



Jari Sedergren:

Sotateema suomalaisessa elokuvassa

Sota on suomalaisessa elokuvassa runsaudensarvi. Silmäillessä Kari Uusitalon ja Kai Vasen *Oi maamme Suomi* -kuvateosta, jonka alaotsikko on "Isänmaan historia kotimaisen näytelmäelokuvan kuvastimessa", voi laskea, että sen 120 kuvasta peräti kolmannes liittyy tavalla toisella sotiin!

Miksi sitten juuri sota on kelvoinen elokuvan ainekseksi? Sota on tietysti dramaattista ja siksi mieltä kiihottavaa, mikä näkyy taiteilijoiden kiinnostuksena sotaan. Mutta katsojan kannalta sota on myös ajan mittapuu, tunnettu tapahtumakokonaisuus, jonka avulla katsoja helposti tietää, missä ajassa kuva kulloinkin kulkee. Sotateema siis vahventaa kulttuurista kertomusta ja tuo siihen tuttuja elementtejä.

Sotaelokuva on yksi monista elokuvan genreistä. Yleisen genreteorian mukaan genre ensinnä auttaa maailman ja moraalien olemusta koskevan kulttuurisen konsensuksen tavoittelussa vahvistamalla jo olevia todellisuudentulkintoja. Sotaelokuvassa tämä merkitsee periaatteessa kannanottoa sodan oikeutukseen ja sodan lakeihin. Tyypillisimmillään sotaelokuva on tietyn voittamaan kykenevän (ja sen myötä elinkykyisen) kansakunnan sankarillisuuden glorifointia tai edistämistä. Äärimmillään, sotapropagandassa, tämä tarkoittaa hyvin voimakkaan me vs. muut -asetelman esilletuontia, aina suoranaiseen rasismiin asti. Ehkä tämä sitoumus kansakuntaisuuteen ja yhteys propagandaan on niin voimakas, että tämäkin voi olla syynä sotaelokuvien suhteelliseen vähäisyyteen.

Toisaalta sotaelokuvan genre tarjoaa mahdollisuuden militarismin vastadiskurssiin esittämällä pasifistis-moralistisia näkemyksiä, kuten "sodan julmuutta", väittämällä että "asein ei voida asioita ratkaista" ja puhumalla "universaaliratkaisuista".

Toiseksi, genreteorian mukaan se tarjoaa ratkaisumalleja eri ryhmien ja erilaisten asenteiden välisiin kulttuurinsisäisiin jännitteisiin. Sotaelokuvan näkökulmasta kansakuntien sisäiset erimielisyydet, suuret tai pienet, ovat tosiasia. Tällaisten ristiriitojen vähättely, lieventäminen tai suoranaisten häivyttäminen kuuluu sotaelokuvan perinteeseen, joka korostaa useimmiten nationalistista yhtenäisyyttä. Tälle propagandistiselle genreperinteelle vastakkaisesti uusi sotaelokuva on tarjonnut silloin tällöin mahdollisuuden painottaa sisäisten ristiriitojen laajuutta ja syvyyttä: edes sodan kaltainen homogeenisoiva ideologinen ilmapiiri ei pysty työntämään syrjään todellisia ristiriitoja (esim. etniset ongelmat).

Kansakuntien välisten ongelmien ratkaiseminen on jäänyt enemmänkin pasifistisen elokuvan varaan. Niitä ei nykyisin juurikaan tehdä.

Kolmanneksi genreteorian mukaan genret tarjoavat katsojalle mahdollisuuden fantasioimiseen. Katsojat voivat liikkua kontrolloidusti sallitun ja kielletyn rajamaastossa, ja voivat jopa mielikuvituksen voimalla ylittää rajojakin.

Sotaelokuvan psykologiset ulottuvuudet tarjoavat tietysti erilaisia näkökulmia väkivaltaan ja kuolemaan ja niistä johtuviin pelkoihin. Myös täydellisen tuhon, apokalyptin, pohtiminen pitää sisällään tällaisia myyttisiä elementtejä.

Kulttuurin muutoksien mukaan muuttuvat ja siten uusia arvoja esittelevät genret helpottavat genreteorian mukaan siirtymistä vanhasta uuteen ja edistävät siten kulttuurista jatkuvuutta.

Tämä on oikeastaan yläkategoria yllä mainitulle toiselle kohdalle. Hyvä esimerkki tästä on toisen maailmansodan keskellä sotaelokuvassa tapahtunut muutos yksilökeskeisestä toimintatavasta kollektiiviseen. Ääri-individualistinen *Kersantti York* (1941) sai jatkoa oikeastaan vasta yksilöelokuvassa *Rambo* (1980).

Suomalaisen sotaelokuvan historiasta

Ylivoimaisesti suurin osa suomalaisen elokuvan sotateemasta on hyödyntänyt varsin tuoretta historiaa: käsittelyyn on otettu monia tulkintoja tarjoava vuoden 1918 sota, talvisota ja jatkosota. Lapin sota ei ole juurikaan kuvattu.

Suomalaisen yleisön kiinnostus historiaansa on tosiasia ja usein lähimenneisyyden käsittely on palkittu hyvällä yleisömenestyksellä. Kaksi- ja kolmikymmenluvun elokuvissa sotateema kiinnitettiin useimmiten varsin lähelle, vuoden 1918 sotaan tai jääkäriin.

Teuvo Pakkala kirjoitti ja ohjasi punaisten roistojen ja valkoisten sankareiden elokuvan *Sotapolulla* jo vuonna 1921; samaa vastakohtaisuuksien korostusta on havaittavissa myös Sam Sihvon näytelmään perustuvasta *Jääkärien morsiamesta* (Kalle Kaarna 1930 ja Risto Orko 1938). Valkoisen traditioon sopivia jääkärifilmejä ovat myös Risto Orkon *Aktivistit* 1939 ja Toivo Särkän *Helmikuun manifesti* 1938 ja jatkosodan alun dokumentti *Lockstedtin aseveljet* (1941).

Sovituksen sanomaa edustavat Kalle Kaarnan kymmenvuotisleffa *Miekan terällä* 1928, joka on valitettavasti tuhoutunut, ja eräät kohtaukset Toivo Särkän elokuvassa *Eteenpäin – elämä* (1939), jossa kartanoon tunkeutunut punakaartilaisjoukko jättää verityöt tekemättä päinvastoin kuin ilmeisessä esikuvassaan Helsingin pitäjän Herttoniemen kartanon tapahtumissa yleislakon aikana marraskuussa 1917 Särkkä jatkoi sovittavalla linjallaan myös elokuvassa *1918 – mies ja hänen omatuntonsa*.

Näyttää siltä, että suomalaisessa elokuvassa sotateema sijoittuu harvemmin kauas menneisyyteen, nationalismin myytin mukaiseksi ikaikaiseksi tosiasiaksi, vaikka esimerkkejä siitäkin toki löytyy, kuten Kalle Kaarnan *Isovihasa* (1939) ja *Simo Hurtassa* (1940) tai *Sven Tuuvassa* (1960). Vaikka aiemmin mainitut speктаakkelielokuvat

Jääkärien morsian ja *Aktivistit* vahvensivat ajalleen tyypillisiä poliittisia ja ideologisia näkökulmia, ne eivät ehkä sittenkään edusta ikaikaisten etnispoliittisen vihan propagoimista. Silti ne sopivat hyvin äärimmäiseen nationalistiseen näkemykseen ryssänvihasta ja sen ajankohtaisuudesta.

Toisen maailmansodan loppuun asti lukuisissa suomalaisissa elokuvissa representoitiin jo vuoden 1918 sisällissodassa kristalloitunutta nationalistista tulkintaa, jossa vihattava oli rasistisesti etninen ja poliittinen: ryssä, iivana, "mulkosilmä, moskoviitti", bolševikki, bolsu, pensasryssä, verivihollinen ja myös juutalaisbolševikki. Piirre on havaittavissa myös puolustusvoimien katsauksissa jatkosodan alkupuolella.

Venäläisvastaisten elokuvien yhteisenä juonena on sota, jonka välttämätön raakuus tavallaan legitimoii propagandistisen etnispoliittisen sanoman. Sotasensuuri tarttui kieltäessään sodan jälkeen suomalaisia elokuvia juuri tällaisen propagandan negatiiviseen universaalisuuteen, eikä se puuttunut muutoin elokuvien sanomaan ja näkemyksiin kansakunnasta ja valtiosta. Sodan jälkeinen sensuuri ei puuttunut myöskään yhteisten sotaponnistusten aatteelliseen taustaan, uhrautuvuuteen ja velvollisuusetiikkaan, yhteistyön välttämättömyyteen (josta loistavana esimerkkinä talkoopropaganda) ja säätyerojen kummallisesti sävyttämään yhtenäisyyden sanomaan, mutta sotaisaan nationalistiseen etniseen vihaan kyllä.

Sotavuosina 1939–1944 elokuvien ei tarvinnut tulkita sotaa, koska ne ovat osa sitä. Siinä mielessä uutisfilmejä, puolustusvoimien ja valtion tiedotuslaitoksen katsauksia ja dokumentteja on turha erottaa aikansa politiikasta. Sodan teemat näkyvät selvästi myös monissa sota-ajan viihde-elokuvissa, vaikka niihin usein liitetäänkin eskapismia, todellisuuspakoisuutta, leima. Elokuva ei ollut ainoa propagandistinen väline, vaan samaa sanomaa toistettiin varioiden kaikissa mediemeissa. Media toittottaa samaa, mutta sensuurin varmistamassa monokulttuurisessa yhteiskunnassa elokuvantekijöiden, kirjailijoiden ja muiden taiteilijoiden, mutta myös journalistien, virtuositeetti sanoman muuntelussa ratkaisee sanoman perillemenon.

Ilmiö ei ollut pelkästään suomalainen. Elokuvat voivat sulkea pois toiset ja laskea mukaan valitut, mikä oli hyvin diktaattorien ja heidän apuriensa tiedossa. Diktatuuri tarvitsi populaaria (taidetta), ja aivan erityisesti myyttiseen asti liioiteltuja vaikutuskeinoja omaavaa elokuvaa, Neuvostoliitossa ja Saksassa, Italiassa ja Espanjassa. Populaaria sota-ajan viihdettä, sotilasfarssia ja iloista maanpuolustushenkisyyttä tarvitsi myös Suomen sodanaikainen "demokratuuri", jolla sanalla poliittisen historian edesmennyt professori L. A. Puntila on kuvannut sodan aikaista demokratialtaan kavennettua päätöksentekojärjestelmää.

Sodan historialliset tulkinnat

Elokuva voi esittää ainakin kolmenlaisia tulkintoja. Ensimmäinen kyse voi olla tapahtumakokonaisuuden tai sen osan historiallisesta tulkinnasta. Näin sotaelokuvakin voi olla historiankirjoitukseen verrattava vakava tulkinta: tällainen sota (ja ehkä jopa tietty sota) oli.

Toiseksi elokuva voi osallistua ajankohtaiseen keskusteluun jostakin historian tapahtumasta: toisin sanoen sodan voi nähdä ja tulkita niin kuin se on tässä elokuvassa esitetty.

Kolmanneksi elokuvalla ja sen mahdollisella sanomalla tai filosofialla on vaikutus tulevaisuuteen. Siihen liittyvät usein moraaliset pohdinnat sodasta ja rauhasta, militarismista ja pasifismista, yksilön hyvydestä ja pahuudesta, sankaruudesta ja pelkuruudesta. Filosofinen ja psykologinen käsittely ja yksityistäminen toimivat samalla elokuvan kansainvälisen ymmärtämisen (ja siis levityksen mahdollisena) perusteena: ihmiset eivät eri maissa yleensä ole kiinnostuneet jonkin toisen maan jostakin erityisestä sodasta.

Sotateema tarjosi jo varhain suomalaisille elokuvantekijöille mielekkään mahdollisuuden historiantulkintoihin. Sotaelokuvaan rakennettu historiantulkinta sodasta on myöhemminkin ollut pohjimmiltaan poliittis-historiallista. Aivan kuin kansainvälisen politiikan realismin koulukunnan näkemys sodista esittää, sota on elokuvissakin valtioiden välinen selkkaus. Sotilaat ovat joutuneet sotaan myönteisestä tai kielteisestä tahdostaan riippumatta, kansallisvaltion edustajina.

Toisen maailmansodan jälkeisen sotateeman käsittely suomalaisessa elokuvassa ei ole suinkaan ollut yksiulotteista, sillä elokuvien näkökulmat vaihtelevat. Elokuvalle tyypillisimmän eli yksilöllisen näkökulman ohella elokuvat esittävät tulkintaansa myös joukkojen, kerrostien tai rakenteiden näkökulmasta. Kuten aina tällaisessa heuristisessa, ajattelua edistävässä erottelussa, elokuvat sisältävät tarkassa katselussa lähes aina näitä kaikkia näkökulmia. Niinpä yhteiskunnallisiin rakenteisiinsa tarkasti sijoitettu ryhmää kuvaava teos saattaa eritellä hyvinkin yksityiskohtaisesti yksilöiden tuntemuksia ja esimerkiksi yksilö- sekä ryhmämoraalin eroavaisuuksia.

Yksilöllinen näkökulma alhaalta päin

Elokuvat voivat tarkastella sotaa yksilöllisestä näkökulmasta ja "alhaalta" päin. Se oli tähtisankarin näkökulma esimerkiksi amerikkalaisessa sotaelokuvassa ennen toista maailmansotaa, mikä näkyy loisteliaassa elokuvassa *Sergeant York / Kersantti York* (Yhdysvallat 1941). Toisen maailmansodan todellisuudessa yksilösankareiden aika oli ohi; York oli yksittäinen, karkean individualistinen sankari sodassa, jossa tuhottiin liukuhihnalta ja tuotettiin megakuolemaa. Kersantti York oli jo silloin ankronismi, sillä yksilön tarkka katse ja osuminen häränsilmään ovat lopultakin merkityksellisiä vain menneisyyden sodankäynnille, ainakin jos sitä vertaa Hampurin, Kölnin, Nagasakin ja Hiroshiman megatuhoihin.

Kuitenkin kersantti Yorkin teot – yksinäinen mies tappaa niin monia ja ottaa kiinni vielä useampia – kertoo jotakin amerikkalaisessa kulttuurissa pitkään vallinneesta uskosta yksilölliseen aloitteentekoon sodassa. Mutta jo toisen maailmansodan kestäessä tämän kulttuurisen uskomuksen yksilöön korvasi joukkue, joukko ja joukot! Sen mukaisia olivat myös tulevat sotaelokuvat – ehkäpä aina Rambo-elokuvaan asti, jossa hahmo heräsi henkiin myyttisen yliihmisen hahmossa.

Suomalaisen elokuvan toisen maailmansodan tulkinnoissa harvinaisempi yksilöllinen näkökulma korostuu esimerkiksi Pentti Haanpään teoksen perustuvassa televisioelokuvassa *Seitsemän miehen saappaat* (1969). Se näkyy jo väepeli Soron toteamuksessa: "Vääpeleitä ja vänrikkejä maailmassa nykyisin riittää, mutta Väinö Soroja on vain yksi". Elokuva seuraa omia polkuja kulkevien saappaiden haltijoiden erilaisia kohtaloita yksilön ylittävässä ylihistoriallisessa myllerryksessä.

Myös Eija-Elina Bergholmin käsikirjoittamassa Jörn Donnerin elokuvassa *Angelan sota* (1984) korostuu yksilöllinen näkökulma. Sen ydinyksilö on sota-aikaa käsittelevälle elokuvalle epätyypillisesti nainen. Nainen, sairaanhoitajalotta, rakastaa kahta miestä, kahta suomalaista, toinen rintamalla ja poissa, toinen kotirintamalla ja läsnä ja rakastuu vielä kolmanteen, saksalaiseen haavoittuneeseen kapteeniin, mutta sen rakkauden esteeksi nousevat sodan rakenteet, Saksan väistämättä tiedetty tappio.

Vahvasti yksilöllisen lähtökohdan elokuvilleen ovat valinneet myös uusimmat vuoden 1918 tapahtumia käsitelleet elokuvat, sodan väkivaltaisuuden teemaa yksilökokemuksen kautta tarkasteleva *Aapo* ja Olli Saarelan *Lunastus*. Kurimus tulee *Lunastuksessa* kuitenkin sekä ulkoa rakenteista että päähenkilön sisältä. Kun varsinaisen sota-alueen ulkopuolella asuvan kyläpapin käsiin toimitetaan kiinni otettu punavanki, puolueettomuus ja siihen liittyvä yksilöllinen inhimillisyys eivät ole enää mahdollisia. Tarinaan kietoutuvat myös yksilölliset seksuaaliset tunteet ja kostonhimo, mitä seuraavat väkivaltaisuudet sen jälkeen, kun sodan rakenteet vyöryvät syrjäisen kylän päälle. Rakenteellinen väkivalta saa rinnalleen ihmisen pimeän puolen.

Kollektiivinen näkökulma "alhaalta päin"

Yleisimmin näkökulma "alhaalta päin" saa suomalaisessa sotaelokuvassa kuitenkin muodokseen kollektiivin, jonka yksittäiset ihmiset ovat sodan ja sen luonnon välikappaleita. Siitä ovat selvimpiä esimerkkejä *Tuntemattoman sotilaan* jälkimmäinen versio (Mollberg 1985), Paavo Rintalan romaaneihin perustuvat Mikko Niskasen elokuvat *Pojat* (1962) ja *Sissit* (1963). Kollektiivista on kysymys myös Pekka Parikan suurelokuvassa *Talvisota* (1989), vaikka elokuvan samanpaikkakuntalaisten joukosta kohottautuukin esiin ristiriidaton sotasankari Martti Hakala, joka elokuvaa kommentoineen Minna Laineen sanoin "tekee mitä käsketään... ei erehdy uhoamaan ja janoamaan kosta, vaan taistelee kuin vanha viisas mies, joka tietää mitä tulevaisuudessa odottaa". Erot *Tuntemattoman sotilaan* Antti Rokkaan ovat selvät, sillä Rokalla on missio, kosto, ovathan välit naapurin kanssa vielä selvittämättä.

Tunnetuin sotaelokuvamme ja elokuvan kansallisena monumenttina yllättävän pitkään sinnitellyt Edvin Laineen *Tuntematon Sotilas* (1955) ei korosta ryhmätunnetta. Sen käsikirjoituksen dialogia kuljettaa eteenpäin tavallisimmin tyypiteltyjen roolihahmojen monologinen ja usein humoristinen replikointi. Juha Nevalaisen laatimaa käsikirjoitusta onkin Peter von Baghin kynällä luonnehdittu tylyhkösti Linnan valituiksi paloiksi. Vaikka Linnan kirja on yleisön hyvin lukema, juuri Laineen elokuva, jonka näki reilusti yli kaksi miljoonaa katsojaa, lienee vahventanut varsinkin nuorempien katsojien mieliin osuvimpia repliikkejä, joita yhä usein mieluusti

toistellaan. Sirkka Ahosen tuore tutkimus osoittaa elokuvan historiapolitiittisen voiman: nuoret ovat saaneet käsityksensä suomalaisten käymistä sodista juuri elokuvista. Nykynuoret eivät ole kaikki sotilaiden lapsia, kuten vielä kuusikymmenluvulla voitiin sanoa.

Kuten Peter von Bagh on kirjoittanut, Väinö Linnan kirjassa kollektiivi tai epäylevä revohka, pulja, poppoo, koko remmi, hela paska, lutuna tai kaartti ja sen tuntemukset nousevat paremmin esille kuin Laineen elokuvassa. Kirjallisuudentutkimus on osoittanut Linnan ja kustantajan sovitelleen myös kirjan kielen sopivan maukkaaksi sekametelisopaksi murretta ja yleiskieltä: eroja oli siis tarkoituksellisesti siloiteltu, ymmärrettävyyden ja murteiden tuottaman tahattoman huumorin välttämiseksi, sanalla sanoen kollektiivisen konsensuksen vuoksi. Kun Linnan kirja on kaiken kaikkiaan tarkkaan harkittu dramaattinen kokonaisuus, Laineen elokuvassa on havaittavissa sittenkin kiireisen työn ohuutta, jota korostaa näyttelijävalintojen ongelmallinen silmiinpistävyys: he ovat väärän ikäisiä. Olennaista Linnan kuvauksessa on sukupolven nopea vanheneminen.

Tuntematon sotilas oli uusi avaus: sotaelokuvia ei ollut tehty pitkään aikaan, ainoastaan sotilafarsseja, ja vasta nyt Suomeen syntyi varsinainen sotaelokuvagenre. Sitä edelsi poliittis-historiallinen arvioiti sodanjälkeisestä ajasta, erityisesti Lauri Hyvämäeltä kommunismin vaikutusta vastustamaan tilattu teos *Vaaran vuodet*. Kirjan poliittinen vaikutus jatkuu yhä, vaikka suomettumistutkimus onkin sitä osin vihdoon onnistunut korvaamaan. *Tuntematon sotilas* ei ollut ainoa sotaä hyödyntävä elokuva, vaan lähimenneisyyden, sotakokemusten ja niiden jälkiseurauksen muistelua oli kyllä harrastettu ennen ja jälkeen sitä; sitä osoittavat Suomi-Filmin elokuvat *Lähellä syntiä*, *Yhteinen vaimomme* ja *Ratkaisun päivä*, Fennada-Filmin elokuvat *Evakko* ja *Rintamalotta* sekä Maunu Kurkvaaran *Onnen saari* ja siitä tehtyyn muunnelma *Ei enää eilispäivään*. Sota kuvattiin useimmiten takautumina, historiallisena ongelmallisena taustana, suoranaisena sotatraumana tai kiusaavana menneisyytenä.

Moskovan filmikoulun käyneen Mikko Niskasen *Sissit* onnistuu epäilemättä Edvin Lainetta paremmin kollektiivin ja sen yksittäisten ihmisten olemuksen kuvauksessa, heidän tekojensa ja sanojensa, sosiaalisten kontaktiensa ja elämänmuotojen tallennuksessa. Se on siinä mielessä uskottavampi teos.

Kuitenkin juuri *Tuntematon sotilas*, joka jo kirjana torjuttiin aluksi naturalisminsa vuoksi, nousi vain hetkeä myöhemmin populaarin realistisen historiantulkinnan asemaan. Siihen Niskasen yhtä skandalöösin kirjallisen taustan omaavalla *Sissit*-elokuvalla – eikä myöskään elokuvaa yksilöllisemmän korostuksen omaavalla kirjasodan synnyttäneellä *Sissiluutnantti*-romaanilla – ei ollut mahdollisuuksia.

Eräällä tavalla Mikko Niskasen tulkinta muistuttaa Väinö Linnan kirjan sotaä, joka ei ollut niinkään Suomen ja Neuvostoliiton välistä, vaan ihmisluonteiden välistä sotaä. Sitä on Jouko Turkka sanonut osuvasti "ihmislaajien väliseksi sodaksi". Monet vastakkaiset ihmistyypit voivat toteutua sodan olosuhteissa: sota ei ole normaalin ja normaalin moraalisuuden maailmaa.

Kirjana *Tuntematon sotilas* on Jouko Turkan sanojen mukaan historiallinen dokumentti sukupolvesta ja uuden kansallisen identiteetin tiedostusprosessi romaanimuodossa. Turkka kirjoitti *Filmihullussa* vuonna 1979 (s. 17): "Se Paasikiven–Kekkonen linjan mukainen uusi ulkopolitiikka, joka oli väistämätön Suomelle sodan jälkeen, siirtyi tämän romaanin myötä Suomen kansan omaisuudeksi ja ajattelutavaksi. Tällä romaanilla oli tavattoman suuri vaikutus tähän prosessiin, jossa ensinnä hyvin ulkoapäin tarjottu uusi asenne muuttui kokonaiseksi uudeksi identiteetiksi".

Turkan väite on ristiriitainen. Miten sodan kuvaus, ja kaikista sodista juuri jatkosodan kuvaus, voisi toimia Paasikiven–Kekkonen linjan tukijana? Ehkä yksi syy on siinä, että todellisuuskin oli ristiriitainen, Neuvostoliitto ymmärrettiin sotapropagandan muokkaamin mielin samalla potentiaaliseksi pedoksi – suurvalta uhkaa syödä pienen – mutta samalla Paasikiven–Kekkonen taidolla kesyttämäksi parhaaksi ystäväksi: kovia on koettu molemmat niin kotona kuin rintamallakin ja valtiotasolta kansalaiseen ulottuvalla ystävyydellä kovimmat kokemukset voi tulevaisuudessa välttää. Pedon muuttuminen mielissä edustaan ja asemastaan tarkaksi suurvallaksi, joilla on paha kyllä tapana kohdella pieniä naapureitaan ronskisti, muuttaa myös vastaavasti ystävyyden käsitteistöä: omastaan pitää pitää huolta, mutta antaa arvoa toisellekin.

Moskovan arkistoista on jo saatu selville, että Edvin Laineen *Tuntematon sotilas* – joka ei koskaan päässyt levitykseen Neuvostoliitossa – sallittiin Suomessa vastoin neuvostoliittolaisten pyyntöjä. Neuvostoliittolaiset pitivät elokuvaa revansistisena, eivätkä lainkaan sodanvastaisena, kuten sitä oli tapana mainostaa. Neuvostokanta kerrottiin myös vasta presidentiksi nousseelle Urho Kekkoselle, mutta hän ei ryhtynyt elokuvan sensurointipuhuihin.

Itse asiassa Kekkonen oli pääministerinä yhdessä sisäministeri Väinö Leskisen kanssa järjestänyt elokuvan kuvauksiin sotilaskalustoa pääosin rajavartiolaitokselta, mutta lopulta myös panssareita Parolasta, vaikka puolustusvoimain komentaja K. A. Heiskanen olikin ollut nihkeä hankkeelle. Heiskanen oli syvästi närkästynyt Suomen Filmitöiden sotasotilaskalustusta *Majuri maantieltä*, eikä Linnan kirjakaan ollut herättänyt hänessä upseeriston enemmistön tavoin muuta kuin viileyttä.

Neuvostodiplomaattien tulkinta antaa mahdollisuuden uudenlaiseen pohdiskeluun: olivatko *Tuntemattoman sotilaan* yleisöjen kyyneleet sotatrauman purkautumisen lisäksi lopulta myös ilon kyyneleitä, koskaokuva todisti, ettei armeijaa ja kansakuntaa ollut lyöty, vaan se oli tullut sodassa "toiseksi"? Ja onko niin, kuten minusta tuntuu, että Hrushtshevin julistamassa elintasokilpailussa sosialismin ja sekatalouden välillä ykköseksi tulleet suomalaiset tunsivat hillittyä voitonriemua itsenäisyyspäivän iltapäivämatineoissa, joissa Yleisradio televisioi Laineen kansalliseksi monumentiksi ylevöitettyä elokuvaa vuodesta toiseen.

Elokuva ei tuonut ainakaan nuorempien sotaa kokemattomien katsojien suuhun tappion karvasta kalkkia. Sen laatuksen nationalistisen tunteen aika oli ohi. Sodan nationalismin korvasi urheilu. Niinpä raskaat möhkäleet liikkuvat rinnassa jääkiekon maailmanmestaruuskilpailujen televisioinneissa, joissa Neuvostoliitto oli ykkönen ja löi muiden muassa Suomen suurinumeroisesti kerta toisensa jälkeen. Siksikin kerrallinen jääkiekon maailmanmestaruusottelu oli niin merkittävä symbolisesti, lyötiinhan

siinä vielä kaksi karpästä yhdellä iskulla, kun loppuotteluvastustajana sattui olemaan Ruotsi, tuo urheiluvihollinen. Korostettakoon että kyse oli vain symboliikasta, maailmanmestaruusjuhlinnan nationalismi kutistui kovin arkipäiväiseen lipunheilutukseen ja tautologiseen laulunluritukseen beatlessävelmällä: "Suomi on jääkiekon maailmanmestari". Siksi siitä ei ole elokuvan aiheeksi, eikä sitä ehkä kannata näyttää uusintoina joka itsenäisyyspäivä. Elämme banaalin nationalismin aikaa.

Mikko Niskasen elokuva *Sissit* (1963) on poikkeuksellinen suomalainen sotaelokuva. Siinä Neuvostoliitto ja neuvostoliittolaiset ovat sivuosassa, pahin vihollinen on lopulta näkymätön, psykologinen, eikä edes tuhottavissa. Tarina kertoo erikoisosastosta, jonka partioretkiin liittyvät suomalaisillekin sotaelokuville tyypilliset teemat kuolema, pelko ja hulluus yhdistettynä vaikeisiin luonnonolosuhteisiin.

Erikoisosasto on vapautettu suurelta osin ulkonaisista kurinpidollisista tekijöistä – kurikysymykset ovat klassisen sotaelokuvan perusaineistoa – sillä heille "kaikki on mahdollista, kunhan vain ei ammu omia". Niinpä raskaita töitä seuraavat raskaat huvit. Kun lomalittera on vain turha toive, vapaa-aika täytetään viinalla, saunomisella ja ainoilla läsnä olevilla naisilla, lotilla. Tyypillisesti suomalaiselle sotaelokuvalla sodassa ei ole kyse sankaruudesta, vaan selviämisestä. Muuten kuin olalletaputuksina hyvän työn jälkeen, sankaruus näyttäytyy vasta sodan jälkeisissä juhlapuheissa, joissa sodan todelliset kokemukset ovat havaittavissa vain pienissä sivulauseissa.

Elokuvan arkinen sota on kuoleman ja hulluuden vaarallista läheisyyttä. Työnsä ulkopuolella sotilaat elävät eräänlaisen hybriksen ja nitshevo-tunnelman välimuodon. Ammattityö kyllä tehdään, mutta muulla ei ole mitään väliä, vaan "ollaan kuin Ellun kanat". Siinä kun miehistö juo viinaa, upseeristo keskittyy satunnaiseen naisten kaatoon; mutta pikainen akti ei tuo tyydytystä edes onnistuessaan, ja kiihkon jälkeen jäljellä on vain varsinkin miehellä helposti syrjään lakaistava häpeä. Kotona odottava morsian ei siinä elämässä kiinnosta: "Mitä väliä millään on, kun kaikki voi loppua konepistoolisarjaan".

Naiset, lotat, ovat lopultakin vain sotaoperaatioiden välinen luppoajan täyte, seksuaalisuus vain välttämättömäksi nähtyä tarpeiden tyydytystä, mutta myös nuoren miehen menestyksen mitta, jonka toteutuksessa keinoilla ei ole väliä. Näissäkin asioissa ryhmän solidaarisuus nousee aina moraalikysymyksiä tärkeämmäksi, myös epäilijöiden kohdalla.

Sissien keskeinen teema on valtion ja yksilön välinen suhde. Valtio käy sotaa, jossa miehiä kuolee joukoittain hyökkäyksissä isäntää jatkuvasti vaihtavan, mutta muuten merkityksettömän "Pallikukkulan" vuoksi, ja sotilas itse kohtaa kuoleman alituisen käytännön työssään. Arkipäivän valtio verolippuineen ja kirjeitse välitettyine kotihuolineen on sotilaille vieras, mutta sodassa samaisen valtion puolesta uhrataan ja uhraudutaan. Vallitsee tavallisesta selvästi poikkeava epämoraalinen tila.

Näiden tosiasioiden puristuksessa sissiluutnantti Takala on hukannut arvonsa ja uskontonsa, josta ei muutenkaan ole ratkomaan sodan ongelmia. Sen tunnustaa myös sotilaspastori, joka sanoo olevansa enemmän valtion kuin jumalan lähettiläs. "Valtio, eliitti, upseeristo ja

papit ovat liittoutuneet yhteen" ja "miehistö uskoo sen". Näin papistosta on tullut sodan pahin propagandisti, ja elokuvan papille ristiriita on sovittava täyttämällä uhrimalja, sotimalla vaikka aseettomana, mutta sovituksen malja täyttyy lopulta vasta sitten, kun kuolema ja sen tuoma maallinen sankaruus kohtaa hänet.

Sissit-elokuvan pääasiallinen sanoma on moraalinen. Erikoisosasto joutuu tehtäviin myös varsinaisen toimenkuvansa ulkopuolella, eikä sodan lakien kannalta pahin synti, kapinointi, ole kaukana, kun operaatioita siunaantuu yhä uusia. Kapinan siemen ei ole poliittisessa, vaan kyse on sotilaan työuupumuksessa: se on perinteinen tapa käsitellä teemaa.

Elokuvasa käsitellään myös sodan lakeja ja rajoja mittaavaa moraalista ongelmaa: hajoaako ryhmän solidaarisuus, kun ratkaistavaksi tulee kysymys siitä, voiko aseettoman vangin tappaa vain oman turvallisuutensa vuoksi? Ja mitä seurauksia sillä on ihmiselle ja hänen identiteetilleen?

Voiko tämän perusteella pohtia sitten mistä sotaelokuvassa on perimmiltään kysymys. Mikä on sotaelokuvan perimmäinen myyttinen asetelma? Ehdotukseni on se, että pohjimmiltaan kyse on moraalisesta dilemmasta, joka muodostuu siitä, olisiko asioita järjestettävä sodan vai rauhan keinoin.

Myytiksi moraaliprobleemi muotoutuu, kun siihen pureudutaan nationalistisen kysymyksenasettelun kautta: miksi ja miten meidän sotamme on oikeutettu ja vastapuolen ei? Vain harvoin sotaelokuva pysyttäytyy johdonmukaisessa sodankieltävässä tendenssissä. Pasifistinen elokuva on harvinaisuus. Ja ketkä ovat pasifistisen elokuvan me (ja sen myötä ne)?

* * *

Kirjoittaja Jari Sedergren on valtiotieteen tohtori ja työskentelee yliopistonlehtorina Helsingin yliopiston yhteiskuntahistorian laitoksen poliittisen historian oppiaineessa.

ENNEN JA NYT
Historian tietosanomat