hyvää näyttelijää, Elna Hellman ja Matti Lehtelä, joiden kanssa maalaislinja kävi kuin itsestään. Ja sen kontrastina tuli sitten helposti tämä hieman ironinen herraskartanopuoli. Ei minulla ollut oikeastaan mitään tarkoitusta pistää mitään halvalla, kyllä se oli ihan puhdas komedialinja, joka tahtoi vetää niin naiset kuin miehetkin määrätyllä tavalla äärireaktioihin."¹¹⁷ Orkon selityksen mukaan elokuva teki siis tavallaan itse itsensä, ainakin sen jälkeen kun näyttelijät oli päästetty vauhtiin, tulkitsemaan heille kirjoitettua tekstiä, ja ohjaajan tehtäväksi jäi lähinnä pitää näyttelijät ja tarina jonkinlaisessa kurissa ja järjestyksessä.

Tarinan painopiste joka tapauksessa muuttui tuotantoprosessin kuluessa - monien arvioiden mukaan Aaretti ja Miina "varastivat" elokuvan alkuperäiseltä tähtiparilta, ja muutenkin elokuvaa leimaavia ristiriitaiten ainesten luomia jännitteitä voi pitää keskeisenä selityksenä sen menestykselle. Vaikka "Siltalan pehtoori" näennäisesti on harmitonta ja eskapistista ajanvietettä, siihen on kuitenkin tihkunut viitteitä poliittisesta tiedostamattomasta, ja kärjistystensä ja ylilyöntiensä kautta elokuva onnistuu "spekulatiivisen rakennelman" puitteissa-kin tuomaan ajankohtaisia ristiriitoja edes jossain muodossa valkokankaalle.¹¹⁸ Elokuvan keskipakoisuudesta kertoo sekin, ettei Procopén näytelmäsovituksessaan keskeiseen rooliin nostamalla kamreeri Suvannolla (Svennbergillä) ollut elokuvassa kovin merkittävää käyttöä. Kamreeri Suvantoa esittäneen Yrjö Tuomisen nimi mainittiin tosin lehtimainoksissa heti

¹¹⁶ Uusi Suomi 17.11.1934, Uusi Aura 19.11.1934 ja Sosialisti 20.11.1934.

¹¹⁷ von Bagh 1991, s. 14-15.

¹¹⁸ Muutamaa vuotta myöhempiä Juhani Tervapää -filmatisointeja tutkinut Kimmo Laine päätyy niiden kohdalla samantyyppiseen näkemykseen: "Monenlaisia, ristiriitaisiakin tulkintoja tarjoavat tekstit saattoivat jossain mielessä olla tuottajien eduksi, koska ne ainakin potentiaalisesti puhuttelivat hyvin heterogeenistä yleisöä". Laine 1994b, s. 67.

pääparin jälkeen, ennen Elna Hellmania ja Matti Lehtelää, mutta elokuvassa hänen roolinsa oli kuitenkin huomattavasti vähäisempi - osittain tämä selittyi tosin myös kerronnallisilla syillä, sillä elokuvassa kamera saattoi näyttää suoraan monia sellaisia asioita, joista kertomaan näytelmässä tarvittiin kamreeria. Toisaalta myöhemmässä haastattelussa Orko on korostanut nimenomaan Tuomisen merkitystä tasapainottavana tekijänä elokuvassa. Siinä missä muut näyttelijät ajautuivat ylilyönteihin ja luonnottomuuksiin, Tuominen oli näyttelijänä tasainen ja hillitty. Tavallaan Tuomisen esittämä keskiluokkainen kamreeri on siis näkymättömästä roolistaan huolimatta edelleen elokuvan keskipiste, välittäjähahmo kahden vastakkaisen äärilaidan, Aaretin ja Miinan edustaman "maalaislinjan" ja kartanossa asustavan herrasväen välillä. Ilmeisesti Orko näki oman roolinsa elokuvan ohjaajana samankaltaisessa valossa.¹¹⁹ Niinpä vaikka elokuva näennäisesti kuvaa säätyläisten ja maalaisrahvaan elämää, se rakentaa kuitenkin samalla jonkinlaista keskiluokkaista "normaalia" kokemusta, josta käsin on mahdollista nauraa kummankin elokuvassa karrikoidun sosiaalisen ääriryhmän kummelluksille ja kummallisille piirteille.

Samalla on syytä huomata, että tiukassa vastakkainasettelussa heterogeenisen elokuvayleisön äärilaitojen, rahvaan ja säätyläisten välillä on omat ongelmansa. Vaikka eri yhteiskuntaryhmien identiteetinmuodostuksessa on kyse erojen tekemisestä ja vastakkainasetteluista, sittenkin jopa ylempien luokkien ihmiset saattoivat mieltää itsensä osaksi kansaa, tai toisin päin, kansa oli tavalla tai toisella läsnä myös heissä itsessään. Kansaan liittyvissä käsityksissä tulee esiin paitsi erilaisia pelottavaksi koettuja ja torjuttuja elementtejä myös ideaalittyyppinä ajatus luokkarajat ylittävästä yhteisestä kokemuksesta.¹²⁰ Vaikka "Siltalan pehtoorin" kerronta tekee eroa sekä ylä- että alaluokan edustamaan toiseuteen, jaottelu on lopulta vain viitteellinen - kyse on kuitenkin heterogeenisistä ryhmistä, eikä liene mahdotonta, että monet elokuvan puhuttelemista katsojista ovat voineet löytää samastumiskohteensa muualtakin kuin luokka-asemansa näennäisesti edellyttämästä paikasta. Lisäksi on selvää, ettei elokuvasta nauttiminen välttämättä edellyttänyt sitä, että jokaisella katsojalla tai jokaisella yleisöryhmällä olisi ollut mahdollisuus tunnistaa "itsensä" valkokankaalta - elokuvan ajanvieteluonne jätti tilaa myös puhtaasti utooppisille kokemuksille.¹²¹ Jos työmies saattoi samastua "kreivin ja kukkaistytön lemmentarinaa", kenties keski- tai yläluokkaisetkin katsojat saattoivat nauraa "Siltalan pehtoorin" kaltaiseen elokuvaan sisältyneelle rehevälle kansanhuumorille?

¹¹⁹ von Bagh 1991, s. 14-15.

¹²⁰ Samastuminen talonpoikaiseen väestöön oli tärkeä sivistyneistön kansallisen identiteetin rakennusosa; tähän identiteettiin liittyi myös kuvitteellinen, demokratian hengessä toteutettava kansakunta-yhteisyys. Ks. esim. Molarius 1997, s. 309.

¹²¹ Vrt. Laine 1995a, s. 98-99 ja Laine 1996a, s. 36-37.

5. Uusien menestysten eväät?

"Siltalan pehtoorin" osoittauduttua kaivatuksi suurmenestykseksi Suomi-Filmi pyrki säilyttämään löytämänsä yleisön toistamalla ja varioimalla elokuvan hyväksi havaittua reseptiä myöhemmissä tuotoksissaan. Varsinaisia jatko-osia yhtiö ei tarinalle tuottanut, vaikkei tämäkään ollut suomalaisessa elokuvahistoriassa tavatonta - 30-luvun alun kontekstissa tästä tarjosivat hyvän esimerkin Erkki Karun ohjaukset "Meidän poikamme" (1929) , "Meidän poikamme merellä" (1933) ja "Meidän poikamme ilmassa" (1934). Sarjafilmit olivat kuuluneet kaupallisen elokuvatuotannon vakiomateriaaliin jo varhain mykkäkaudella, ja sittemmin etenkin suuret amerikkalaisstudiot olivat standardoineet osan tuotantoon keskittymällä tiettyihin enemmän tai vähemmän kaavamaisiin lajityyppeihin (western, rikoselokuva, musikaali, etc.). Suomessa varsinaisia elokuvagenrejä ei syntynyt ainakaan vielä 1930-luvulla,¹ mutta yksittäisten elokuvien menestyksen syitä pyrittiin kuitenkin analysoimaan ja hyödyntämään tulevien tuotteiden suunnittelussa ja markkinoinnissa. Uusissa tuotteissa piti olla samalla kertaa jotain tuttua ja myös ripaus jotain uutta, jotta yleisö voitiin yhä uudelleen houkutella katsomaan niitä. Vaikka "Siltalan pehtoorin" elokuvaversiolle ei tuotettu varsinaista jatko-osaa, tässä elokuvassa hyväksi havaitut elementit jatkoivat kuitenkin elämäänsä Suomi-Filmin (ja myös kilpailevien tuottajien) myöhäisemmissä elokuvissa. Erityisen selvästi nämä vaikutteet näkyivät syksyllä 1935 ensi-iltaan tulleessa elokuvassa "Kaikki rakastavat", jossa esiintyi monia "Siltalan pehtoorin" näyttelijöistä samankaltaisissa rooleissa.

Kuten jo joissakin aikalaisarvioissa havaittiin (tai toivottiin),² "Siltalan pehtoori" oli käännteentekevä suomalainen elokuva, ainakin siinä mielessä, että se aloitti elokuvateollisuuden nousun ylös 30-luvun alun lamakauden aiheuttamasta aallonpohjasta. Elokuvateatterien kävijämäärät kääntyivät vuosikymmenen puolivälissä jälleen jyrkkään kasvuun - edellisen huippuvuoden 1928 ennätykset ylitettiin jo vuonna 1938 - ja erityisen suuren osuuden tästä kasvusta nielaisivat juuri kotimaiset elokuvat, jotka olivat äänielokuvan vakiinnuttua saavuttaneet selkeän kilpailuedun ulkomaisiin tuotteisiin verrattuna.³ Kotimaisen elokuvan markkinat kykenivät nyt elättämään yhtäaikaan useampia tuotantoyhtiöitä, jopa niin, että lähes kaikille tuotetuille elokuville riitti yllin kyllin katsojia. Tämä suotuista suhdanne jatkui pitkälle seuraavalle vuosikymmenelle, muttei kuitenkaan loputtomiin.

¹ Hietala 1989, s. 4-8.

² Ks. esim. Aamulehti 25.11.1934.

³ Keto 1974, s. 108.

5.1. Aaretti ja Miina palaavat valkokankaalle

"Siltalan pehtoorin" suositut Aaretti ja Miina eli Matti Lehtelä ja Elna Hellman nähtiin jälleen piika- ja renkiparina Suomi-Filmin seuraavassakin elokuvassa, syksyllä 1935 ensi-iltaan tullessa Valentin Vaalan ohjauksessa "Kaikki rakastavat". Tämän elokuvan rooleissa oli Hellmanin ja Lehtelän lisäksi useita muitakin "Siltalan pehtoorin" näyttelijöitä - Jalmari Rinne, Uuno Laakso ja Yrjö Tuominen. Elokuva oli alettu valmistella työnimellä "Aurinkoa ja merivettä" jo talvella 1935; alkuperäisen käsikirjoituksen laatineen arkkitehti Erkki Pakkalan (salanimi Jussi Routa) ja Suomi-filmin välinen kirjeenvaihto on säilynyt, ja kirjeet kertovat miten "Siltalan pehtoorin" menestyksen syitä Suomi-Filmissä analysoitiin, ja miten hyväksi havaittuja aineksia pyrittiin hyödyntämään uudestaan.⁴

Helmikuun alussa 1935 Topo Leistelä antoi Suomi-Filmin puolesta ohjeita Pakkalalle siitä millaista materiaalia tulevaa elokuvaa varten haluttiin: "Aiheen tulee olla hauska ja pirteä, siinä täytyy olla sekä aitoa maalaisväkeä että myöskin herraskaisia, romantiikkaa ja sentimenttaalisuuttakin, rakkautta sopivin annoksin y.m. sekalaisia aineksia."⁵ Elokuvan piti siis olla "Siltalan pehtoorin" tavoin kevyt ja sulava sekoitus erilaisia elementtejä, jotka vetoaisivat yli luokkarajojen mahdollisimman laajaan yleisöön.

"Auringon ja meriveden" ensimmäisessä käsikirjoitusluonnoksessa oli jo mukana "Siltalan pehtoorin" Aarettia ja Miinaa vastaava piika-renkipari Hiski ja Kaisa (valmiissa elokuvassa Kaisu), mutta Suomi-Filmi kehotti Pakkalaa vielä kasvattamaan näiden rooleja:

Hiski Pauha on niin ikään henkilö, jonka tulee seuraavassa käsikirjoituksessa kasvaa. Olemme ajatelleet tämän henkilön esittäjäksi Matti Lehtelää, joka Siltalan pehtoorissa erinomaisen voitokkaalla tavalla suoritti Aaretin tehtävän ja joka varmasti myöskin Hiskistä piirtää oivallisen luonnetutkielman, jos vain käsikirjoitus antaa siihen riittävästi tilaisuuksia. Leppoisa leveähkö komiikka ja itsestään pulppuileva rehevä huumori ovat ne ainekset, joita Hiskin tulee saada lisää. [...] Vielä enemmän on kuitenkin kehitettävä ja paisutettava Kaisan osaa, sillä olemme tähän osaan ajatelleet Elna Hellman'in.⁶

Yhtäläisyydet "Siltalan pehtooriin" alkoivat kuitenkin tässä vaiheessa hirvittää Pakkalaa, joka ei halunnut nähdä Hiskiä ja Kaisaa pelkkinä Aaretin ja Miinan kopioina:

⁴ Erkki Pakkalan ja Suomi-Filmin (Topo Leistelän) kirjeenvaihto. Suomi Filmin arkisto, Risto Orkon kirjeenvaihto 1935. Jo alunperin tarjotessaan palveluksiaan Suomi-Filmille Pakkala oli maininnut, että "kuvitellessani aiheitani valkoisella kankaalla, näen mielessäni siinä "Siltalan pehtoorin" näyttelijät". Erkki Pakkalan päiväämätön kirje Suomi-Filmille [ilmeisesti tammi-helmikuulta 1935].

⁵ Topo Leistelän kirje Erkki Pakkalalle 7.2.1935.

⁶ Topo Leistelän kirje Erkki Pakkalalle 22.3.1935.

Sallinette minun esittää erään pienen huoleni. Olen nimittäin ajatellut sitä, voiko Hiskin ja Kaisan historiaan saada niin paljon uutta, että filmiyleisö ei siinä näkisi Siltalan pehtoorin Aaretin ja Miinan kopiointia, sitäkin suuremmalla syyllä kun asianomaiset näyttelijät veivät nämä osat sellaisella ihastuttavalla luontevuudella ja raikkaudella, että ne painuivat yleisön mieliin aivan erikoisesti. Siksi olen tuuminut, että että saataisi olla eduksi, jos Kaisan osassa olisi joku toinen. Sehän on kyllä seikka, jonka siellä paremmin ymmärrätte.⁷

Suomi-Filmissä Hiskin ja Kaisan samankaltaisuutta Aaretin ja Miinan kanssa ei ilmeisesti pidetty ongelmallisena - pikemminkin on todennäköistä, että tämä oli tuotantoyhtiön tavoitteena.⁸ Suomi-Filmissä laskettiin varmasti sen varaan, että "Siltalan pehtoorin" suositut tähdet houkuttelisivat elokuvayleisön uudestaan teattereihin. Niinpä Topo Leistelän ja Valentin Vaalan Pakkalan "filminovellin" pohjalta kirjoittamaan lopulliseen käsikirjoitukseen sisällytettiin myös viittaus aiempaan elokuvaan - kun tuomari Mares (Yrjö Tuominen) epäilee Hiski-rengin juopotelleen, tämä vastaa: "En ole juonut tippaakaan miestä väkevämpää sitten kun Siltalasta lähdin". Näin katsojien ajatukset palautettiin edellisen elokuvan juopottelu-kohtaukseen, joka oli epäilemättä ollut yksi sen vetonauloista, ja jossa Matti Lehtelän esittämällä renkihahmolla oli ollut keskeinen rooli. Vaikka tällainen intertekstuaalinen viite rikkoiki klassisen kerronnan periaatteita viittaamalla elokuvatekstin ulkopuolelle toiseen elokuvaan ja erinimiseen henkilöön, se tuskin saattoi jäädä tunnistamatta aikalaisyleisöiltä, joilla edellinen elokuva oli vielä tuoreessa muistissa.

Tällä kertaa Lehtelän ja Hellmanin ilmentämä kansanomaisen huumori ei saanut osakseen pelkkää varauksetonta hyväksyntää, vaan päinvastoin heidän esittämänsä hahmot joutuivat sekä sensuurin että kriitikoiden silmätikuiksi. Valtion Filmitarkastamo vaati Hiskin hahmon siivoamista - tarkastajissa herätti erityistä närkästystä elokuvan alkupuolen kohtaaus, jossa Lehtelä sylkäisee kolme kertaa peräkkäin mereen, ja lisäksi elokuvan esityskopioista jouduttiin myös poistamaan kohtaaus, jossa Lehtelä läimäyttää Hellmania takapuolelle.⁹ Vaikka sensuurin toimintaa pidettiin useimmissa lehdissä liioiteltuna ja mielivaltaisena,¹⁰ Hiskiin ja Kaisaan kohdistui myös muunlaista arvostelua. Svenska Pressen piti tällaisia tyyppisiä suorastaan "kauheina", vaikka ne kieltämättä houkuttelivat "suuria massoja" teatteriin, ja Ilta-Sanomatkin paheksui Matti Lehtelän "teennäistä kansanomaisuutta".¹¹ Elokuva-aitta

⁷ Erkki Pakkalan kirje Suomi-Filmi Oy:lle 26.3.1935. Kuitenkin toisaalla samassa kirjeessä Pakkala ehdottaa, että "Kirstin osaan sopisi ehkä Hanna Taini, hänellähän riittää temperamenttiä ja 'silmänruokaa'." [Kirstin osan sai lopulta Birgit Nuotio.]

⁸ Ks. esim. Risto Orkon haastattelu Svenska Pressenissä. Svenska Pressen 2.7.1935.

⁹ Kansallisfilmografia I, s. 635 ja Laine 1996a, s. 26-27. Itse asiassa jo "Siltalan pehtoorissa" oli ollut kohtaaus, jossa Lehtelä antaa Hellmanille selkäsaunan, mutta se ei näytä herättäneen minkäänlaista pahennusta.

¹⁰ Ks. esim. Suomen Sosialidemokraatti 27.11.1935 ja Kajastus 29.11.1935.

¹¹ Svenska Pressen 25.11.1935 ja Ilta-Sanomat 25.11.1935.

kommentoiti näitä "burleskin näyttelemisen" aiheuttamia valituksia ja asettui puolustamaan Lehtelää ja Hellmania, vaikka lehti myönsi, että "perin hienostunut nenä voi tietenkin kärkeä heidän läheisyydessään".¹²

Useimmat arvostelijat näyttävät pitäneen itsestäänselvänä, että nimenomaan Lehtelän ja Hellmanin esittämät hahmot takasivat uuden elokuvan menestyksen kansan keskuudessa - siitäkin huolimatta, että kumpikin oli elokuvassa vain pienehkössä sivuroolissa. Esim. Turun Sanomat huomautti, että nämä kaksi näyttelijää tuntuivat "lystikkäällä rahvaanomaisella ilmehtimisellään" erikoisesti huvittavan katsomoa, ja Hufvudstadsbladetkin piti elokuvaa varmana menestyksenä juuri heidän "puhtaasti suomalaisen" huumorinsa ansiosta.¹³ Myös vasemmistolehdet suhtautuivat myönteisesti näihin hahmoihin: Suomen Sosialidemokraatti korosti sitä, että yleisöllä oli "heidän kustannuksellaan hauskaa", ja Savon Työmies katsoi jopa aiheelliseksi todeta, että Elna Hellmanin Kaisa ja Matti Lehtelän Hiski olivat "kansanomaisina tyyppinä valkoisella kankaalla meillä toistaiseksi suorastaan korvaamattomia".¹⁴

Hellmanin ja Lehtelän hahmojen vastaanotto kertoo osaltaan niistä ristiriidoista, joita kotimaisen elokuvan rakentamaan yhteiseen kansalliseen kokemukseen kaikesta huolimatta liittyi. Vaikka elokuvaan sisällytetyt vaikutteet burleskista kansannäytelmästä vetosivat suureen osaan potentiaalisesta elokuvayleisöstä, tällainen "yleisönkosiskelu" ei välttämättä vastannut sivistyneistön elokuvaan ja niiden kansakuvaan kohdistamia odotuksia. Hellmanin ja Lehtelän esittämissä koomisissa sivuhenkilöissä ei ollut jälkeäkään sen paremmin runeburgilaisesta osaansa tyytyvästä rahvaasta kuin kansanvalistajien eteenpäin pyrkivästä ja itseään sivistävästä kansasta, vaan pikemminkin nämä hahmot viittasivat "aitoon" karnevalistiseen kansankulttuuriin, siinä muodossa missä se oli kyennyt elämään kiertue- ja työväenteattereiden sekä seurainnäyttämöiden farssiperinteessä. Se mikä sivistyneistön silmissä oli "teennäistä kansanomaisuutta" meni täydestä itse kansaan - kriitikoiden oli pakko myöntää, että Aaretin ja Miinan tai Hiskin ja Kaisun kaltaisten hahmojen liioitellun burleskit piirteet vetosivat suureen yleisöön, vaikka sivistyneistön omilla silmillä näiden sinänsä harmittomien hahmojen siivottomuus, seksuaalisuus ja ruumiillisuus saattoivat tuntua epäilyttäviltä.¹⁵ Oliko rahvas siis todella ennakkoluulojen mukaisesti raakaa ja sivistymätöntä, oliko kansa sittenkin vieras, Toinen? Ja toisaalta, oliko tällaisten epäilyttävien aineiden hyödyntäminen kansakunnan rakentamisessa lopulta ollenkaan toivottavaa, vaikka ne kenties todella kykenivät saavuttamaan rahvaan suosion?

¹² Elokuva-aitta 24/1935.

¹³ Turun Sanomat 25.11.1935 ja Hufvudstadsbladet 26.11.1935. Vrt. myös Aamulehti 15.12.1935.

¹⁴ Suomen Sosialidemokraatti 26.11.1935 ja Savon Työmies 26.11.1935.

¹⁵ Mihail Bahtinin mukaan ruumiillisuus, ruumiin eritteet, seksuaalisuus, (yletön) syöminen ja juominen kuuluvat olennaisena osana karnevalistiseen kansanhuumoriin; Bahtinin kansankulttuurin "groteskia realismia" koskevista näkemyksistä ks. Bahtin 1995, erit. s. 19-30.

"Siltalan pehtoorissa" Lehtelän ja Hellmanin renki ja piika olivat saaneet yleisön suosion lisäksi osakseen lähes varauksetonta kiitosta kriitikoilta - miksi siis vastaavat roolihahmot näyttivät uudessa elokuvassa yhtäkkiä ongelmallisilta? Yksi selitys on kenties se, että "Siltalan pehtoorissa" nämä rahvaanomaiset henkilöt oli sijoitettu subrettihahmoiksi sivistyneistönkin piirissä hyvin tunnettuun valmiiseen tarinaan, jossa ne oli helpompi hyväksyä, etenkin kun tarinan yläluokkaisista päähenkilöistä oli siivottu pois kaikki koomiset tai muuten vain epäilyttävät piirteet. "Kaikki rakastavat" -elokuvassa "koomisten" ja "vakavien" henkilöiden välinen vastakkainasettelu ei kuitenkaan ollut ollenkaan yhtä selkeä - elokuvassa oli ylipäänsä enemmän henkilöitä kuin "Siltalan pehtoorissa", ja useimmat heistä nähtiin enemmän tai vähemmän huvittavassa valossa.

Toisaalta sensuurin poistovaatimukset ja lehdistössä niiden tiimoilta käyty keskustelu kohdistuivat nimenomaan elokuvan alkupuolen sylkykohtaukseen, joka ainakin Filmitarkastamon henkilökunnan mielestä ylitti hyvän maun rajat.¹⁶ Kimmo Laine on analysoinut sitä, miksi juuri sylkeminen oli 30-luvun alussa niin tärkeä ja arka aihe - hänen mukaansa kyse oli paitsi käytöskasvatuksesta ja valistuksesta myös elokuvan tilan määrittelemisestä ja hallitsemisesta, siitä kuka tätä tilaa sai kontrolloida ja mikä oli soveliaista sen puitteissa. Paria vuotta aiemmassa tuberkuloosinvastaisessa valistuselokuvassaan "Ne 45 000" Suomi-Filmi oli kampanjoinut mm. lattialle sylkemistä vastaan; Laineen mukaan tuberkuloosi "kansallistautina" oli tarjonnut sopivan rinnakkaisen mallin kansallisen elokuvayleisön rakentamiselle, ja sylkeminen puolestaan oli sellainen sopiva teema, jonka avulla voitiin vaikuttaa ihmisten väliseen sosiaaliseen kanssakäymiseen.¹⁷ "Kaikki rakastavat" -elokuvan kiistellyssä kohtauksessa Hiski näytti kuitenkin avoimesti uhmaavan tällaisia valistuksellisia ja kansallisen elokuvan rakentamiseen liittyviä päämääriä - näin tämä Matti Lehtelän roolihenkilö osoitti viisveisaavansa ylhäältä päin tarjotusta valistuksesta ja porvarillisista hyvän maun kriteereistä. Kenties Hiskin kansanvalistajien tavoittelemaan rahvaan käytöstopojen sivistämiseen kohdistuva vastarinta (tai välinpitämättömyys) myös osaltaan selittää hahmon kansan parissa saavuttamaa suosiota - vaikka elokuvan kolmesta sylkäisystä jäikin sensuurin vaatimien poistojen jälkeen jäljelle vain yksi.

Suomi-Filmin kannalta elokuvan herättämä sensuurikohu oli myös hyvää mainosta, sillä se toi elokuvalle ylimääräistä julkisuutta. Vaikka "Kaikki rakastavat" ei yltänyt "Siltalan pehtoorin" verosiin katsojalukuihin, sekin menestyi erinomaisesti, epäilemättä suurelta osin juuri Lehtelän, Hellmanin ja muidenkin "Siltalan pehtoorissa" tutuiksi tulleiden näyttelijöiden ansiosta. Tämän kesäisen farssin yhteydet aiempaan elokuvaan ovat kuitenkin jääneet myöhemmissä muistikuvissa sivuosaan, sillä "Kaikki rakastavat" oli myös ensimmäinen

¹⁶ Elokuvan leikkaus korostaa (ainakin nykyisin saatavilla olevassa videoversiossa) jokaista kolmea sylkäisyä erikseen, mikä varmaankin selittää sitä, miksi ne saatettiin kokea erityisen ärsyttävinä.

¹⁷ Laine 1996a, s. 26-45.

Tauno Palon ja Ansa Ikosen lukuisista yhteisistä elokuvista. Aikalaiskatsojilla ei tietysti voinut olla aavistustakaan elokuvan nuorten rakastavaisten tulevasta urasta (muutamit kriitikot suhtautuivat jopa skeptisesti siihen oliko Tauno Palolla ollenkaan näyttelijänlahjoja komean ulkomuotonsa lisäksi), mutta joka tapauksessa elokuvan tähtipari ei ollut tällä kertaa vaarassa jäädä sivuhenkilöiden varjoon.

5.2. Pehtoorin paluu - tuhlaajapoika saa uuden tilaisuuden

Kolmikymmenluvun puolivälistä lähtien kotimainen elokuva eli lähes jatkuvassa myötätulessa toistakymmentä vuotta. Vaikka tuotettujen elokuvien määrä kasvoi 30-luvun alun lamavuosista merkittävästi, katsojia riitti yllin kyllin, ja tiettävästi lähes kaikki 30-luvun loppu ja sotavuosien kotimaiset elokuvat tuottivat voittoa. Suhteellisen suotuisa suhdanne jatkui vielä sotaa seuranneina vuosina (vaikka puute filmimateriaalista ajoittain haittasi etenkin Suomi-Filmin tuotantoa), mutta viisikymmenluvun alussa kotimainen elokuvatuotanto alkoi vähitellen ajautua kriisiin - katsojaluvut olivat kääntyneet laskuun, ja kilpailu elokuvatuottajien välillä koveni, kun Suomi-Filmin ja Suomen Filmitöiden rinnalle syntyi Adams-Filmin ja Fenno-Filmin yhdistyttyä kolmas merkittävä studio, Fennada.¹⁸ Siinä missä Suomen Filmitöiden houkutteli yleisöä teattereihin mm. rillumareit-elokuvilla, ja Fennada profiloitui sotilasfarsseilla, Suomi-Filmi pyrki selviytymään epävarmasta tilanteesta filmaamalla uudestaan vanhoja koeteltuja menestysaiheitaan, joiden voitiin odottaa löytävän yleisön uutenakin versiona. "Siltalan pehtoorin" vuoro tuli vuonna 1953, jolloin tarinan aiemmasta elokuvaversiosta oli kulunut yhdeksätoista vuotta.

Vuoden 1934 "Siltalan pehtoori" oli ollut suosittua ohjelmistoa pitkään ensi-iltakerroksensa jälkeenkin, ja ainakin Elokuva-aitan mukaan tämä vanha elokuva veti edelleen 50-luvun alussa "täysiä huoneita maaseudulla". Niinpä vertailua uuden ja vanhan version välillä oli vaikea välttää, etenkin kun tekijät itsekin mainitsivat pyrkimykseen ylittää "ainakin yhtä korkealle" tasolle kuin "ensimmäisessä painoksessa".¹⁹ Tällä kertaa käsikirjoituksen laativat Usko Kemppi ja Valentin Vaala; käsikirjoituksen kansilehdellä on maininta "Hj. Procopén näytelmän mukaan elokuvaa varten sovittanut Usko Kemppi", mutta elokuvan alkuteksteissä tekijätiedot olivat muuttuneet muotoon "käsikirjoitus Selmer Geeth-Örnnin romaanin sekä aikaisemman filmatisoinnin mukaan Usko Kemppi - Valentin Vaala".²⁰ Ilmeisesti Suomi-Filmi halusi tälläkin kertaa unohtaa elokuvansa yhteydet Procopén näytelmään.

Valentin Vaalan ohjaama elokuva noudatteli joka tapauksessa pääpiirteissään Orkon filmatisoinnin juonikuviota, ja monet kohtauksista oli toteutettu selvästi aiempaa elokuvaa mukail-

¹⁸ Uusitalo 1978, s. 11-35.

¹⁹ Elokuva-aitta 22/1953. Myös Paula Talaskivi mainitsee elokuvan pitkään jatkuneesta suosiosta maaseudulla. Helsingin Sanomat 8.11.1953.

²⁰ Suomen kansallisfilmografia 5, s. 123-124.

len. Juonta oli tosin tiivistetty ajallisesti Orkon versioon verrattuna, ja elokuva seurasi peräkkäisissä jaksoissa samanaikaisia tapahtumia sekä sisällä kartanossa että ulkona aittojen luona, siirtyen välillä herrasväen joukosta rahvaan pariin ja sitten taas takaisin. Kempin ja Vaalan käsikirjoitus ei kuitenkaan yrittänyt tulkita materiaalia uudestaan, vaan pyrki pikemminkin vain säilyttämään ne elementit jotka olivat tehneet aiemmasta elokuvasta niin suositun. Henkilöhahmot ja elokuvan tunnelma poikkesivat toki jonkin verran aiemmasta, mutta muutokset eivät olleet suuria. Elokuvien teknisessä toteutuksessa ei ollut ratkaisevaa eroa, ainakaan uuden version eduksi - Valentin Vaala oli toki taitava ja rutinoitunut ohjaaja, mutta Eino Heinon kuvaus kärsi sateisista kesäsäistä, jotka muutenkin pitkittivät elokuvien valmistumista. Elokuvan näyttelijäkaarti ei sekään ollut aivan niin valovoimaista kuin 30-luvun versiossa; useimmilla näyttelijöillä oli tälläkin kertaa vankka teatteritausta (esim. kapteenskan roolia esittänyt Helena Vinkka oli alkujaan oopperalaulaja), mutta varsinaisia ykkössarjan tähtiä ei ollut mukana. Vaikuttaa siis siltä, ettei Suomi-Filmi tällä kertaa yrittänyt tehdä mitään merkittävää, koko kansalle suunnattua suurelokuvaa, vaan luotti pikemminkin valmiiksi koetellun aiheen vetovoimaan, ja kenties myös kartanoromantiikan suosioon tiettyjen katsojaryhmien keskuudessa.

"Siltalan pehtoorin" uusintaversio ei herättänyt aikalaiskritikoiden keskuudessa suurta innostusta. Kotimaisen elokuvan "kansalliseen tehtävään" ei tätä elokuvaa käsittelevissä ennakkojutuissa tai arvioissa viitattu lainkaan, vaan siihen suhtauduttiin mutkattomasti enemmän tai vähemmän onnistuneena ajanvietteenä, eli ainakin siinä suhteessa ajat olivat yhdeksässätoista vuodessa muuttuneet. Helsingin Sanomien Paula Talaskivi aloitti arvionsa leikkisellä huomautuksella siitä, ettei tarinaa ollut sentään filmattu joka toinen vuosi, "kuten joku maalaiselokuviimme tympäytynyt sielu äskettäin arveli". Talaskiven mielestä uusi versio oli kuitenkin tarpeeton, etenkin kun se ei poikennut merkittävästi edeltäjästään. Hänen mielestään tarina ei tässä muodossaan "istunut nykyaikaan", vaan vaikutti pikemminkin lapsenomaiselta ja lämmitetyltä.²¹ Samaa mieltä oli myös Uuden Suomen kriitikko, joka piti aiheen uutta lämmittämistä alunperinkin vikapistona. Hänen mielestään Selmer-Geethin "herraskartanokomedia" ei olisi ansainnut moista huomiota ainakaan ilman aiheen perinperin muokkaamista ja tarkistamista.²²

Erityisen nihkeästi elokuvaan suhtautuivat muutamat vasemmistolehdet. Vapaa Sana epäili, ettei aihe voinut enää kiinnostaa muita kuin "romanttisia koulutyttöjä", ja ihmetteli, olivatko "aiheet kerta kaikkiaan loppuneet kotimaisilta elokuvan tekijöiltä".²³ Työkansan Martti Savo piti Vaalan elokuvaa taas yhtenä osoituksena kotimaisen elokuvatuotannon rappiosta. Savon mukaan aiheen teennäisyyden peitoksi ei ollut saatu edes "kaunokirjallisuuden viikunanlehteä", vaan kyseessä oli pelkkä halpahintainen ajanvietetarina: "Perjantainyyrikkien" ystävät

²¹ Helsingin Sanomat 8.11.1953.

²² Uusi Suomi 8.11.1953.

²³ Vapaa Sana 8.11.1953.

saattoivat ehkä ilahtua elokuvasta, mutta heidän kannatukseensa ei ollut luottamista, sillä "huomenna he joko siirtyvät parempaan lukemistoon (mikä olisi toivottavaa) tahi sitten sarjakuvaan (mikä on eniten pelättävissä)".²⁴ Vasemmistokriitikoiden näkemyksissä hyvän ja huonon kulttuurin välinen arvoasetelma oli siis selvä, ja "Siltalan pehtoori" kuului auttamatta jälkimmäiseen ryhmään yhdessä viihdelukemistojen ja sarjakuvien kanssa.

Myös Turun Sanomat kiinnitti huomiota siihen, että "Siltalan pehtoori" oli "oikeastaan tarina menneiltä ajoilta, jolloin kartanokuvaan liittyivät lämminveriratsut ja aateliluutnantit", mutta lehden mukaan tarina oli uudessa elokuvassa onnistunut muuttumaan ajan mukana. Turun Sanomien kriitikon mielestä "viikkolehti-idyllin ainekset" olivat väistyneet elokuvassa taka-alalle "komiikan hersyillessä entistä rehevämpänä".²⁵ Turun Sanomat jäi kuitenkin näkemyksensä kanssa lähestulkoon yksin, vaikka myös Suomen Sosialidemokraatti sentään julkisti arviossaan, että kyseessä oli "jälleen hyvä kotimainen ohjaus". Lehden mukaan Valentin Vaala näytti elokuvassa taas parasta osaamistaan - "annos inhimillisyyttä ja surua silmäkultmaan mahdottomienkin tyyppien osalle tekee nämä läheisiksi ja todellisiksi".²⁶ Hufvudstadsbladet oli kuitenkin täsmälleen päinvastaista mieltä Vaalan ansioista - se korosti hänen teknistä taituruuttaan, mutta näki elokuvan henkilöohjauksessa ongelmia.²⁷ Osittain tämä näkemysero johtui siitä, että Hufvudstadsbladet kiinnitti huomiota lähinnä päähenkilöitä esittävien Helena Vinkan ja Erkki Viljoksen suorituksiin, kun taas Suomen Sosialidemokraatin kehu kohdistuivat etenkin Miinaa ja Liinaa esittäneisiin Pirkko Karppiin ja Maija Karhiin.

Itse asiassa "Siltalan pehtoorin" uusintaversio kritiikeissä tuli näkyviin sama ilmiö kuin aiemmankin version kohdalla - sivuroolien esittäjät saivat kriitikoilta paljon enemmän kiitoksia kuin elokuvan varsinaiset "tähdet", joiden suorituksia pidettiin lähes poikkeuksetta jäykkinä ja kuivakoina. Vapaan Sanan mukaan Ari Laineen esittämä Aaretti oli elokuvan hauskin henkilö, koska hän tuntui "aidoimmin sopivan ympäristöön ja muutenkin oli oikea ihminen"; myös Miina ja Liina pitivät Vapaan Sanan kriitikon mielestä hyvin puolensa, vaikka he lähentelivätkin "typeriksi leimattuja tölkköitä".²⁸ Elokuvan ohjaajan Valentin Vaalan kohtaloa puolestaan sääliteltiin muutamissa arvioissa, mitä selitti osaltaan varmasti sekin, että elokuvan ennakkojulkisuudessa oli korostettu sitä, että kyseessä oli hänen kolmaskymmenes Suomi-Filmille tekemänsä elokuva. Uuden Suomen mukaan hänelle olisi "sydämeestään [...] toivonut antoisampaa materiaalia nimenomaan tätä tilaisuutta varten".²⁹

²⁴ Työkansa 8.11.1953.

²⁵ Turun Sanomat 8.11.1953.

²⁶ Suomen Sosialidemokraatti 8.11.1953.

²⁷ Hufvudstadsbladet 8.11.1953.

²⁸ Vapaa Sana 8.11.1953.

²⁹ Uusi Suomi 8.11.1953. Ennen siirtymistään Suomi-Filmin palvelukseen 1930-luvun puolivälissä Vaala oli tosin ennättänyt ohjata jo puolentusinaa elokuvaa muille yhtiöille, joten kyse ei ollut ainakaan mistään poikkeuksellisesta juhlaelokuvasta. Etenkin myöhemmissä elokuvaa koskeissa kommentteissa tulee esiin ajatus siitä, ettei aihe ollut ollenkaan Vaalan oma valinta, vaan päinvastoin hän oli joutunut toteuttamaan sen enemmän tai vähemmän vasten tahtoaan. Ks. esim. Suomen kansallisfilmografia 5, s. 123.

Vaikka "Siltalan pehtoorin" toinen elokuvaversio toistaa melko uskollisesti edeltäjänsä kuvioita, elokuvan miljöössä, henkilöhahmoissa ja kohtauksissa on kuitenkin runsaasti sellaisia pieniä eroja, jotka tekevät siitä kiinnostavan vertailukohtan ensimmäiselle elokuvaversiolle. 1950-luvun alkupuolen poliittinen tilanne ja henkinen ilmapiiri poikkesivat huomattavasti 30-luvun alun oloista, ja vaikka vuoden 1953 "Siltalan pehtoori" elokuva kenties vaikutti monien aikalaiskatsojien silmissä vanhentuneelta tai ainakin menneeseen maailmaan viittavalta teokselta, siinä tulee silti esiin monia sellaisia piirteitä, jotka kertovat valmistumisajan kohdan oloista. Jotkut 30-luvun elokuvaversioiden painotukset ja kärjistyksiset eivät olleet enää uudessa ilmapiirissä mahdollisia, jotkut olivat menettäneet teränsä, eikä viaton paluu 30-luvun alun maailmaan enää muutenkaan ollut mahdollista, jos se edes oli houkuttelevaa. Lisäksi uuden elokuvaversioiden painotuksiin vaikutti varmasti sekin, että sen ohjaaja Valentin Vaala oli aiemmalla urallaan erikoistunut sekä hienostuneisiin moderneihin komedioihin että Hella Wuolijoen ja F.E.Sillanpään teksteihin perustuviin elokuviin, ja näissä elokuvissa hän oli kuvannut maaseudun ja kansanihmisten elämää sekä erilaisia yhteiskunnallisia risiiriitä huomattavasti "Siltalan pehtooria" konkreettisemmasta ja analyttisemmästä näkökulmasta.³⁰

Toisin kuin vuoden 1934 versio, Vaalan elokuva sisältää viitteen teoksen alkuperäiseen kirjoromaanimuotoon. Elokuvan alkupuolella pehtoori näet nähdään kirjoittamassa kirjettä veljelleen ("hyvä veli, olen nyt Siltalan pehtoori"). Muutenkin uuden elokuvan pehtoori on lähempänä Selmer-Geethin romaanihahmoa ainakin siinä mielessä, että hänestä on taas tullut eräänlainen tuhlajapoikahahmo. Tällä kertaa tosin ei ole kyse eksistentiaalisesta kriisistä tai juopottelusta (ainakaan eksplisiittisesti) - pehtoori on vain "arkisesti" köyhtynyt, tuhlannut rahansa: "Isäukko oli pannut talon rahat leveäksi niin kuin vanhalle kaartinupseerille ja aatelmiehelle kuuluukin ja me velipojan kanssa yritimme auttaa siinä parhaamme mukaan, ja perintö oli sitten sen mukainen". Pehtoorin motivaationa on siis rahapula, joka pakottaa hänet palkkatyöhön; Siltalan pehtoorina hän hoitaa kuitenkin tehtävänsä mallikelpoisesti, ja voi siten osoittaa olevansa jälleen esimerkillinen yhteiskunnan jäsen.

Vaikka juonikuvio sinänsä säilyy ennallaan, tämä pehtoori ei vaikuta aivan sellaiselta kaikkivoivalta ja salaperäiseltä romanttiselta sankarilta kuin aiemmassa elokuvaversiossa. Samoin Lilli Lindin taustaa käsitellään tällä kertaa avoimemmin: hän on solminut kapteeni Lindin kanssa järkiavioliiton, ja kun mies on vuoden kuluttua kuollut, leski on huomannut olevansa suuren kartanon valtiatar ilman minkäänlaisia tietoja asemastaan tai maanviljelyksestä. Henkilöhahmot ovat siis jonkin verran realistisempia ja arkisempia kuin Orkon versiossa, mutta toisaalta Vaalan elokuva pyrkii tuomaan tarinaan romanttista hohdetta Siltalan mailla sijaitsevalla "rakkauden lähteellä", johon liittyy myyttisiä tarinoita aiemmista

³⁰ Valentin Vaalan urasta ja elokuvista yleisesti Varjola 1991, s. 26-33; Vaalan Wuolijoki-filmeistä ks. myös Ammond 1986.

rakastavaisista. Samoin Vaalan elokuvassa käydään kesäisissä latotansseissa, joihin aiemmassa elokuvaversiossa vain viitataan.

Kuten tarinan aiemmissakin versiossa, Siltala on 50-luvun alussa edelleen huonosti hoidettu, vanhanaikainen tila, joka ei tuota voittoa. Kapteenska selittää tätä sillä, että "me täällä [olemme] niin konservatiivisia ja pelkäämme kaikkia vallankumouksia". Pehtoori yrittää hälväntää kapteenskan pelkoja vakuuttamalla, ettei ole vallankumouksellinen, ja vertaa itseään sen sijaan kirurgiin, joka "pienillä leikkauksilla palauttaa elämää". Siinä missä Selmer-Geethin pehtoori oli ollut radikaali tehokkuusajattelun sanansaattaja, ja Orkon filmin itsevarma pehtoori oli palauttanut laiskottelevan työväen kuriin ja järjestykseen, pehtoorista oli siis sodanjälkeisessä Suomessa tullut varovainen uudistaja, joka yrittää tasapainotella vanhan ja uuden välillä niin, että elämä voisi jatkua vaikeuksista huolimatta. Vaikka kyseessä on koko ajan eskapistinen, romanttinen tarina, nämä muutokset pehtoorin hahmossa heijastelevat kunkin aikakauden henkistä ilmapiiriä. Tuhlaajapoika saa yhä uuden tilaisuuden jälleenrakennuksen ajan Suomessa, mutta pehtoori ei voi enää esiintyä roolissaan yhtä itsevarmasti kuin ennen, ja muutenkin koko "Siltalan pehtoorin" kuvaama kartanomaailma alkaa 50-luvun alkuun siirrettynä uhmata jo uskottavuuden ääri rajoja. Itse asiassa elokuva kommentoi oman juonikuvionsa mahdollittomuutta itsekkin - kun elokuvan alkupuolella kamreeri Suvanto kertoo edesmenneen kapteenin "omituisesta päähänpistosta", hän samalla päivittelee sitä, kuinka tällainen on "uskomatonta nykyaikana". Vaikuttaa siltä, etteivät elokuvan tekijätkään uskoneet tarinansa ajankohtaisuuteen, vaikka tarina oli tälläkin kertaa "siirretty nykyaikaan". Tosin lähes ainoa konkreettinen merkki aikakauden muutoksesta olivat elokuvassa nähtävät modernit autot, muuten maalaiselämää kuvitettiin elokuvassa hyvin samantlaisilla asioilla kuin 30-luvullakin.

Vaikka Vaalan "Siltalan pehtoorin" maailmankuvan taustalla kummittelevat sodanjälkeisen ajan kokemukset, pehtoorin mahdollisesta sotilastaustasta ei tässä elokuvassa mainita mitään. Sen sijaan Aaretti ja Mandelcrona ovat olleet molemmat sodassa - Aaretti on ollut hevosmiehenä, kun taas Mandelcrona on hoitanut hevoskeskusta ja huolehtinut hevosten lähettämisestä eri tehtäviin. Aarettin ja Mandelcronan yhteiset kohtaukset voi luokitella aiemman elokuvaversioon tavoin sotilasfarssin lajityyppiin, mutta samalla on syytä huomata, ettei Suomen armeija enää ollut sellainen pyhä tai loukkaamaton asia kuin 30-luvun alussa, jolloin Mandelcronaa tuskin olisi voinut esittää samalla tavalla naurettavana tyyppinä, ellei hän olisi tuolloin ollut entinen Ruotsin armeijan upseeri. Tämän tabun höltymisestä kertoo toki sekin, että sotilasfarssit olivat 50-luvulla muutenkin hyvin suosittuja - Veijo Hietalan mukaan ne antoivat yleisölle tilaisuuden nauraa sellaisille modernin maailman hierarkioille, joita esiintyi armeijan lisäksi myös muualla yhteiskunnassa.³¹ Ehkä sotilashuumorin suosiota selittää myös se, että armeijasta oli sotavuosien myötä tullut aiempaakin selkeämmin (lähes)

³¹ Hietala 1989, s. 4-8.

koko kansaa yhdistävä asia, ja kun kansan yhtenäisyys ei ollut enää 30-luvun alun tavoin uhattuna, armeijalle nauramista ei tarvinnut välttämättä entiseen tapaan rinnastaa valtiopetokseen. "Siltalan pehtoorin" uusintaversiossa armeijan hierarkia on tosin muutenkin jäänyt vähäisempään rooliin kuin vuoden 1934 elokuvassa, jossa henkilöiden sotilasarvot heijastelivat myös suoraan näiden arvoa siviilielämässä.

Vaikka luutnantti Mandelcrona on vuoden 1953 elokuvassa muuttunut suomalaiseksi upseeriksi, hahmo on muuten ennallaan. Edellisen elokuvan tapaan Mandelcronalla on Hektor-niminen sylikoira, hänen autonsa tekee lakon Siltalan pihassa, ja aivan samalla tavoin luutnantti puhuu ruotsinsekaista suomea ja uhoaa olevansa "leijona". Mandelcronaa esittää elokuvassa Oiva Sala, joka oli aiemmin näytellyt saman roolin jo vuonna 1935 Tampereen teatterissa. Miinan, Liinan ja Aaretin hahmoja on sen sijaan kehitetty selvästi edellisestä elokuvasta. Siinä missä Miina ja Aaretti edustivat aiemmassa elokuvassa yleisemmin karnevalistista kansankulttuuria, henkilöille on nyt annettu enemmän persoonallisia (joskin stereotyyppisiä) piirteitä. Elokuvasta ei käy ilmi, ovatko Miina ja Liina edesmenneen kapteenin aviottomia lapsia kuten kirjassa - pikemminkin vaikuttaa siltä, että he ovat edellisen elokuvaversioiden tapaan tavallisia piikatyttöjä, joilla ei ole mitään erityistäusta. Joka tapauksessa he näyttävät hyväksyvän roolinsa ja samastuvan omaan luokka-asemaansa.

Miina ja Liina ovat Vaalan elokuvassa toistensa vastakohtia - Miina on huikentelevainen ja harrastaa vapaita suhteita miesten kanssa, Liina taas on "totisemman rakkauden" kannalla. Liina on Vaalan elokuvassa viaton, kirkassilmäinen lapsi, joka uskoo puhtaaseen, romanttiseen rakkauteen (josta hän on lukenut kirjoista). Elokuvan lopussa tämä usko palkitaan: Aaretti on koko elokuvan ajan yrittänyt vikitellä rehevää ja rempseää Miinaa, mutta tämän kelvottomuus paljastuu hänelle lopulta, kun Miina päästää tanssien jälkeen toisen miehen aittaansa. Niinpä kun pehtoori pitää Aaretille puhuttelua ja muistuttaa, että naisessa täytyy olla "muutakin kuin pyöreyttä", Aaretti myöntää, että pehtoori puhuu asiaa, ja toteaa päättäneensä rakastaa Liinaa: "Liina on sellainen uskollinen luonne, ja tytöstä se käy sekini". Tällä kertaa järki siis voittaa sokean intohimon, ja järki taas noudattaa porvarillisia moraalikoodeja.

Miinan ja Liinan hahmoihin tehdyt muutokset kertovat siitä, että "Siltalan pehtoorin" vanha, alkujaan sääty-yhteiskunnan ajalta periytyvä kansakuva oli ongelmallinen 50-luvun alussa. Vaikka elokuva yhä pysyi pääpiirteissään vanhan juonen puitteissa, elokuvan käsikirjoittajat Kemppi ja Vaala toivat myös esiin sen, ettei eri yhteiskuntaluokkien ihmisten välillä ollut mitään ylittämätöntä mentaalista eroa - "todelliset" tunteet olivat nyt mahdollisia myös palvelusväelle. Erityisen hyvin tämä tulee näkyviin kohtauksessa, jossa pehtoori lukee Miinan ja Liinan läsnäollessa ranskankielistä kirjaa, ja Miina pyytää pehtooria tansseihin. Varhaisemmassa elokuvaversiossa tämä kohtaus nimenomaan korosti säätyerojen ylittämättömyyttä, mutta Vaalan elokuvassa se sai toisenlaisen sanoman:

Miina: Pehtoori voisi vähän tinkiä ylpeydestään ja ottaa osaa oman luokan elämään. Samaa lihaa ja verta ne on naiset meikäläisissä ja herrasväessä.

Liina: Puhutaanko näissä pehtoorin kirjoissa rakkaudesta? Kai se on samanlaista vierailukin kielillä?

Pehtoori: Aivan samanlaista. Eihän meissä ihmisissä paljonkaan eroa ole, olemme siten mustia, valkoisia tai keltaisia.

Miina huomauttaa kitkerästi siitä, että luokkarajoista riippumatta ihmisen toimintaa ohjaavat samanlaiset ruumiilliset tarpeet, hän on "intohimojensa orja". Liinan ja pehtoorin keskustelu viittaa kuitenkin abstraktimpaan universaalin ihmisyyden ideaan, joka ylittää kansalliset ja rodulliset rajat; vaikkei pehtoori sano sitä suoraan, ilmeisesti myös luokkarajat ylittävät rakkaus olisi hänen maailmankuvassaan mahdollista, ainakin periaatteessa. Tästä huolimatta luokkarajojen ylittämistä estävät yhä sivistykselliset erot, joiden vuoksi pehtooriksi naamioitunut aatelismies näyttää yhä parhaiten soveltuvan kartanonrouvan pariin - vaikka Miina toivoo, että pehtoori pysyisi "vertaistensa parissa", Liina huomaa, että "se on niin hieno ja sivistynyt mies, että ties vaikka rouva...".

Henkilöhahmoissa tapahtuneista muutoksista huolimatta Siltala näyttäytyy tälläkin kertaa idyllinä, jonne maailman tuulet ja tuiverrukset eivät ulotu. Vaikka palvelusväki on aiemmas- ta poiketen saaneet oikeuden herrasväen kaltaiseen tunne-elämään, säätyraajat säilyvät silti edelleen ennallaan. "Siltalan pehtoori" poikkeaaakin selvästi esim. Hella Wuolijoen teksteihin perustuvista "Niskavuori"-elokuvista, jotka käsittelivät nimenomaan modernisoitumisen mukanaan tuomia murroksia. Toisaalta vuoden 1953 elokuva on edeltäjänsä varovaisempi ja sovitteluvampi, ja sen sisältämät ristiriidat viittaavat pikemminkin menneeseen kuin oman ajankohtansa yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Markku Varjola on kiinnittänyt huomiota myös siihen, että vaikka elokuvan kuvakulmat ja leikkaus ovat "oikeaoppisia", niistä puuttuu Orkon version epäortodoksinen rohkeus.³² Tämä kertoo varmasti siitäkin, ettei tämä elokuva ollut aikanaan kovin tärkeä projekti sen paremmin tekijöidensä kuin kansallisen elokuvakulttuurin kannalta. Tekijöiden ammattitaitoa ei voi moittia, mutta elokuvasta puuttuu silti sellainen usko aiheeseen, joka osaltaan selitti aiemman elokuvan suosiota.

³² Varjola 1991, s. 33.

6. Johtopäätökset: "Siltalan pehtoorin voisi jo unohtaa"?

"Siltalan pehtoori" on tyypillinen populaari tarina, joka voi elää niin kauan kuin siitä tehdyt sovitukset pystyvät tuottamaan mielihyvää kuluttajilleen, tai niin kauan kuin sillä on jokin kulttuurinen, poliittinen tai kaupallinen funktio. Tarinan elinvoimaisuus selittyy osin sillä, että siitä on eri aikoina voitu nostaa esiin erilaisia elementtejä, joiden ansiosta sen eri versiot ovat voineet vedota erilaisiin yleisöihin. Perustarina on silti pysynyt koko ajan samana: kertomuksen päähenkilö on pehtooriksi naamioitunut aatelismies, joka tulee takapajuiseen Siltalaan, voittaa vaikeuksien ja väärinkäsitysten kautta kapteenskan rakkauden ja uudistaa tilanhoitoa niin, että kapteenska vapautuu taloudellisista huolistaan. Samoin tarinan miljöö ja henkilögalleria ovat säilyneet pääosin ennallaan. Kaikki versiot sijoittuvat suomalaiselle maaseudulle - Selmer-Geethin romaanin koskematon luonto jää tosin myöhemmissä versioissa syrjään - ja tarinassa on myös tiettyjä pysyviä sivuhenkilöitä, jotka tuovat perustarinaa lisää väriä ja tarjoavat vertailukohtia päähenkilöille. Elokuversioissa tarinaan tulee uutena henkilönä mukaan renki Aaretti, muuten Selmer-Geethin romaanin henkilögalleria säilyy lähes sellaisenaan.

Tarinan eri versiot voi suhteellisen vaivattomasti liittää tiettyihin lajityyppeihin - Selmer-Geethin alkuperäisromaanin on selkeimmin herraskartanoromantiikkaa, kun taas myöhemmissä näytelmä- ja elokuvaversioissa on mukana enemmän komediaa tai farssiin viittaavia aineksia. Tavallaan nämä tekstit ovat siis stereotyyppisiä kertomuksia, joiden päämääränä on lajityyppinsä ominaispiirteiden ja "ikuisten" teemojen toistaminen. Tämä ei kuitenkaan tee niistä triviaaleja tai merkityksettömiä oman aikansa kannalta, sillä tarinaan sisältyvien eskapististen elementtien ohessa nämä tekstit antavat kuluttajilleen mahdollisuuden käsitellä modernisoitumisen tai muiden yhteiskunnallisten muutosten mukanaan tuomia kulttuurisia murroksia tutun tarinan muodostamissa turvallisissa puitteissa. Näin "Siltalan pehtoorin" kaltaiset populaarit tarinat helpottavat osaltaan siirtymistä vanhasta uuteen ja tukevat kulttuurin jatkuvuutta.

Vaikka tarinan ulkoiset puitteet pysyvät ennallaan, siihen sisältyvät merkitykset ja niistä tehdyt tulkinnat muuttuvat eri yhteyksissä. "Siltalan pehtoorin" vaiheisiin liittyykin useita kiinnostavia paradokseja: alunperin ruotsinkielisestä tekstistä tulee vähitellen yhä selkeämmin suomenkielinen ja jopa suomenmielinen; Selmer-Geethin aristokraattisia arvoja ilmentävä romaani muuttuu populaariksi kansannäytelmäksi; alunperin ei-kansallismielisestä tekstistä tehdään lopulta kansallinen elokuva.

Yksi "Siltalan pehtoorin" keskeisistä teemoista on modernin ja traditionaalisen elämäntavan välinen vastakkainasettelu, joka sekkin on vaihtelevasti esillä tarinan eri versioissa. Selmer-Geethin romaani ilmestyi vuonna 1903 keskelle modernista elämäntavasta ja dekadenssista käytyä julkista keskustelua, joka oli edelleen ajankohtainen myös Hjalmar Procopén näytelmäsovituksen ensi-illan aikaan kymmenkunta vuotta myöhemmin. Niinpä sekä romaania että näytelmää on luontevaa tulkita tämän keskustelun näkökulmasta: pehtoori on viettänyt modernia, dekadenttia elämää, ja siten vieraantunut "oikean elämän" haasteista, mistä sairautestaan hän paranee palaamalla takaisin terveen maalaiselämän pariin. Kyse ei kuitenkaan ole pelkästä kaupungin ja maaseudun, modernin ja traditionaalisen välisestä vastakkainasettelusta, sillä moderni tehokkuusajattelu ja perinteisiin arvoihin viittaava maaseutumytologia kietoutuvat tarinassa yhteen. Tämä yhteys tulee selkeimmin esiin juuri Selmer-Geethin romaanissa, jossa pehtoori löytää elämälleen tarkoituksen samalla kertaa sekä "korven kohdussa" koetusta luontoyhteydestä että Siltalan taloudenpidon ja viljelymenetelmien uudistamisesta. Regressio takaisin luonnon ja alkutuotannon pariin mahdollistaa hänelle paaluun tuottavaksi yhteiskunnan jäseneksi.

Vuoden 1934 elokuvaversiossa tämä asetelma jää kuitenkin syrjään, sillä siinä pehtoorista on poistettu kaikki epäilyttävät piirteet - tämä pehtoori on alusta lähtien miehekäs ja esimerkillisen jämäkkä johtaja, minkä voi tietysti katsoa vastanneen 1930-luvun alun levottoman ilmapiiriin synnyttämiä toiveita vahvasta, autoritaarisesta johtajasta. Silti myös tätä elokuvaa voi tulkita moderni-traditionaalinen -vastakkainasettelun kautta. Muutoksista huolimatta tarina palaa edelleen idylliin, kesäiseen maalaismiljööseen, pois modernin kaupungistuneen kulttuurin ongelmista - samalla elokuva näyttää sulkeistavan myös 1930-luvun alkupuolen yhteiskunnallisen kuohunnan ja lamavuosien taloudelliset ongelmat. Sääty-yhteiskunnan ja kartanotalouden aikaan viittaava "Siltalan pehtoori" onkin 1930-luvun kontekstissa eskapistinen tarina, joka hälventää moderniin kohdistuvia pelkoja palaamalla perinteeseen ja käsittelemällä sitä. Samalla se on kuitenkin itse modernin, kaupallisuuden ehdoilla toimivan kulttuurin tuote: konservatiivisesta, perinteistä hierarkiaa korostavasta sanomastaan huolimatta se edistää myös modernia rakennemuutosta, irtoamista perinteisestä yhteisöstä, uuteen julkisuuteen, uuteen kulutuskulttuuriin, uuteen kotiin, julkisen, talouden, valtion, työn ja vapaa-ajan suhteeseen. Vuoden 1953 elokuvaversio toteuttaa samaa tehtävää, vaikka kyseessä on vieläkin selkeämmin eskapistinen ja samalla myös omasta lajityypistään tietoinen teksti. Tämä elokuva ei tosin luo enää mitään uutta, vaan pikemminkin toistaa aiempaa, mutta silti siinä voi ainakin jälkikäteen nähdä piirteitä oman aikansa mentaaliseen maailmasta, ja vaikka tarina on ulkonaisesti sama, yksityiskohdissa ja painotuksissa on kuitenkin selkeitä eroja verrattuna vuoden 1934 filmiin.

"Siltalan pehtoorin" antama kuva kansasta ja kansakunnasta muuttuu tarinan eri versioissa, vaikka siinä voi nähdä myös tietyä jatkuvuutta: tarinan kuvaamalla kansanihmisillä ei ole ainakaan ennen vuoden 1953 elokuvaversiota mitään yhteistä sen paremmin ihanteellisen ru-

nebergiläisen kansakuvan kuin kansanvalistajien ja työväenliikkeen edistysuskoisten käsitysten kanssa. Samoin herrasväen ja rahvaan välinen hierarkkinen järjestys näyttää tarinan kuvaamassa maailmassa luonnolliselta ja pysyvältä. Selmer-Geethin alkuperäisromaani tarkastelee maailmaa aristokraattisen pehtoorin näkökulmasta, ja siten sen antama kuva rahvaasta on erittäin negatiivinen - kartanon työväki on pehtoorin silmissä laiskaa ja sivistymätöntä, se elää edelleen lähestulkoon luonnontilassa, ja eikä sillä ole sen paremmin säätyläisten kaltaista ylevää tunne-elämää kuin kykyä itsenäiseen tai abstraktiin ajatteluun. Pehtoorin kirjeissä kansa nähdään pelkästään ulkopuolelta, ja vaikka nämä "isot lapset" kenties pohjimmiltaan kuuluvat samaan ihmisrotuun herrasväen kanssa, säätyrajojen ylittäminen on tarinan logiikan mukaan mahdoton ajatus. Niinpä säädyltään epämääräiset kapteeni Lindin aviottomat tyttäret Miina ja Liina normalisoidaan tarinassa sijoittamalla heidät rahvaan pariin - herrasväen kahvipöytään heillä ei ole asiaa.

Vuoden 1934 elokuvaversio säilyttää romaanin hierarkkisen asetelman, ja samalla myös muutamia muita jäänteitä alkuperäistekstin kansakuvasta. Kartanon työväki on elokuvassakin laiskaa ja saamatonta, ja pehtoorin täytyy suorittaa kurinpalautus ennen kuin työt alkavat sujua. Kuitenkin elokuvan kansakuva poikkeaa monilta osin selvästi Selmer-Geethin romaanista - elokuvassa näkyviin rooleihin nostetut subrettihahmot Miina ja Aaretti ilmentävät sellaista kansanomaista huumoria, josta ei ole mitään viitteitä sen paremmin Selmer-Geethin romaanissa kuin Procopén näytelmän tekstissäkään. Toisaalta on kyllä syytä epäillä, että joissakin näytelmäsovituksen esityksissä on saattanut tulla esiin samanlaisia piirteitä; esim. Kansan näyttämön produktion arvioissa keväällä 1915 viitattiin siihen, että näytelmä olisi tässä teatterissa saanut selvästi burleskimman sävyn kuin Folkteaternin alkuperäisesityksessä paria vuotta aiemmin. Joka tapauksessa Miinaa ja Aarettia esittäneet Elna Hellman ja Matti Lehtelä olivat molemmat Tampereen työväen teatterin näyttelijöitä, jotka olivat teatterissa erikoistuneet juuri tällaisiin rooleihin, ja viimeistään heidän kauttaan myös "Siltalan pehtoorin" elokuvaversioon tuli vaikutteita seurainnäyttämöillä ja kiertueteattereissa eläneestä kansankomedian traditiosta, jonka huumori pohjautui suurelta osin karnevalistisen kansankulttuurin groteskiin realismiin. Niinpä elokuvan kansakuvassa elää samalla kertaa useita toisistaan poikkeavia kansoja: toisaalta kartanon pelloilla nuokkuu suuri joukko laiskaa ja vähän uhkaavaakin työväkeä, toisaalta tarinaan kuuluvat myös musikaaliset ja hauskat Miina ja Aaretti, joista jälkimmäisessä on lisäksi nähtävissä veijarimaisia piirteitä.

Vaikka elokuvan Miina ja Aaretti viittaavat "aidompaan" kansankulttuuriin kuin Selmer-Geethin romaanin ylhäältä päin nähty rahvas, he eivät kuitenkaan ole poliittisesti tiedostavia tai muuten problemaattisia yksilöitä, ja heidän voi olettaa tyytyvän kiltisti omaan roolinsa sen jälkeen kun pehtoorin henkilöllisyyteen liittyvät väärinkäsitykset ovat selvinneet. Toisaalta heissä on poliittisesta harmittomuudestaan huolimatta myös sellaisia piirteitä, jotka ovat ristiriidassa sivistyneistön kansaa koskevien ideaalien kanssa. Miinan ja Aaretin kaltaisten henkilöiden ilmentämä ruumiillisuus, seksuaalisuus ja siivottomat tavat eivät

sopineet alkuunkaan kansanvalistajien päämääriin, sillä nämä olisivat mieluummin kitke-
neet rahvaan huumorin juurineen pois, tai ainakin estäneet sen pääsyn julkisuuteen turme-
lemaan moraalialia. "Siltalan pehtoorin" vastaanotosta päätellen nämä hahmot eivät tosin he-
rättäneet merkittäviä vastareaktioita, vaikka muutamat lehdet pitivät tällaista "piika- ja
renkihumoria" yleisönkosiskeluna. Sen sijaan vuotta myöhemmin ensi-iltaan tullessa elo-
kuvassa "Kaikki rakastavat" Lehtelän esittämää Aarettia muistuttavaa renkiä jouduttiin
sensuurin vaatimuksesta siivoamaan, ja Lehtelän ja Hellmanin "burleski näyttelemisen"
joutui muutenkin kritiikin kohteeksi. Tästä huolimatta useimmat kriitikot näyttävät pitäneen
selvänä, että nämä kansanomaiset hahmot vetosivat yleisöön, ja muutamien arvioiden mu-
kaan ne olivat jopa tärkein syy näiden elokuvien saavuttamaan suureen kansansuosioon.

Vaikka vuoden 1953 "Siltalan pehtoori" seuraa päällisin puolin edeltäjänsä asetelmia, sen
kansakuvassa on tapahtunut pieniä mutta kiinnostavia muutoksia. Aaretista, Miinasta, ja
Miinan rinnalle nostetusta Liinasta on tullut aiemmasta elokuvasta poiketen moraalisesti
tiedostavia hahmoja, ja vaikka säätyjen välistä raja-aitaa ei tässäkään elokuvassa ylitetty,
elokuva kuitenkin viestitti sellaisen universaalien kansojen ja luokkien väliset rajat ylittävän
ihmisyyden olemassaolosta, joka olisi tarinan aiemmissä versioissa ollut mahdoton ajatus.
Tässä elokuvassa myös alemmien yhteiskuntaluokkien ihmisillä on mahdollisuus aitoihin
tunteisiin, vaikka herrasväen sivistystason saavuttamiseen onkin vielä pitkä matka.

"Juurakon Hulda", 1930-luvun toinen suuri kotimainen menestyselokuva,¹ tarjoaa kiinnosta-
van vertailukohdan "Siltalan pehtoorille". "Juurakon Hulda" tuli ensi-iltaan syksyllä 1937,
kolme vuotta "Siltalan pehtooria" myöhemmin, ja se perustui Juhani Tervapään eli Hella
Wuolijoen tuoreeseen, saman vuoden maaliskuussa kantaesityksensä saaneeseen näytel-
mään. Sekä näytelmä että elokuva osuivat yksiin vuoden 1937 poliittisen käännekohdan
kanssa - maaliskuussa Suomi oli saanut myös uuden maalaisliiton ja sosiaalidemokraattien
varaansa rakennetun hallituksen, joka saattoi ryhtyä toteuttamaan omaa kansalliseen eheytyk-
seen tähtäävää politiikkaansa oikeistovallan vuosien jälkeen. Huolimatta siitä, että Juhani
Tervapään todellinen henkilöllisyys herätti paljastuttuaan vastareaktioita oikeistolehdistä,
"Juurakon Huldin" elokuvaversiota voi oikeastaan pitää varsinaisena kansallisen eheytyksen
airueena suomalaisilla valkokankailla. Kimmo Laine on tosin käyttänyt nimenomaan Terva-
pää-filmatisointeja argumenttina sen puolesta, ettei kaikki 1930-luvun lopun suomalainen
elokuva suinkaan sitoutunut kansalliseen eheytykseen - Laine perustelee näkemystään sillä,
että nämä näytelmät olivat kirjoittajansa poliittisen taustan vuoksi arkaluontoisia - mutta
ehkä olennaista ei sittenkään ole kirjoittajan vasemmistolaisuus, vaan se kansallinen sovini-
to, jota "Juurakon Hulda" ilmiselvästi neuvottelee.² Kansalliseen eheytykseen tähtäävät

¹ Myös "Juurakon Hulda" ylsi hyvin lähelle miljoonan katsojan rajaa. Hyvinkään Sanomat 7.1.1992.

² Laine 1994b, erit. s. 57, 60-61. Kannattaa huomata, että vaikka "Juurakon Hulda" oli jos-
sain määrin kiistanalainen tullessaan ensi-iltaan vuonna 1937, samaa voi sanoa myös tuo-
reesta punamultayhteistyöstä.

diskurssit eivät suinkaan olleet 1930-luvun lopussa mikään yksi ja yhtenäinen kokonaisuus, vaan tarjolla oli useita erilaisia eheytyksen mahdollisuuksia erilaisilla ehdoilla. Tavallaan jopa Lapuan liikkeen toiminnan tavoitteena oli ollut yhtenäisen ja eheän kansakunnan luominen, vaikka tämän yhtenäisyyden hintana oli epäluotettavina pidettyjen ainesten sulkeminen kansakuntayhteyden ulkopuolelle. "Juurakon Hulda" sen sijaan näytti tähtäävän tasaveroisempaan kansalliseen eheytykseen, jossa myös rahvaalla olisi oikeus saada äänensä kuuluviin. Kaikesta päätellen "Juurakon Huldin" tarjoamat eheytyksen ehdot näyttävät saavuttaneen ainakin elokuvaväleisön suosion.

"Siltalan pehtoorin" piikatyttöihin verrattuna Irma Seikkulan esittämä "Juurakon Huldin" päähenkilö näyttää olevan kotoisin toisenlaisesta maailmasta, vaikka Huldakin on itse asiassa lähtöisin hämäläisestä kartanomiljööstä. Huldasta kehittyy työväenluokkaisesta taustastaan huolimatta tiedostava ja sivistynyt kansalainen, ja tarinan päätteeksi hän ylittää säätyrajat avioitumalla työnantajansa, tuomari Soratien kanssa. Siinä missä "Siltalan pehtoorin" Aaretti ja Miina viittasivat vanhempaan kansanomaiseen kulttuuriin ja toisaalta heijastelivat yläluokan näkökulmasta nähtyä toiseutta, Hulda on leimallisesti modernin yhteiskunnan ilmiö - hänen esimerkkinsä vakuutti katsojat siitä, että kansa oli samanarvoista herrojen kanssa, eikä näiden kahden ryhmän välillä ollut mitään ylittämätöntä raja-aitaa.³ Tavallaan "Siltalan pehtoorin" kansakuvan voi siis nähdä "Juurakon Huldin" antiteesinä, vaikka toisaalta Siltalan palkollisten elämään saattoi myös mahtua sellaisia piirteitä, jotka ilmensivät säätyläisten arvomaailmaan kohdistuvaa vastarintaa. Tämä vastarinta on kuitenkin mukana tekstissä ainoastaan tulkintamahdollisuutena, johon osa yleisöstä kenties tarttui; Juurakon Huldassa luokkarajojen ylittäminen ja kansallinen eheytyks on sen sijaan keskeinen teema, johon kaikki katsojat joutuivat väistämättä ottamaan kantaa. Hieman kärjistäen näiden tekstien välisenä erona voikin pitää sitä, että "Siltalan pehtoori" pyrki tarjoamaan jokaiselle jotakin muuttamatta mitään, kun taas "Juurakon Hulda" viittasi todellisen yhteiskunnallisen muutoksen mahdollisuuteen. Vaikka näiden kahden elokuvan ajallinen etäisyys toisistaan on vain kolme vuotta, niiden maailmankuvassa on siis olennaisia eroja, jotka heijastavat yhteiskunnallisessa ilmapiirissä tapahtuneita muutoksia.

Tavallaan "Siltalan pehtoorin" elokuvaversioiden kansanomaisia piirteitä voi pitää esimerkkinä "kesytetystä" karnevaalista, joka palvelee virallisen, keskitetyn ja yhtenäistävän kulttuurin etuja.⁴ Aaretti ja Miina ovat tarinan hierarkiassa koomisia sivuhenkilöitä, joilla ei ole asiaa päähenkilöiden pitoihin - he eivät edes ole mukana elokuvan lopun kihlajaisjuhlassa, jossa päähenkilöiden väliset ristiriidat selvitetään. Myös elokuvien juopottelujaksossa tapahtunut hierarkian ja vallitsevien arvojen kyseenalaistuminen jää irralliseksi väliepisodiksi, jonka jälkeen palataan takaisin aiempiin asetelmiin. Ovatko nämä elokuvaan sisältyvät kar-

³ Laine 1995, s. 125-126, 132-134.

⁴ Koivunen 1991, s. 100-101.

nevalistiset elementit siis ainoastaan "kansalle tarkoitettua sirkushuvia", eräänlaista tekstiin lisättyä kuorrutusta, joka houkuttelee yleisön hegemonisen puheen vastaanottajiksi?

Oma näkemykseni ei ole aivan näin mustavalkoinen. Huolimatta siitä, että elokuvatuottajien 1930-luvun lopulla tavoittelema yhtenäinen kansallinen yleisö oli lähinnä toiveajattelua, monet kotimaiset elokuvat todella onnistuivat kokoamaan samaan teatteritilaan suuren osan kansasta, kaikkine ristiriitoineen. Vaikka nämä elokuvat siis loivat yhteistä, paikalliset ja sosiaaliset rajat ylittävää kansallista kokemusta, tämä ei silti merkitse sitä, että kaikki yleisöryhmät olisivat katsoneet näitä elokuvia samalla, ylhäältä päin sanellulla tavalla. Suuren kansallisen yleisön tavoittelu oli tuonut elokuvatekstiin sellaisia yleisön oletetulle maulle tehtyjä myönnytyksiä, jotka olivat ristiriidassa yhteiskunnallisen eliitin tavoitteita ja kulttuurisia käsityksiä vastaan. Jotta kansa olisi tuntenut olonsa teatteritilassa kotoisaksi, sille ja sen oletetulle tai toivotulle maailmankuvalle annettiin tilaa myös valkokankaalla. Elokuvien rakentama julkisuus ei siis toiminut pelkästään yhteiskunnallisen eliitin tai ideologisten valtiokoneistojen ehdoilla, vaan teksteihin sisältyi myös toisenlaisia tulkintamahdollisuuksia ja toisenlaisia ääniä, huolimatta siitä, että ne kenties "Siltalan pehtoorin" tapauksessa sijoituivat tarinan hierarkiassa sivurooliin.

Vuonna 1953 filmatun toisen elokuvaversioiden jälkeen "Siltalan pehtoorin" tarina ei ole saanut jatkoa. Jo tätä elokuvaa pidettiin monissa aikalaiskritiikeissä pahasti jälkijättöisenä, eikä se kyennyt saavuttamaan läheskään edeltäjänsä veroista suosiota. Niinpä saattaisi tuntua luontealta väittää, ettei "Siltalan pehtoori" ole enää 50-luvun jälkeen kyennyt puhuttelemaan uusia yleisöjä. Asia ei kuitenkaan ole aivan näin yksioikoinen. Hjalmar Procopén näytelmän esittäminen oli tosin ainakin ammattinäyttämöillä loppunut jo 30-luvulla, mutta toisaalta "Siltalan pehtoorin" elokuvaversioita on esitetty 60-luvulta lähtien satunnaisesti tv:ssä, ja kriitikoiden nihkeästä suhtautumisesta huolimatta ne ovat edelleen saavuttaneet huomattavia katsojamääriä. Selmer-Geethin romaani on puolestaan onnistunut säilyttämään asemansa romanttisen viihteen klassikkona, josta otetaan edelleen uusia painoksia, vaikka valtajulkisuuden kannalta tämä vähäarvoisena pidetyn genren piirissä jatkunut suosio on tietenkin hyvin marginaalinen ilmiö. Tarina on siis kaikesta huolimatta jatkanut elämäänsä, vaikkei sillä enää ole ollut merkittävää roolia kansallisen identiteetin tai kansallisen elokuvakulttuurin rakennusmateriaalina. Tämä muutos oli tullut näkyviin jo 50-luvun elokuvaversioiden kohdalla, sillä se oli suunnattu edeltäjänsä selvemmin tietylle genreyleisölle, fiktiivisen "koko kansan" muodostaman yleisön sijaan. Osaltaan tämä muutos kertoo siitäkin, että 50-luvulla aiemman elokuvan tavoittelema yhteinen kansallinen kokemus oli jo olemassa, tai ainakaan kansallinen yhtenäisyys ei ollut samalla tavoin kiistanalainen kysymys kuin 30-luvulla. Kansallinen elokuvateollisuus ajautui sittemmin 50-luvun lopulta alkaen uuteen, aiempia vakavampaan kriisiin, mutta toisaalta kansallisen yleisön ja yhteisten kansallisten kokemusten luomiseen tähtäävä ideologinen projekti saattoi jatkaa elämäänsä vielä pitkään television välityksellä.

Vaikka "Siltalan pehtoori" onkin menettänyt sillä 1930-luvulla olleen roolin kansallisen yleisön rakentajana, tämä ei silti merkitse sitä, etteikö yhteinen kansallinen kokemus yhä rakentuisi suurelta osin vastaavien populaarien tarinoiden varaan. Erityisen selvästi tällaisten yhdistävien kokemusten tarve tulee esiin erilaisina kriisiaikoina, jolloin vakiintuneet totuudet vaihtuvat epävarmuudeksi ja ihmiset joutuvat mukautumaan uudenlaisiin olosuhteisiin. Sitä on tuskin sattumaa, että 1990-luvun kotimainen elokuva on ajoittain pyrkinyt palaamaan perinteisten kansallisten tarinoiden äärelle. Erityisen selvästi tämä on näkynyt Markku Pölösen suosituissa elokuvissa ("Onnen maa", "Kivenpyörittäjän kylä" ja "Kuningasjätkä"), jotka palaavat avoimen nostalgisesti maaseudulle, myyttiseen onnen maahan, huolimatta siitä, että muuttoliike maalta kaupunkiin on 1990-luvulla jälleen voimistunut ja Pölösen kuvaama maalaisidylli alkaa jäädä yhä kauemmas menneisyyteen. Tavallaan näissäkin elokuvissa näyttää siis olevan kyse modernille ajalle tyypillisen menneeseen viittaavan maalaismytologian paluusta, vaikka nämä elokuvat kytkeytyvät samalla kertaa myös aiempaan kansallisen elokuvan traditioon.⁵

Kotimaisen elokuvan kansallisten projektien lisäksi myös Aaretin ja Miinan, Hiskin ja Kaisun ilmentämä kansanomaisen farssiperinne on jatkanut elämäänsä valkokankaalla, kansanvalistajien vastustuksesta huolimatta. Vastaavat huvittavat ja harmittomat karnevalistiset henkilöt nousivat subrettirooleista pääosiin 1950-luvun alun rillumarei-elokuvissa, ja sittemmin samanlainen laiskuudella ja siivottomuudella mässäilevä groteski realismi on kiitetty 1970- ja 1980-lukujen suosituimman kotimaisen elokuvasankarin Uno Turhapuron hahmossa.⁶ Samoin vastaava karnevalistinen huumori elää edelleen esim. kesäteatteriperinteessä, joka kenties näyttää korkeakulttuurin näkökulmasta halpahintaiselta yleisönkosiskelulta ja muutenkin marginaaliselta ilmiöltä, mutta joka silti periytyy suurelta osin samasta "puskafarssin" traditiosta kuin "Siltalan pehtoorin" elokuvaversio Aaretti ja Miinakin. Vaikka "Siltalan pehtoori" ei ole enää 1930-luvun jälkeen elänyt kansannäytelmänä, kansannäytelmän perinne sinällään elää ja voi kohtuullisen hyvin.

⁵ Vrt. Salminen 1996, s. 76.

⁶ Turhapurosta ks. Sihvonon 1991

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

ELOKUVAT:

Juurakon Hulda (Hulda från Juurakko). Sk: Jaakko Huttunen - Valentin Vaala (Juhani Ter-
vapään näytelmä 1937). O: Valentin Vaala. K: Armas Hirvonen. Le: Valentin Vaala. La: Ossi
Elstelä. M: Harry Bergström. Ä: Pertti Kuusela. N: Irma Seikkula (Hulda Juurakko), Tauno
Palo (tuomari Kaarle Kristian Soratie), Topo Leistelä (professori Norko), Hugo Hytönen
(toimittaja Purtiainen), Ossi Elstelä (kunnallisneuvos Ali-Lehtonen), Vappu Elo (Kirsti
Kaavio), Elsa Rantalainen (kauppaneuvoksetar Kaavio), Kerstin Nylander (näyttelijä Mirja
Matero), Anni Hämäläinen (Conny-täti), Vilho Auvinen (taivaanrannan maalari), Aino
Lohikoski (Miina). Tarkastusnumero ja -päivä: 817/13.10.1937. Pituus 2400 m / 88 min. Ensi-
ilta: Kino Palatsi ja Savoy 17.10.1937.

Kaikki rakastavat (Alla älskar). Sk: Jussi Routa - Valentin Vaala - Topo Leistelä. O: Valentin
Vaala. K: Theodor Luts. Le: Valentin Vaala. La: Ossi Elstelä. M: Into Aapa. Ä: Pertti Kuusela.
N: Ansa Ikonen (Sirkka Mares), Tauno Palo (Arvo Lähde), Birgit Nuotio (Kirsti Kallio),
Martta Suonio (Josefine), Elna Hellman (Kaisu), Eine Laine (Kielo Mares), Kirsti Suonio
(Kustaava Lähde), Jalmari Rinne (insinööri Karma), Uuno Laakso (taiteilija Oma Into
Sydänmurto), Matti Lehtelä (Hiski), Yrjö Tuominen (tuomari Salomon Mares), Aino
Lohikoski (Mareksen palvelijatar). Tarkastusnumero ja -päivä: 551/21.11.1935. Pituus 2200
m / 80 min (leikattu 12 m). Ensi-ilta: Kino-Palatsi 11.11.1935.

Siltalan pehtoori (Inspektorn på Siltala) Sk: Hilja Jorma - Olli Nuorto (Harald Selmer-
Geethin romaani 1903). O: Risto Orko. K: Theodor Luts. Le: Risto Orko. La: Armas Fredman.
M: Jooseppi Rautto. Ä: Georg Brodén. N: Hanna Taini (kartanonomistaja Lilli Lind), Jalmari
Rinne (pehtori Kurt Alarik Paul Biörenstam), Uuno Laakso (luutnantti Hugo Mandelcrona),
Yrjö Tuominen (kamreeri August Suvanto), Elna Hellman (Miina), Matti Lehtelä (Aaretti-
renki), Eila Virtanen (Liina), Vappu Elo (paronitar Anette Silfversköld), Kosti Koski (paroni
Axel Silfversköld), Kaisu Puuska (ruustinna Hanell). Tarkastusnumero ja -päivä:
365/12.11.1934. Pituus: 2390 m / 87 min. Ensi-ilta: Kino-Palatsi 11.11.1934.

Siltalan pehtoori (Inspektorn på Siltala). Sk: Usko Kemppe - Valentin Vaala (Harald Selmer-
Geethin romaani sekä vuoden 1934 filmatisointi). O: Valentin Vaala. K: Eino Heino. Le:
Valentin Vaala. La: Oiva Hovi. M: Väinö Hannikainen. Ä: Pentti Hämäläinen. N: Helena
Vinkka (Lilli Lind), Erkki Viljos (pehtori, agronomi Kurt Alarik Paulio alias Paul Björnstam),
Oiva Sala (luutnantti Hugo Mandelcrona), Ari Laine (Aaretti-renki), Pirkko Karppi (Liina),
Maija Karhi (Miina), Toini Vartiainen (paronitar Annette Silfversköld), Leo Riuttu (paroni
Erik Silfversköld), Matti Aulos (kamreeri August Suvanto). Tarkastusnumero ja -päivä:
4721/3.11.1953. Pituus: 2520 m / 92 min. Ensi-ilta: Kaleva ja Kino-Palatsi 7.11.1953.

ARKISTOLÄHTEET:

Suomen elokuva-arkisto.

Suomi-Filmi OY:n arkisto (kirjeenvaihto, leikekirjat, ym.)
Leikekansiot.

Svenska Litteratursällskapet i Finland.

Käsikirjoituskokoelma. [Säilytetään Helsingin yliopiston kirjastossa]
Werner August Örn: Manuskript till den opublicerade romanen "Den Wiborgska
smällen". Söderström & Co. förlagins arkisto (kirjeenvaihto).

Teatterimuseon arkisto

Leikekansiot, valokuvat.

Teatterin tiedotuskeskus ry.

Suomen ammattiteattereiden esitystietokanta.

LEHTIARTIKKELIT:

Olen jaotellut käyttämäni lehdistömateriaalin neljään ryhmään sen mukaan, liittyvätkö ne Selmer-Geethiin ja hänen romaaniinsa, Hjalmar Procopén näytelmään tai jompaankumpaan elokuvaversioon. Kunkin ryhmän sisällä artikkelit ovat ilmestymisjärjestyksessä, ja lehden ja artikkelin nimen jälkeen mainitaan kirjoittajan nimi tai nimimerkki (jos sellainen on). Suurin osa artikkeleista on peräisin Teatterimuseon ja Suomen elokuva-arkiston leikekoelmista, minkä vuoksi muutamia artikkeleita koskevat tiedot ovat puutteellisia.

Harald Selmer-Geeth ja hänen romaaninsa

Åbo Underrättelser 16.12.1903: Literatur. E.L.
Hufvudstadsbladet 18.12.1903: Korta litteraturanmälningar. Alienus
Euterpe 19.12.1903: Harald Selmer-Geeth: Inspektoren på Siltala. Ernst von Wendt
Helsingfors-Posten 20.12.1903: Litteratur och konst. Nya värdefulla böcker. -lh-
Tammerfors Nyheter 23.12.1903: En trefflig bok. Hj. P.
Finsk Tidskrift 1/1904: I bokhandeln. Harald Selmer-Geeth: Inspektorn på Siltala.
B. Estlander
Helsingin Sanomat 12.11.1904: Uutta kirjallisuutta. Viki K.
Helsingin Sanomat 24.11.1904: Sananen "Siltalan Pehtorin" arvostelusta. H.N.
Helsingin Sanomat 24.11.1904: Vastaus. "Siltalan pehtorin" arvostelija.
Hufvudstadsbladet 11.12.1904: En inhemsk detektivroman. Hj. L.
Wiborgs Nyheter 14.12.1904: Harald Selmer-Geeth: Min Första Bragd. L. H-g.
Helsingfors-Posten 16.12.1904: Korta anmälningar. -n.
Finsk Tidskrift 1/1905: I bokhandeln. Harald Selmer-Geeth: Min första bragd. B. Estlander
Wiborgs Nyheter 5.9.1913: Dödsfall. Karjala 6.9.1913: Kuolleita.
Wiborgs Nyheter 10.9.1913: Begrafning.
Hufvudstadsbladet 10.1.1998: Från Geeth till Bruun. Gustaf Widén.

Hjalmar Procopén näytelmä

Hufvudstadsbladet 8.11.1913. Litteratur och konst. Nya Pressen 8.11.1913.
Hufvudstadsbladet 14.1.1913: Litteratur och konst - Folkteatern - Inspektorn på Siltala. 'Hj. L.
Nya Pressen 14.1.1913: Folkteatern. Inspektorn på Siltala. Habitus
Studentbladet 1/1913: Teatrarna. Folkteatern: Inspektorn på Siltala.
Karjala 25.11.1914: Maaseututeatteri. Ensi-ilta: "Siltalan pehtoori". M.V.
Viipuri 27.11.1914: Kirjallisuutta ja taidetta. Maaseututeatteri. "Siltalan pehtoori". Helsingin Sanomat 7.4.1915: Kansan näyttämö - Hjalmar Procopé: "Siltalan pehtoori". Uusi Suometar 7.4.1915: Kansan näyttämö - Siltalan pehtoori. J.V.L.
Karjala 22.4.1925: "Inspektorn på Siltala".
Wiborgs Nyheter 22.4.1925: Gärdagens amatörföreställning. G.A.
Turunmaa 13.5.1925: Turun Suomalainen Teatteri. "Siltalan pehtori". H-a.
Turun Sanomat 13.5.1925: Turun Suomalainen Teatteri. Huvinäytelmä "Siltalan pehtori". T.S.
Uusi Aura 13.5.1925: Turun Suomalainen Teatteri. Näytäntövuoden viimeinen ensi-ilta: "Siltalan pehtoori". H.V.
Åbo Underrättelser 7.5.1925: Åbo finska teater. Hj. T.
Häme 21.12.1926: Hämeenlinnan Näytelmäseura. "Siltalan pehtori".
Hämeen Sanomat 21.12.1926: Hämeenlinnan Näytelmäseura. "Siltalan pehtoori". H.Svenska Pressen 28.9.1927: Hjalmar Procopés sceniska författarskap - dess betydelse och popularitet. N. L-ou.
Etelä-Suomen Sanomat 29.11.1930: Ensi-ilta: "Siltalan pehtori". -o-
Lahden Sanomat 2.12.1930: Siltalan pehtori.
Hufvudstadsbladet 27.12.1933: Svenska teaterns julprogram - "Inspektorn på Siltala".
Svenska Pressen 27.12.1933: Julpremiär på Svenska teatern. N. L-ou.
Aamulehti 8.9.1935: Onnistunut huvinäytelmäilta. "Siltalan pehtori" Tampereen Teatterissa. H-m.
Kansan Lehti 9.9.1935: Tampereen Teatterikin on aloittanut. "Siltalan pehtorin" ensi-ilta oli lauantaina. L-s.

Vuoden 1934 elokuvaversio

Ajan Suunta 24.8.1933.

Tulenkantajat 3.2.1934: Vilkasta toimintaa kotimaisen elokuvan alalla.

Kansan Lehti 10.3.1934: Minä ja ministeri. Suomi-Filmin uusi elokuvakomedia valmistumassa.

Kansan Työ 11.3.1934: Minä ja ministeri.

Karjalan sunnuntailiite 11.3.1934: Minä ja ministeri.

Turun Sanomat 17.3.1934: Minä ja ministeri.

Uusi Aura 17.3.1934: Minä ja ministeri.

Kansan kuvalehti 3/1934.

Herää Suomi 5.4.1934.

Kauppalehti 4.6.1934: Elokuvateollisuudellamme nyt entistä vakavammat kehitysmahdollisuudet.

Aamulehti 22.7.1934: Suomi-Filmi tekee "tamperelaisen elokuvan". Teini.

Suomen Kinolehti 7/1936: Aurinkoa ja sadetta "Siltalan pehtoria" filmattaessa. E.V.

Svenska Pressen 7.8.1934: Ny inhemsk film. -a.

Karjala 26.8.1934: Suomi-Filmin työmailta.

Ilta-Sanomat 30.8.1934: Kotimaiset filmimiehemme ahkeroineet kuluvana kesänä.

Rovaniemi 9.10.1934: Suomi-Filmi valmistaa kiireisesti uutuutta.

Elokuva-aitta 19/1934: "Siltalan valtiatar" - ja "hänen pehtoorinsa". T.P.

Elokuva-aitta 21/1934. Elokuva-aitta 22/1934: Viimeisen yön vilahduksia. Tuokioita Suomi-Filmin ateljeerista. Topo.

Helsingin Sanomat 12.11.1934: "Siltalan pehtoori". Tuorein kotimainen komediauutuus. J. Sn.

Ilta-Sanomat 12.11.1934: Mainio kotimainen elokuva: "Siltalan pehtoori". T.J.H.

Suomen Sosialidemokraatti 13.11.1934: Siltalan pehtoori. T.

Svenska Pressen 13.11.1934: Veckans filmer. Kino-Palats: Inspektorn på Siltala. -qv-

Hufvudstadsbladet 14.11.1934: Vita duken. Inspektorn på Siltala - Kino-Palats. -t.

Kansan Lehti 17.11.1934: Pakinoita elokuvista. "Siltalan pehtoori".

Uusi Suomi 17.11.1934: "Siltalan pehtoori" elokuvana. Jep.

Ylioppilaslehti 22/1934: Elokuvapalsta. "Siltalan pehtoori". Rimo.

Turun Sanomat 18.11.1934: "Siltalan pehtoori" elokuvana. A. K-la.

Turun Sanomat 18.11.1934: "Miljoonan filmimetrimin katseleminen vuodessa on jo työtä".

Kansan Lehti 19.11.1934: "Siltalan pehtoori".

Uusi Aura 19.11.1934: "Siltalan pehtoori" filminä. E.T.

Åbo Underrättelser 19.11.1934: Inhemsk filmpremiär.

Kansan Lehti 20.11.1934: Kotimainen elokuvauutuus: "Siltalan pehtoori". Y.V.

Savon Sanomat 20.11.1934: Suomalainen elokuva kehittyy. "Siltalan pehtoori", Suomi-Filmin uusin ja parhain saavutus. H-la.

Sosialisti 20.11.1934: Elokuvat. Black Joe Karjala 23.11.1934: Suomi-Filmin uusin elokuva. Spr.

Aamulehti 25.11.1934: "Siltalan pehtoori" - käännteentekevä suomalainen elokuva. H-m.

Viikko-Sanomat 30.11.1934: Hyvä kotimainen elokuva. T.P.

Fama 11/1934: Inspektorn på Siltala. Plume d'Oie.

Elokuva-aitta 24/1934: "Tul sä vaa, kyl mä koton ole". Risto Orkoa tapaamassa. T.P.

Etelä-Suomen Sanomat 22.12.1934: Hyvä suomalainen elokuva. "Siltalan pehtoori" Kuva-Palatsissa.

Satakunnan Kansa 22.12.1934: Siltalan pehtoorilla. Rep.

Dagens Nyheter 30.12.1934: Finskt Filmnytt. R.J..

Elokuva-aitta 5/1935. Suomi-Filmiltä lähiaikoina odotettavissa kolme suurta uutuutta. T.P.

Aamulehti 15.4.1935. Elokuva-aitta 10-11/1935: Suomi-Filmillä on kiirettä. T.P.

Svenska Pressen 2.7.1935: Suomi-Filmi förbereder många nyheter.

Ilta-Sanomat 25.11.1935. Hufvudstadsbladet 26.11.1935. g-n.

Svenska Pressen 25.11.1935.

Savon Työmies 26.11.1935. E-o H.

Suomen Sosialidemokraatti 26.11.1935. T-r.

Suomen Sosialidemokraatti 27.11.1935: Elokuvasensuurimme puuttuu nyt jo tyyliseikkoihinkin.

Kajastus 29.11.1935.
Elokuva-aitta 24/1935. Pee.
Kauppalehti 5/1936.
Elokuva-aitta 22/1943: Matti Lehtelä näyttämöllä ja filmissä.
Aamulehti 9.9.1979: Pyhäkuvien tasossa eroa. Siltalan pehtoori.
Demari 8.9.1979: Pitkät kuvat. Siltalan pehtoori. P. Lumirae.
Etelä-Suomen Sanomat 31.10.1989: Kartanoromantiikkaa.
Hyvinkään Sanomat 31.10.1989: Herraskaista elämää. Kari Uusitalo
Kansan uutiset 31.10.1989: Kartanoromaantiikkaa kolmikymmenluvulta.
A.A.Tuominen.Katso 48/1992: Kartanoromantiikkaa kaivataan 90-luvullakin. Antti
Lindqvist
Kaleva 20.11.1992: Siltalan pehtoori laulaa tiensä neidon sydämeen.
Hufvudstadsbladet 26.11.1992: Elegans och buskis. Sigurd Gustavsson
Hyvinkään Sanomat 26.11.1992: Siististi sikailten. Kari Uusitalo
Ilta-Sanomat 26.11.1934: Viina yhdistää aatelismiehen ja rengin. Kati Sinisalo
Kansan Uutiset 26.11.1992: Ja Siltalassa kaikki hyvin. Harri Moilanen

Vuoden 1953 elokuvaversio

Elokuva-aitta 22/1953: Siltalan pehtoori jälleen valkokankaalla. E. J-i.
Helsingin Sanomat 8.11.1953: Viikon filmejä. Paula Talaskivi.
Hufvudstadsbladet 8.11.1953: Biospalten. Kino-Palats och Kaleva - Inspektorn på Siltala.
H.K.
Suomen Sosialidemokraatti 8.11.1953: Viikon filmejä. Jälleen hyvä kotimainen ohjaus.
I. L-s.
Turun Sanomat 8.11.1953: Kinopalatsi: Siltalan pehtoori. A.O.
Työkansa 8.11.1953: Miksi? Martti Savo.
Uusi Suomi 8.11.1953: Elokuvat. L. N-g.
Vapaa Sana 8.11.1953: Elokuvakatsaus. Kino-Palatsi ja Kaleva: Siltalan pehtoori. M.S.
Ylioppilaslehti 12.11.1953
Demari 19.4.1980: Siltalan pehtoori.
Helsingin Sanomat 20.4.1980: Siltalan pehtoorin voisi jo unohtaa. M.F.
Hyvinkään Sanomat 27.8.1983: Innoton uudelleenfilmatisointi. Kari Uusitalo.
Hyvinkään Sanomat 7.1.1992: Uudelleenlämmitetyn makuista. Kari Uusitalo.

MUUT PAINETUT LÄHTEET:

von Bagh 1991, Peter von Bagh: Risto Orko [haastattelu]. Filmihullu 6/1991.

Hasselblatt 1912, Emil Hasselblatt: Katalog öfver den svenska litteraturen i Finland samt arbeten på främmande språk af finländske författare eller utgifna i Finland 1901-1905. Skrifter utgifna av Svenska Litteratursällskapet i Finland. Helsingfors 1912.

Homén 1915, Olof Homén: Från Helsingfors teatrar. Helsingfors 1915.

af Hällström 1936, Roland af Hällström: Filmi - aikamme kuva. Filmin historiaa, olemusta ja tehtäviä. Jyväskylä 1936.

af Hällström 1937, Roland af Hällström: Elna Hellman. Teoksessa Salmelainen & Lahti 1937.

Jäntti 1928, Yrjö A. Jäntti: Viisikymmenvuotisluettelo Werner Söderströmin ja Werner Söderström Osakeyhtiön kustannustuotteista 1878-1928. Porvoo 1928.

Kotimaisia näyttämötaiteilijoita, Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin. Inhemiska scenkonstnärer i ord och bild. Viipuri 1930.

Lüchou 1977, Marianne Lüchou: Svenska Teatern i Helsingfors. Repertoarer, styrelser och teaterchefer, konstnärlig personal 1860-1975. Borgå 1977.

Mäkelä 1996, Mauno Mäkelä: Kerrankin hyvä kotimainen. Elokvatuottajan muistelmat. Porvoo 1996.

Nylandska avdelningens matrikel, Nylandska avdelningens matrikel 1869-1900. Utgiven av Folke Landgren. Helsingfors 1932.

Paavolainen 1931, Olavi Paavolainen: Suomalaisen filmin kevät. Naamio 3/31. Julkaistu uudelleen Filmihullun numerossa 5/92.

Procopé 1915, Hjalmar Procopé: Inspektorn på Siltala. Lustspel i fyra akter efter Harald Selmer Geeths roman Inspektorn på Siltala. Borgå 1915.

Procopé 1919, Hjalmar Procopé: Siltalan pehtori. Nelinäytöksinen huvinäytelmä. Vapaasti muodosteltu Harald Selmer-Geethin samannimisestä romaanista. Porvoo 1919.

Salmelainen & Lahti 1937, Eino Salmelainen ja Ilmari Lahti (toim.): Välähdyksiä Suomen teatterin viimeaikaisesta toiminnasta. Jyväskylä 1937.

Selmer-Geeth 1903, Harald Selmer-Geeth: Inspektorn på Siltala. Helsingfors 1903.

Selmer-Geeth 1904, Harald Selmer-Geeth: Min första bragd. Detektivroman. Helsingfors 1904.

Selmer-Geeth 1912, Harald Selmer-Geeth: Der Inspektor auf Siltala. Stuttgart 1912.

Selmer-Geeth 1934, Harald Selmer-Geeth: Siltalan pehtori. Porvoo 1934.

Selmer-Geeth 1973, Harald Selmer-Geeth: Siltalan pehtori. Porvoo 1973.

Suomen jääkärien elämäkerrasto, Suomen jääkärien elämäkerrasto. Sotatieteen laitoksen julkaisuja XIV. Vaasa 1975.

Suomen kihlakunnat ja kihlakunnantuomarit, Suomen tuomiokunnat ja kihlakunnantuomarit. (Domsagor och härads hövdingar i Finland.) Kirjoittanut Håkan Holmberg; Jerker A. Erikssonin ja Yrjö Blomstedtin avustamana. Helsinki 1959.

Suomen kirjailijat, Suomen kirjailijat 1917-1944. SKS:n toimituksia 365. Helsinki 1981. Tapiovaara 1936, Nyrki Tapiovaara: Filmi yhteiskunnallisessa taistelussa. Kirjallisuuslehti 3/1936.

Wasastjerna 1905, Oscar Wasastjerna: Storfurstendömet Finlands Ridderskaps och Adels Kalender för år 1906. Helsingfors 1905.

KIRJALLISUUS:

Aarniala 1981, Jaakko Aarniala (toim.): Elokuvan lukukirja. Mänttä 1981.

Agger 1991, Ben Agger: Cultural Studies as Critical Theory. London 1991.

Ahtiainen 1978, Lasse Ahtiainen: Suomalaisen näytelmäelokuvan yhteiskunnallinen sisältö vuosina 1936-39. Sosiologian pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.

Ahtiainen 1979, Suomalainen elokuva 1936-39 ja kansallisen eheytyksen ajatus. Sosiologia 1/1979.

Alapuro 1987, Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Kerstin Smeds ja Henrik Stenius (toim.): Kansa liikkeessä. Vaasa 1987.

Alhoniemi 1972, Pirkko Alhoniemi: Idylli särkyy. Kansallisromanttisten ideaalien mureneminen jälkiromanttisessa ja realismin kauden kirjallisuudessamme. Forssa 1972.

Ammond 1986, Jukka Ammond: Teatterista valkokankaalle. Hella Wuolijoen näytelmien ja elokuvasovitusien vertailua. Jyväskylä 1986.

Anderson 1983, Benedict Anderson: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London 1983.

Arminen 1989, Ilkka Arminen: Juhannustansseista Jumalan teatteriin - suomalainen julkisuus ja kulttuurisodat. Jyväskylä 1989.

Autio 1993, Jaakko Autio, Tuomo Klemola, Matti Peltonen, Marika Tolvanen: "Hellurei! - Ämmä läks" - Alkoholi ja sukupuoli Nyrki Tapiovaaran elokuvissa. Teoksessa Katainen 1993.

von Bagh 1992, Peter von Bagh: Suomalaisen elokuvan kultainen kirja. Keuruu 1992.

Bahtin 1990, M.M.Bakhtin: The Dialogic Imagination. Austin 1990.

Bahtin 1995, Mihail Bahtin: Francois Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru. Helsinki 1995.

Benjamin 1989, Walter Benjamin: Messiaanisen sirpaleita. Jyväskylä 1989.

Bordwell 1985, David Bordwell: Narration in the Fiction Film. London 1985.

Cawelti 1976, John G. Cawelti: Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago 1976.

Cowie 1976, Peter Cowie: Finnish Cinema. South Brunswick and New York 1976.

Ekelund 1969, Erik Ekelund: Finlands svenska litteratur 2. Från Åbo brand till sekelskiftet. Helsingfors 1969.

Ellilä 1971, E.J. Ellilä: Siltalan pehtoori Koskipäässä. Kuvastin 2/1971.

Engel 1982, Ann Mari Engel: Teater i Folkets Park 1905-1980: arbetarrörelsen, folkparkerna och den folkliga teatern. Stockholm 1982.

von Frenckell 1972, Ester-Margaret von Frenckell: ABC för Teaterpubliken. Borgå 1972.

Frykman & Löfgren 1979, Jonas Frykman & Orvar Löfgren: Den kultiverade människan. Skrifter utgivna av Etnologiska sällskapet i Lund. Kristianstad 1979.

Furhammar 1979, Leif Furhammar: Den svenska trettiotalens filmen. Teoksessa Svensk filmografi 3.

Gans 1974, Herbert J. Gans: Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste. New York 1974.

Habermas 1992, Jürgen Habermas: The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society. Cambridge 1992.

Hall 1992, Stuart Hall: Kulttuurin ja politiikan murroksia. Jyväskylä 1992.

Hansen 1991, Miriam Hansen: Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film. Cambridge, Massachusetts 1991.

Hietala 1989, Veijo Hietala: Mahdoton avioliitto? Genre-teoria ja suomalainen elokuva. Filmihullu 3/1989, s. 4-8.

- Hietala 1991, Veijo Hietala: Savolaisuus suomalaisen elokuvan utopiana. Lähikuva 1/1991 s. 14-21.
- Hietala 1994, Veijo Hietala: Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuva-teoriaan. Jyväskylä 1994.
- Hietala 1998, Veijo Hietala: Maalta olet sinä tullut... - Maaseutu, koti ja kansakunnan myytti elävän kuvan kulttuurissa. Wider Screen 1/1998.
- Higson 1996, Andrew Higson: Kansallisen elokuvan käsitteestä. Lähikuva 3-4/1996.
- Honka-Hallila 1991, Ari Honka-Hallila: Pohjalaisen uhon nousu - ja tuho? Lähikuva 1/1991 s. 5-13.
- Honka-Hallila 1995a, Ari Honka-Hallila: Kolme Eskoa. Nummisuutarien ja sen kolmen filmatisoinnin kerronta. SKS:n toimituksia 620. Pieksamäki 1995.
- Honka-Hallila 1995b, Ari Honka-Hallila: Elokuvakulttuuria luomassa. Honka-Hallila et al. 1995, s. 11-68.
- Honka-Hallila et al. 1995, Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine ja Mervi Pantti: Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa. Turku 1995.
- Horkheimer & Adorno 1979, Max Horkheimer & Theodor W. Adorno: Dialectic of Enlightenment. London 1979.
- Härmänmaa & Mattila 1998, Marja Härmänmaa & Markku Mattila (toim.): Uusi uljas ihminen eli modernin pimeä puoli. Jyväskylä 1998.
- Kallioniemi & Salmi 1995, Kari Kallioniemi ja Hannu Salmi: Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa. Vammala 1995.
- Karkama 1985, Pertti Karkama: Impivaara ja yhteiskunta. Tutkielmia kirjallisuudesta ja kulttuurista. Jyväskylä 1985.
- Karkama & Koivisto 1997, Pertti Karkama & Hanne Koivisto (toim.): Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä. Tietolipas 151. Tampere 1997.
- Katainen 1993, Elina Katainen: "Loistavin elokuva mitä on koskaan esitetty" - Suuren yleisön elokuvaelämyksiä 1930-luvun Helsingissä. Teoksessa Katainen 1993, s. 187- 220.
- Katainen 1993, Elina Katainen (toim.): Kotomaan koko kuva. Kirjoituksia elokuvasta ja 1930-luvun sosiaalhistoriasta. Vammala 1993.
- Kellner 1998, Douglas Kellner: Mediakulttuuri. Tampere 1998.
- Keto 1974, Jaakko Keto: Elokuvalippujen kysyntä ja siihen vaikuttaneet tekijät Suomessa 1915-1972. Acta Academiae Oeconomicae Helsingiensis. Series A:10.
- Kinisjärvi 1994, Raimo Kinisjärvi, Tarmo Malmberg ja Jukka Sihvonen (toim.), "Elokuva ja analyysi". Helsinki 1994.
- Klinge 1975, Matti Klinge: Leninin ja Bernadotten välissä. Porvoo 1975.
- Klinge 1983, Matti Klinge: Vihan veljistä valtiotalismiin. Juva 1983 (1972).
- Knuuttila 1994, Seppo Knuuttila: Tyhmän kansan teoria. Näkökulmia menneestä tulevaan. Tietolipas 129. Vaasa 1994.

- Koistinen 1995, Tero Koistinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen (toim.): Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista. Saarijärvi 1995.
- Koivunen 1991, Anu Koivunen: Narreja ja narraajia - tekstit, yleisöt ja populaarikulttuurin tutkijat. Teoksessa Koivunen et al. 1991.
- Koivunen 1992, Anu Koivunen: Toiseuden tuulahduksia - uusi nainen ja suomalainen 1920-luvun elokuvajournalismi. Filmihullu 5/1992, s. 4-10.
- Koivunen 1995, Anu Koivunen: Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana. Turku 1995.
- Koivunen 1996, Anu Koivunen: Elokuva, historiankirjoitus, feminismi: Kirkastettu sydän (1943) sukupuoliteknologiana. Teoksessa Kupiainen ja Sevänen 1994, s. 311-334.
- Koivunen et al. 1991, Anu Koivunen, Hannu Riikonen ja Jari Selenius (toim.): Bahtin-boomi! Turku 1991.
- Koski 1981, Markku Koski: "Vanhan" suomalaisen elokuvan ideologisia peruspiirteitä. Teoksessa Aarniala 1981.
- Koski 1986, Pirkko Koski: Kansan teatteri I. Kansan näyttämö. Koiton näyttämö. Forssa 1986.
- Kukkola 1980, Timo Kukkola: Hornanlinnan perilliset. 1980.
- Kupiainen & Sevänen 1994, Jari Kupiainen ja Erkki Sevänen (toim.): Kulttuurintutkimus. Johdanto. Jyväskylä 1994.
- Laine 1992, Kimmo Laine: Ryssä vai säätyläistä vastaan? Pohjalaisia-tarinan tulkintahistoriaa. Lähikuva 4/1992, s. 18-31.
- Laine 1994a, Kimmo Laine: Murheenkryyneistä miehiä. Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle. Turku 1994.
- Laine 1994b, Kimmo Laine: Tuotanto ja elokuva-analyysi. Kaksi Tervapäätä. Kinisjärvi et al. 1994, s. 50-69.
- Laine 1995a, Elokvateollisuutta rakentamassa. Teoksessa Honka-Hallila et al. 1995, s. 73-134.
- Laine 1995b, Kimmo Laine: T.J.Särkän kansallinen lähetystehtävä. Teoksessa Suomen kansallisfilmografia 2.
- Laine 1996a, Kimmo Laine: Ne 45000 ja kansallisen elokuvan tila. Lähikuva 3-4/1996 s. 26-45.
- Laine 1996b, Kimmo Laine: Carl von Haartman ja Suomi-Filmin eurooppalais-amerikkalainen aiheailma. Teoksessa Suomen kansallisfilmografia 1.
- Laitamo 1996, Mikko Laitamo: Filmisuomen soundi. Puheen sosiaalhistoria ja kansallinen elokuva. Lähikuva 3-4/1996, s. 110-119.
- Levine 1992, Lawrence W. Levine: The Folklore of Industrial Society: Popular Culture and Its Audiences. American Historical Review, December 1992.
- Liljedahl 1975, Elisabeth Liljedahl: Stumfilmen i Sverige - kritik och debatt. Hur samtiden värderade den nya konstarten. Helsingborg 1975.

- Lundin 1991, Kenneth Lundin: Våra gossar på vita duken - bilden av det självständiga Finlands armé och dess soldater i inhemska spelfilmer före andra världskriget. Pro gradu -avhandling i Finlands och Skandinaviens historia. Historiska institutionen, Helsingfors universitet.
- Lyytikäinen 1997, Pirjo Lyytikäinen: Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadan vaihteen kirjallisuudessa. Vammala 1997.
- Lyytikäinen 1996, Pirjo Lyytikäinen (toim.): Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 49, osa I. Tampere 1996.
- Malmberg 1983, Tarmo Malmberg: Elokuvan kulttuurihistorian pääpiirteet. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja sarja B 10/1983. Tampere 1983.
- Mikkeli 1997, Heikki Mikkeli: Sivistyneistö, älymystö ja kansa sotienvälisessä Suomessa. Teoksessa Karkama & Koivisto 1997, s. 318-331.
- Molarius 1996, Päivi Molarius: Nuoren Apollon syöksykierre. Sivistyneistö ja kansallisen ideologian murroksia. Teoksessa Lyytikäinen 1996, s. 9-29.
- Molarius 1997, Päivi Molarius: Aatteen airut ja "Minä I". Fennomania ja sivistyneistö vuosisadan vaihteen suomenkielisessä kirjallisuudessa. Teoksessa Karkama & Koivisto 1997, s. 297-317.
- Molarius 1998, Päivi Molarius: "Veren äänen" velvoitteet - yksilö rodun, perimän ja ympäristön puristuksessa. Teoksessa Härmänmaa & Mattila 1998, s. 94-116.
- Mustelin 1963, Olof Mustelin: Euterpe. Tidskriften och kretsen kring den. En kulturhistorisk skildring. Åbo 1963.
- Niemi 1975, Juhani Niemi: Populaarikirjallisuus Suomessa. Huokean viihdekirjallisuuden osakulttuurin erittelyä. Porvoo 1975.
- Norkola & Rikkinen 1996, Tero Norkola ja Eila Rikkinen (toim.): Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille. Rauma 1996.
- Olkkonen 1996, Tuomo Olkkonen: Rekiviisuista rillumareihin. Teoksessa Peltonen 1996.
- Pantti 1995, Mervi Pantti: Vanhan ja uuden ristiaallokossa. Teoksessa Honka-Hallila et al. 1995, s. 139-196.
- Peltonen 1992, Matti Peltonen: Talolliset ja torpparit. Vuosisadan vaihteen maatalouskysymys Suomessa. Helsinki 1992.
- Peltonen 1996, Matti Peltonen (toim.): Rillumarei ja valistus. Helsinki 1996.
- Qvarnström 1947, Ingrid Qvarnström: Svensk teater i Finland II. Helsingfors 1947.
- Radway 1987, Janice Radway: Reading the Romance. London 1987 (1984).
- Rikkinen 1996, Eila Rikkinen: Fay Weldonin naispaholainen - korkean ja matalan rajamailla. Teoksessa Norkola ja Rikkinen 1996, s. 95-111.
- Ruohonen 1994, Voitto Ruohonen: Yksilotteisesta moni-ilmeiseksi: näkökulma tiedotusopin massakulttuurikeskusteluun. Teoksessa Kupiainen ja Sevänen 1994, s. 270-292.
- Salmi 1993, Hannu Salmi: Elokuva ja historia. Helsinki 1993.
- Salmi 1998, Hannu Salmi: "Kaunis alku kotimaiselle teollisuudelle". Suomalaisen näytelmäelokuvatuotannon varhaisvaiheet (1907-13) kansallisena projektina. Wider Screen 1/1998

- Salminen 1996, Kari Salminen: Oi maamme. Kansallisen elokuvan ideologia ja käytäntö. Teoksessa Sinisalo 1996, s. 66-94.
- Sedergren 1996, Jari Sedergren: Elokuvasensuuri tuotantokoodina. Lähikuva 3-4/1996 s. 62-79.
- Sevänen 1994, Erkki Sevänen: Vapauden rajat. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen säätely Suomessa vuosina 1918-1939. Helsinki 1994.
- Sihvonen 1991, Jukka Sihvonen (toim.): UT- Tutkimusretkiä Uunolandiaan. Helsinki 1991.
- Siltala 1985, Juha Siltala: Lapuan liike ja kyyditykset. Keuruu 1985.
- Sinisalo 1996, Kati Sinisalo (toim.): Elävän kuvan vuosikirja 1996. Helsinki 1996.
- Steiger 1992, Janet Steiger: Interpreting Films. Studies in the Historical Representation of American Cinema. Princeton, New Jersey 1992.
- Stjernschantz 1991, Göran Stjernschantz: Ett förlag och dess författare. Söderström & Co. Förlags AB 1891-1991. Borgå 1991.
- Suomen kansallisfilmografia 1, Suomen kansallisfilmografia 1. Vuosien 1907-1935 suomalaiset kokoillan elokuvat. Helsinki 1996.
- Suomen kansallisfilmografia 2, Suomen kansallisfilmografia 2. Vuosien 1936-1941 suomalaiset kokoillan elokuvat. Helsinki 1995.
- Suomen kansallisfilmografia 5, Suomen kansallisfilmografia 5. Vuosien 1953-1956 suomalaiset kokoillan elokuvat. Helsinki 1989.
- Svensk filmografi 2, Svensk filmografi 2. 1920-1929. Uppsala 1982.
- Svensk filmografi 3, Svensk filmografi 3. 1930-1939. Uppsala 1979.
- Teperi 1986, Jouko Teperi: Elämää maaseudulla sata vuotta sitten. Suomalainen yhteiskunta Pietari Päivärinnan kuvaamana. Juva 1986.
- Thompson 1996, E.P. Thompson: Herrojen valta ja rahvaan kulttuuri. Valta, kulttuuri ja perinnäistavat 1700- ja 1800-lukujen Englannissa. Tampere 1996.
- Tiusanen 1969, Timo Tiusanen: Teatterimme hahmottuu. Näyttämötaiteemme kehitystie kansanrunoudesta itsenäisyyden ajan alkuun. Rauma 1969.
- Toiviainen 1975, Sakari Toiviainen: Uusi suomalainen elokuva. 60-luvun alusta nykypäivään. Keuruu 1975.
- Turunen 1995, Risto Turunen: Musta lammas ja hyvät paimenet. Populaari- ja massakulttuurin institutionaalaisesta asemasta. Teoksessa Koistinen et al. 1995, s. 18-46.
- Tuulio 1963, Tyyni Tuulio: Maila Talvion vuosikymmenet. Edellinen osa. 1871-1911. Porvoo 1963.
- Tuulio 1965, Tyyni Tuulio: Maila Talvion vuosikymmenet. Jälkimmäinen osa. 1911-1951. Porvoo 1965.
- Uusitalo [1969], Kari Uusitalo: Risto Orko. Suomalaisen elokuvan suurmielinen. [Ei painopaikkaa tai -vuotta]
- Uusitalo 1975a, Kari Uusitalo: T.J.Särkkä. Legenda jo eläessään. Porvoo 1975.

Uusitalo 1975b, Kari Uusitalo: Lavean tien sankarit. Suomalainen elokuva 1931-39. Keuruu 1975.

Uusitalo 1978, Kari Uusitalo: Hei rillumarei. Suomalaisen elokuvan mimmiteollisuusvuodet 1949-55. Suomen elokuva-arkiston julkaisusarja n:o 5. Vammala 1978.

Uusitalo 1988, Kari Uusitalo: Meidän poikamme. Suomalaisen elokuvan perustanlaskija Erkki Karu ja hänen aikakautensa. Helsinki 1988.

Uusitalo 1990, Kari Uusitalo: Naapuri elävissä kuvissa. Suomeen tuodut, vuosina 1910-1940 valmistetut ruotsinmaalaiset elokuvat. Helsinki 1990.

Uusitalo 1994, Kari Uusitalo: Kuvaus - kamera - käy! Lähikuvassa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy. Pieksamäki 1994.

Uusitalo 1996, Kari Uusitalo: Risto Orkon komediat. Teoksessa Suomen kansallisfilmografia 1, s. 566-570.

Varjola 1991, Markku Varjola: Urbaani - suomalainen, Valentin Vaala. Filmihullu 6/1991, s. 26-35.

Varpio 1993, Yrjö Varpio: Jukolan Juhani - punakaartilainen? Kansalaissodan vaikutus suomalaiseen kirjallisuustieteeseen. Teoksessa Ylikangas 1993, s. 62-77.

Veistäjä 1957, Verner Veistäjä: Viipurin ja muun Suomen teatteri. Suomalaisen maaseutu-teatterin, Viipurin näyttämön, Viipurin kaupunginteatterin historia näyttämötaiteemme vakiintumisen ja kehityksen kuvastajana. Helsinki 1957.

Warburton, Thomas, Thomas Warburton: Åttio år finlandssvensk litteratur. Helsingfors 1984.

Ylikangas 1993, Heikki Ylikangas (toim.): Vaikea totuus. Vuosi 1918 ja kansallinen tiede.