

Laura Seppälä

Laura Seppälä, FM, informaatio-  
tekniikan ja viestinnän tiede-  
kunta, Tampereen yliopisto

## ”ET EES RINTAMALLE USKALTANU!”

### Toisen maailmansodan uusisänmaalliset representaatiot elokuvassa *Hiljaisuus*



*Uusisänmaallinen käänne viittaa Neuvostoliiton kaatumista 1990-luvulla seuranneisiin toisen maailmansodan muistokulttuurien muutoksiin Suomessa. Uusisänmaallisissa tulkinnoissa korostuvat näkemykset Suomen erillissodista ja torjuntavoitosta sekä tarinat sankaruudesta, uhrauksesta, kansallisesta solidaarisuudesta ja kunniakkuudesta. Sotaa kuvaavien suomalaisten 1990-luvun lopun ja 2000-luvun elokuvien on tulkittu tuottavan tällaisia uusisänmaallisia representaatioita. Tässä artikkelissa tarkastelen väitettä uusisänmaallisista representaatioista historian tutkimuksen sijasta elokuvatutkimuksen näkökulmasta. Tarkastelun kohteena on vuoden 2011 elokuva *Hiljaisuus* ja analyysi keskittyy erityisesti elokuvan henkilöhahmojen rakentumiseen.*

#### Johdanto

Suomen roolista toisessa maailmansodassa sekä suhteesta Saksaan on kiistelty historian tutkimuksessa, politiikassa ja julkisessa keskustelussa jo vuosikymmeniä. Neuvostoliiton romahdettua 1990-luvun alussa alkoi toisen maailmansodan muistokulttuuri Suomessa saada kuitenkin yhä isänmaallisempia vivahteita, ja toisen maailmansodan aikaiset tapahtumat nousivat entistä näkyvämmiin osaksi suomalaista kansallista identiteettiä (Kinnunen & Jokisipilä 2011).

Tämä niin kutsuttu uusisänmaallinen käänne on lähihistorian tutkimuksessa tunnistettu ilmiö, jossa korostuvat kertomukset sodasta kansakuntaa yhdistävänä ja loppujen lopuksi positiivisena tapahtumana (ibid.). Lisäksi uusisänmaallisen kertomuksen keskiössä on ajatus ”erillissodasta” eli siitä, että talvi- ja jatkosota olivat Suomen ”omia” sotia Neuvostoliittoa vastaan ja siten erillään toisen maailmansodan liittoumista ja poliittisista ideologioista. Vaikka akateemisessa historian tutkimuksessa on viime vuosina pyritty kyseenalaistamaan ja purkamaan myyttiä erillissodasta, elävät näkemykset Suomen omista sodista ja ”torjuntavoitosta” vielä julkisessa keskustelussa, ja nousevat esiin myös hyvinkin virallisissa yhteyksissä, kuten presidentti

Tarja Halosen puheessa kansainväliselle yleisölle vuonna 2005 (Kinnunen & Jokisipilä 2011; Meinander 2012; Vares 2007).

Kuten Olli Löytty (2004a, 108) toteaa, "[k]ansallisen kehyksessä kulttuuri on politiikkaa siinä missä menneisyyden kertominen yleisemminkin". Sotien "totuuksia" ja sodan merkityksiä suomalaiselle yhteiskunnalle ja kansalliselle identiteetille ei rakenneta ja määritelläkään vain tutkimuksen kautta tai poliitikkojen puheissa, vaan merkittävässä määrin myös (populaari)kulttuurituotteissa. 1990-luvun lopun ja 2000-luvun alun suomalaisia sotaa kuvaavia elokuvia ja tv-sarjoja analysoinut Vesa Vares (2007) näkee näiden historiallisten representaatioiden olevan "uuspatrioottisia tulkintoja" toisesta maailmansodasta, joissa korostetaan mielikuvia torjuntavoitoista, vahvasta ryhmäsolidariteetista sekä alleviivataan talvi- ja jatkosodan merkitystä Suomen itsenäisyydelle. Lisäksi Varesen (2007, 199) mukaan "[n]aisten sotakokemusten esittämisestä on tullut jopa leimaa-antavampi piirre kuin traditionaalisista taisteluelokuvista", ja näissä "naisten sotien" kuvauksissa tuotetaan jopa vahvemmin isänmaallisesti latautuneita sankaritarinoita kuin saman aikakauden taisteluelokuvissa. Saman huomion tekevät myös Tiina Kinnunen ja Markku Jokisipilä (2011, 468), jotka nostavat esimerkiksi vahvasti uusisänmaallisesta narratiivista lottaelokuvan *Lupaus* (2005), jossa sankarilliset ja moraalisesti "puhtaat" lotat edustavat kansakunnan puhtautta, moraalisuutta ja viattomuutta.

1990-luvun lopussa ja 2000-luvulla lisääntynyt kiinnostus toisen maailmansodan kuvaamiseen elokuvissa tukee ainakin osittain näkemystä uusisänmaallisesta käänteestä. 2000-luvun "sotaelokuvabuumi" on kuitenkin monen asian summa, joista vähäisimpänä ei varmasti ole 1990-luvun lopulla talouden elpymistä seurannut kotimaisen elokuvateollisuuden nousukausi, jonka keskeisenä airuena toimi vuoden 1999 sotaelokuva *Rukajärven tie*, 1990-luvun katsotuin suomalainen elokuva (Liukkonen 2003; Nestingen 2003). *Rukajärven tien* jälkeen valkokankaalla on nähty esimerkiksi "naisten sotaa" kuvaavat *Hylätyt talot, autiot pihat* (2000) ja jo mainittu *Lupaus*, Åke Lindmanin sisarteokset *Etulinjan edessä* (2004) ja *Tali-ihantala 1944* (2007), sekä Väinö Linnan romaanien uudelleenfilmatisoinnit *Täällä pohjantähden alla II* (2010) ja *Tunteimatton sotilas* (2017).

Toisaalta 2000-luvun sotaelokuvabuumi ei ole vain suomalaisen elokuvateollisuuden ilmiö: vastaavanlaisia muutoksia on havaittu esimerkiksi Venäjällä (Norris 2007; Sarkisova 2008) ja Yhdysvalloissa (Allison 2018). Toista maailmansotaa kuvaavat 2000-luvun venäläiset sotaelokuvat nähdään reaktiona Neuvostoliiton kaatumista seuranneeseen kansallisen identiteetin kriisiin sekä pyrkimyksenä niin vahvistaa kuin kyseenalaistaakin vallitsevia käsityksiä sodasta (Norris 2007, 164; Sarkisova 2008, 160–163). Yhdysvalloissa taas *Pelastakaa sotamies Ryanin* (*Saving private Ryan*, USA 1998) ja *Veteen piirretyn viivan* (*The Thin Red Line*, USA 1998) menestys käynnisti toista maailmansotaa kuvaavien elokuvien "uuden syklin" (Allison 2018, 128). Albert Austerin (2002, 100) mukaan "hyvänä sotana" tunnettu toinen maailmansota tarjosi 1990-luvun lopulla mahdollisuuden Yhdysvaltojen sankaruutta korostaviin kertomuksiin paremmin kuin esimerkiksi vuosina 1990–1991 käyty Persianlahden sota, ja sopi siten erinomaisesti kylmän sodan "voittajan" ja maailman ainoan suurvallan kulttuuriseen narratiiviin. 1990-luvun lopun ja 2000-luvun sotaelokuvan suosiota voikin jossain määrin pitää kansainvälisenä ilmiönä, mutta näiden elokuvien kulttuurisia merkityksiä tulkitaan ensisijaisesti kansallisessa viitekehyksessä.

Suomessa 1990-luvun lopun ja 2000-luvun sotaelokuvaa on tarkasteltu esimerkiksi osana kansallista ja kansainvälistä sotaelokuvaperinnettä (Liukkonen 2003), nostalgisina historiakuvauksina (Nieminen 2003) sekä intertekstuaalisena vuoropuheluna historiallisten lähteiden kanssa (Vainio 2019). Uusisänmaallisia merkityksiä on luettu elokuvista pääsääntöisesti historiantutkimuksen kontekstissa, jolloin elokuvissa tuotettuja representaatioita historiallisista tapahtumista tarkastellaan osana sotien historiakulttuuria sekä suhteessa historiantutkimuksessa tuotettuun tietoon Suomen sotahistoriasta (Vares 2007; Jokisipilä & Kinnunen 2011). Vähemmälle huomiolle jää sen sijaan näiden representaatioiden elokuvallisuus. Tässä artikkelissa tarkastelen uusisänmaallisuutta historiantutkimuksen sijasta elokuvatutkimuksen kehyksessä. Otan tarkastelun kohteeksi vuonna 2011 ensi-iltaan tulleen elokuvan *Hiljaisuus*, sillä ensisilmäyksellä *Hiljaisuus* vaikuttaa pikemminkin kyseenalaistavan uusisänmaallisia tulkintoja toisesta maailmansodasta kuin tuottavan niitä. Ohjaaja Sakari Kirjavaisen (Elonet: *Hiljaisuus*) kommentti siitä, kuinka ”*Hiljaisuus* näyttää sodan teollisuutena, jonka lopputuotteena on nuorten miesten ruumiita” on helppo tulkita sodanvastaiseksi, eikä elokuva sijoitakaan nuoria miessotilaita rintamalle vaan kaatuneiden evakuointikeskukseen, jonne tuodaan kaatuneiden suomalaisten ruumiit, pakataan ne arkkuihin ja lähetetään kotiin haudattaviksi.

Kiinnitän erityistä huomiota elokuvan henkilöihahmojen rakentumiseen, sillä uusisänmaallisina pidetyt arvot ja ideaalit sankaruudesta, uhrauksesta ja kunniakkuudesta henkilöityvät sotanarratiiveissa sodan kokeviin ihmisiin. Kysyn, minkälaisia historiallisia representaatioita *Hiljaisuudessa* tuotetaan. Millä elokuvan keinoilla näitä representaatioita rakennetaan? Hyödynnän elokuvan lähiluvun työkaluna Murray Smithin (1995) kognitiivista elokuvatutkimusta edustavaa *sympatian* struktuurit -analyysimallia (*structures of sympathy*), joka kuvaa elokuvan henkilöihahmojen ja katsojan välistä suhdetta ja tämän suhteen merkitystä katsojan potentiaalisille tunnereaktioille. Analyysini osoittaa, että *Hiljaisuus* paikoittain haastaa uusisänmaallisia käsityksiä sodasta, mutta myös tuottaa uusisänmaalliseksi tulkittavia representaatioita suomalaisuudesta erityisesti elokuvan päähenkilöiden kautta: elokuva kannustaa katsojaa kokemaan sympatiaa niitä hahmoja kohtaan, joiden toimintaa ja ominaisuuksia määrittävät uusisänmaallisuudelle keskeiset arvot ja toimintamallit, ja sitä vastoin antipatiaa niitä hahmoja kohtaan, jotka eivät tähän uusisänmaalliseen malliin sovi.

### Uusisänmaallisuus, vaan ei uusnationalismi

Aluksi on syytä tarkastella, mitä *uusisänmaallisuus* oikeastaan tarkoittaa ja miten se eroaa ”vanhasta” isänmaallisuudesta. Uusisänmaallinen käänne kuvaa toisen maailmansodan muistokulttuurien muutoksia kahdella tasolla. Yhtäältä se tarkoittaa Neuvostoliiton hajoamista seurannutta paluuta isänmaallisiin tulkintoihin talvi- ja jatkosodasta 1970- ja 1980-luvun ”suomettumiseksikin” väitetyin ajanjakson jälkeen, toisaalta tämä 1990-luvun uusi isänmaallisuus myös paikoittain eroaa sodanaikaisista isänmaallisuutta ja kansallista identiteettiä määrittäneistä arvoista ja näkemyksistä (Kinnunen & Jokisipilä 2011; Vares 2007). Uusisänmaallisuudessa uutta on Varesen (2007, 205) mukaan esimerkiksi entistä selkeämpi tulkinta Suomen torjuntavoitosta – ”syksyllä 1944 ei juuri torjuntavoiton hehkuttajia löytynyt”. Lisäksi jo mainittu ”naisten sota” eli naisten sotakokemusten esiin tuominen on selkeästi uusisänmaalli-

nen lisä toisen maailmansodan muistokulttuuriin. Sodan kuvaaminen naisten näkökulmasta ei toki vielä itsessään tarkoita, että sota esitettäisiin erityisen isänmaallisena kokemuksena. Keskeisempää uusisänmaallisille representaatioille onkin se, miten sodan kokevat suomalaiset – naiset sekä miehet – toimivat, millaiset arvot heidän käytöstään määrittävät. Sekä Vares (2007) että Kinnunen ja Jokisipilä (2011) esittävät, että uusisänmaallisissa representaatioissa korostuvat näkemykset ja tarinat sankaruudesta, kansallisesta yhtenäisyydestä ja solidaarisuudesta, uhrauksesta ja kunniakkuudesta.

Näkemyks Suomen ”omista sodista” viittaa paitsi erillissota-ajatteluun myös siihen, että toista maailmansotaa tarkastellaan edelleen tiukasti kansallisten rajojen sisäisenä kokemuksena. Outi Niemisen (2003, 74) mukaan ”[s]uomalaisista sotaa kuvattaessa nationalismi puhkeaa kukkaansa”, mutta keskustelussa uusisänmaallisuudesta jää nationalismi käsitteenä varsin vähälle huomiolle. Selkeää rajanvetoa tai eroa isänmaallisuuden ja nationalismin välille ei juurikaan tehdä. Vaikka Kinnunen ja Jokisipilä (2011) viittaavat esimerkiksi nationalistisiin asenteisiin ja näkemyksiin, määrittellen toisen maailmansodan muistokulttuurien muutokset kuitenkin uusisänmaallisiksi eikä suinkaan uusnationalistisiksi. Myöskään Vares (2007) ei artikkelissaan sen tarkemmin määrittele ”uuspatriottisuutta” suhteessa (uus)nationalismiin. Merkityseroja isänmaallisuuden ja nationalismin välillä voi hakea paitsi käsitteiden historiallisesta taustasta (ks. esim. Viroli 1995; Poole 2007) myös niihin yhdistetyistä mielikuvista: isänmaallisuus on ainakin arkikielessä usein positiivisemmin latautunut termi kuin nationalismi (Poole 2007, 129). Termeihin liitetyt merkitykset ovat myös monesti kulttuurisidonnaisia, ja ”[s]uomalaisuudesta puhuttaessa nationalismi on ainakin nykyisin ruma sana” (Löytty 2004b, 49). Benedict Andersonin (2007, 201) nationalismitutkimuksen klassikkoteoksessa *Kuivitellut yhteisöt* isänmaallisuutta ei varsinaisesti erotella nationalismista, vaan isänmaallisuus määrittellen kansakuntaa kohtaan koetuksi kiintymykseksi tai rakkaudeksi, joka ilmenee esimerkiksi nationalismin synnyttämässä kulttuurituotteissa. Kansallisesta identiteetistä kirjoittava Olli Löytty (2004b, 50) huomauttaa, että kansallistunteen ei Suomessa yleensä ajatella olevan ”varsinaista nationalismia vaan korkeintaan jonkinasteista isänmaanrakkautta”.

Vaikkei isänmaallisuutta ja nationalismia täysin voi tai tarvitsekaan erottaa toisistaan, näyttää isänmaallisuutta kuitenkin olennaisesti määrittävän kansallista yhteisöä kohtaan koettujen vahvojen, myönteisten tunteiden korostaminen. Andersonin (2007, 202) mukaan ”on hämmästyttävää, kuinka vähäpätöisiä vihan elementit ovat kansallisuustunteen ilmaisuissa”. Siinä missä uusnationalistisiin asenteisiin ja diskursseihin kuuluvat keskeisesti rasistiset ja ksenofobiset näkemykset kansallista yhteisöä rapauttavista, yhteisön ulkopuolelta tulevista uhista (Hervik 2011; Yotova 2017), korostuvat uusisänmaallisissa narratiiveissa kansallinen yhtenäisyys, sankaruus ja uhraus yhteisen hyvän puolesta. ”Rasistisesti latautunut vihanlietsonta perivihollista kohtaan” sen sijaan on käytännössä olematonta (Vares 2007, 203). Ville Kivimäki (2012, 494–495) kuitenkin huomauttaa, että Suomessakin äärioikeisto on viime vuosina käyttänyt uusisänmaallisissa narratiiveissa tuotettuja näkemyksiä sodasta ja kansallisesta yhtenäisyydestä ”vasta-argumenttina” esimerkiksi maahanmuutolle ja monikulttuurisuudelle. Tuntuukin entistä tärkeämmältä tarkastella kriittisesti niitä tarinoita, joita suomalaisuudesta ja sodasta kerrotaan.

## Toisen maailmansodan representaatiot

Talvi- ja jatkosota ovat Suomesta kerrotun suuren kertomuksen kohokohtia: sota ”ymmärretään jopa eksistentiaalisesti kokemukseksi”, ja toisen maailmansodan liittoutumien ja poliittisten ideologioiden sivuuttaminen vahvistaa mielikuvia Suomen omista sodista (Meinander 2012, 78–79). Lisäksi sodat nähdään koko kansakunnan yhteisenä ponnistuksena (Kinnunen & Jokisipilä 2011). 1990- ja 2000-luvulla sotaa onkin kuvattu valkokankaalla perinteisten miessotilaiden näkökulmasta kerrottujen rintamakokemusten lisäksi myös esimerkiksi lottien sekä sotaa Karjalasta evakkoon lähteneiden näkökulmasta.

*Hiljaisuudessa* sota koetaan sen sijaan kaatuneiden evakuointikeskuksessa. Elokuvan alussa kolme suomalaista sotilasta, Eino (Joonas Saartamo), Antti (Lauri Tilkanen) ja Korpikangas (Ilkka Heiskanen), saapuvat evakuointikeskukseen, jossa heitä odottavat lotat Jaana (Terhi Suorlahti) ja Siiri (Joanna Haartti), keskusta pyörittävä leskirouva Miina (Sinikka Mokka) sekä hieman hysteeristäkin kuria pitävä sotilaspastori (Kari Hakala). Rintamalla käydään pariin otteeseen hakemassa kaatuneiden ruumiita, mutta muuten keskuksen asukkaiden välisiin suhteisiin keskittyvässä elokuvassa varsinainen sotiminen on niin audiovisuaalisesti kuin kerronnallisestikin taustalla. Ainoat viittaukset toiseen maailmansotaan, muun Euroopan tapahtumiin sekä Suomen ja Saksan välisiin suhteisiin ovat sotilaspastorin maininta ”Führerin” lempifilosofista sekä lottien saunassa käymä keskustelu siitä, kuinka saksalaiset kuulemma perääntyvät itärintamalla, johon Jaana toteaa, että ”ei Saksa häviä”. Myös Neuvostoliitto on suurimman osan ajasta näkymätön. Elokuvassa katsellaan neuvostokoneiden lentoa evakuointikeskuksen yli, mutta muuten sotiminen on pääasiassa kaukana vaimeasti kuuluvia pommitusten ääniä sekä niiden voimasta väreilevää vettä evakuointikeskuksen sangoissa ja kupeissa.



Rehvasteleva Antti (Lauri Tilkanen) ja vakavamielinen Eino (Joonas Saartamo) saapuvat kevättalvella 1944 kaatuneitten evakuointikeskukseen elokuvassa *Hiljaisuus* (2011). Kuva: Cine Works Koskinen & Rossi Oy.

Vaikka *Hiljaisuus* taustoittaa tapahtumia vain suurpiirteisesti, on se silti tunnistettavasti historiallinen. Pierre Sorlin (1980, 20) määrittelee historiallisen elokuvan elokuvaksi, jonka tapahtumat katsoja pystyy helposti sijoittamaan tiettyyn historialliseen kontekstiin elokuvan tarjoamien yksityiskohtien avulla. Sorlinin mukaan historiallisen kontekstin tunnistaminen vähistään yksityiskohdista on mahdollista katsojan *historiallisen pääoman* vuoksi. Historiallisella pääomalla Sorlin viittaa tietyn (pääasiassa kansallisen) yhteisön kollektiiviseen, kulttuuriseen tietoon, johon kuuluu tapahtumia, päivämääriä ja henkilöitä, jotka jokainen yhteisön jäsen tunnistaa. *Hiljaisuudessa* ei olekaan esimerkiksi ekstrapadiegeettisiä infotekstejä sodan etenemisestä päivämäärineen ja tapahtumapaikkoineen, vaan elokuvassa toistuvat sodan kulttuurisista representaatioista tutut elementit: talven vaihtuminen kesään sijoittaa tapahtumat jatkosotaan, ja perinteisten suomalaisten maisemien – pirtin, saunan ja metsän – idyllin rikkovien pommien vaihteet taustalla kertovat itärajan läheisyydestä.

Tulkitsen *Hiljaisuuden* ensisijaisesti historialliseksi elokuvaksi, sillä siitä puuttuu sotaelokuvagenren keskeisimpänä pidetty elementti: taistelukohtaukset (Neale 2000, 117; Basinger 2003, 9). Toista maailmansotaa kuvaavien Hollywood-elokuvien rakennetta tutkineen Jeanine Basingerin (2003, 9) mukaan elokuvat, jotka käsittelevät sotaa mutta eivät kuvaa varsinaista sotimista, eivät ole sotaelokuvia, vaan esimerkiksi historiallisia elämäkertaelokuvia tai draamaelokuvia. Niin sanotusti tyylipuhtaiden sotaelokuvien sijaan monia suomalaisia sotaa käsitteleviä elokuvia voi pitää jonkinlaisina genrehybrideinä, jotka pohjaavat eri lajityyppien konventioille (Laine 1990, 7; Hiltunen & Sääskilahti 2017, 2). Vaikka *Hiljaisuus* ei kuvaakaan varsinaisia taisteluita, on se kuitenkin elokuva nuorista miessotilaista suorittamassa heille määrättyä tehtävää sodassa, ja rakentuu siten osittain sotaelokuvista tutujen visuaalisten ja kerronnallisten konventioiden varaan. Voikin pohtia, ovatko uusisänmaallisina piirteinä pidetyt sankaruus, kunniakkuus ja uhraus niin sotaelokuville tyypillisiä teemoja, ettei niitä voi pitää todisteina 2000-luvun suomalaisten sotarepresentaatioiden uusisänmaallisuudesta. Toisaalta on huomattava, että elokuvan lajityyppieihin pohjautuvia elementtejä ja teemoja tulkitaan tiettyssä kulttuurisessa kontekstissa. Sodassa korostuvat uhraus ja sankaruus voivat sekä olla genrekonventioita että tuottaa ja vahvistaa sodan representaatioille annettavia uusisänmaallisia merkityksiä.

Hyökkäysten tai muiden sotilaallisten operaatioiden sijasta sodan etenemistä kuvataan *Hiljaisuudessa* kaatuneiden ruumiilla, mikä myös korostaa näkemystä Suomen ”torjuntavoitosta”. Elokuvassa kuvatut suomalaiset sotilaat eivät hyökkää, vaan he ovat uhranneet henkensä isänmaata puolustaessaan, ja tämä uhraus on visuaalisesti läsnä läpi elokuvan. Elokuva alkaa otoksel-la kaatuneiden sotilaiden ruumiista makaamassa lumessa ja myöhemmin kuolema näkyy ruumispinoina kohtausten taustalla. Lisäksi evakuointikeskukseen tuotavien ruumiiden määrän kasvulla ennakoitaan Neuvostoliiton hyökkäystä ja elokuvan loppukohtausta: juuri ennen hyökkäystä keskukseen tuodaan kaatuneiden ruumiita niin jatkuvalla syötöllä, että arkutkin loppuvat kesken. Ohjaaja Kirjavaisen kommentti ”sodan teollisuudesta” viittaa tarkoitukseen tarkastella sotaa ja sen seurauksia kriittisesti, eivätkä orsilla ja kärryillä päällekkäin retkottavat ruumiit esitäkään kuolemaa erityisen kunnia-akkaana. Elokuvassa kuitenkin tuotetaan erillissota- ja torjuntavoittomyytin lisäksi uusisänmaallisille narratiiveille tyypillisiä tarinoita kunniakkuudesta, sankaruudesta ja uhrauksesta myös kuoleman ja kaatuneiden suomalaisso-tilaiden ruumiiden kautta. Kaatuneet haetaan linjojen välistä, vaikka se on

vaarallista ja monet aikaisemmat yrittäjät ovat itse menettäneet henkensä. Sankaruus, uhraus ja kunniakkuus kulminoituvat elokuvan loppukohtauksessa, jossa Neuvostoliiton hyökkäys pakottaa evakuoitikeskuksen työntekijät siirtymään kauemmaksi linjoista, mutta Eino ei suostu perääntymään ilman kaatuneiden ruumiita – ”ei poikia voi viholliselle jättää” – ja lähtee lopulta yksin viemään kaatuneita turvaan.

### **Hiljaisuus ja sympatian struktuuri**

Tarkastelen seuraavaksi elokuvan henkilöhahmojen rakentumista Smithin (1995) sympatian struktuurit -analyysimallin avulla. Malli perustuu ajatukseen siitä, että se, mitä normaalisti kutsumme identifikaatioksi tai samastumiseksi, koostuukin kolmesta eri prosessista – tunnistamisesta (*recognition*), suhteuttamisesta (*alignment*) ja liittoutumisesta (*allegiance*) – ja nämä prosessit ovat keskeisessä roolissa katsojan kokemille tunnereaktioille suhteessa elokuvassa konstruoituihin henkilöhahmoihin (Smith 1995, 6–10; käsitteiden suomennokset Bacon 2000, 193). Smithin mallin ensimmäinen prosessi – tunnistaminen – viittaa yksinkertaisimmillaan siihen, miten katsoja voi elokuvan tarjoamien tietojen avulla tunnistaa hahmon ihmiseksi, joka on lisäksi tunnistettavissa samaksi yksilöksi läpi elokuvan. Usein tunnistaminen tapahtuu varsin itseltään selvästi elokuvassa nähtävän ihmiskehon avulla, eikä tämän prosessin analyttinen tarkastelu yleensä olekaan tarpeellista kuin niissä tapauksissa, joissa elokuva pyrkii kerronnallisesti ja/tai visuaalisesti estämään tai viivyttämään tunnistamista. Tunnistaminen on kuitenkin edellytys kahdelle seuraavalle prosessille. (Smith 1995, 82–83.) Suhteuttaminen viittaa katsojalle tarjottavaan tietoon hahmoista: mitä he tekevät, tietävät ja tuntevat. Smithin (1995, 142–143) mukaan suhteuttamista voi tarkastella parhaiten analysoimalla *tilallista ja ajallista kiinnittymistä*, eli sitä, kenen kautta kerronta etenee ja kenen näkökulmasta tarinaa kerrotaan, sekä *subjektiivista* pääsyä eli sitä, kuinka paljon katsojalle tarjotaan tietoa hahmon ajatuksista ja tunteista. Osittain näiden tietojen pohjalta rakentuu liittoutuminen eli katsojan tekemä moraalinen arvio elokuvan hahmoista. Liittoutuminen onkin prosessina lähimpänä samastumisen arkikielistä merkitystä.

Jotta katsoja voi liittoutua eli asettua asemaan, jossa hän tuntee sympatiaa hahmoa kohtaan, on katsojan Smithin mukaan asetettava hahmot osaksi elokuvan sisäistä moraalijärjestelmää. Toisin sanoen katsojan on elokuvan hahmoista tarjoamien tietojen perusteella asetettava hahmot ”suositusjärjestykseen”. Smith (1995, 84) huomauttaa, että tämä arvio ei perustu ainoastaan katsojan tosielämän moraalikäsitteisiin vaan merkittävässä määrin myös elokuvan sisäisiin. Elokuva voi rakentaa liittoutumista esimerkiksi toimintaelokuvan väkivaltaiseen päähenkilöön, vaikkei katsoja oikeassa elämässä hyväksyisikään väkivaltaa. Historiallisten elokuvien tapauksessa voi kuitenkin olettaa, että katsojan ennako-oletukset ja käsitykset historian tapahtumista sekä niiden esittämisestä vaikuttavat olennaisesti katsojan tekemiin arvoihin elokuvan hahmoista (Lehtisalo 2011, 120). Katsojan tulkitoihin vaikuttavia ennako-oletuksia tuottavat esimerkiksi genrekonventiot – miten sotaa yleensä kuvataan – sekä kulttuurisesti sotaan eri aikoina liitetyt merkitykset. Uusisänmaallisuus rakentuu vahvasti näkemykselle siitä, että suomalaisten toiminta toisessa maailmansodassa oli moraalisesti oikein. Voikin olettaa, että elokuvissa, joiden voi nähdä tuottavan uusisänmaallisia representaatioita, elokuvan sisäinen moraalijärjestelmä perustuu vastaavanlaiseen moraalikäsitteeseen.

Vaikka Smithin mallin kolme prosessia eivät suinkaan ole tosistaan erilisiä vaan toimivat usein samanaikaisesti, voi liittoutumisen nähdä olevan merkittävin prosessi uusisänmaallisten representaatioiden rakentumiselle kolmesta syystä. Ensinnäkin uusisänmaallisissa narratiiveissa korostuvat tarinat sankaruudesta, uhrauksesta ja kansakunnan ”puhtaudesta” ovat tiettyyn moraalikäsitteeseen pohjautuvia arvioita suomalaisten toiminnasta toisessa maailmansodassa. Ne tuottavat siis tiettyjä malleja tai mielikuvia siitä, millainen toiminta on oikein ja millainen väärin. Toiseksi, kuten jo aiemmin todettu, isänmaallisuuteen kuuluu olennaisesti tietty emotionaalinen ulottuvuus, jota voi kutsua vaikka kansallistunteeksi. Siispä (uus)isänmaallisten narratiivien rakentumista ymmärtääkseen on hyödyllistä tarkastella myös sitä, miten sodan kulttuuriset representaatiot voivat potentiaalisesti herättää katsojassa erilaisia tunnereaktioita. Kolmanneksi, uusisänmaallisen käänteen myötä toisen maailmansodan tapahtumat ovat nousseet entistä vahvemmin osaksi suomalaista kansallista identiteettiä (Kinnunen & Jokisipilä 2011). Kansallinen identiteetti rakentuu kansakunnasta tuotetuista merkityksistä – muistoista, tarinoista ja kuvista – joihin voimme samastua (Hall 2002; Lehtonen 2004). Smithin analyysimalli tarjoaa konkreettisia työkaluja näiden merkitysten tarkasteluun.

### Liittoutuminen ja *Hiljaisuuden* moraalijärjestelmä

Smith esittää liittoutumisen syntyvän pääsääntöisesti kahdessa erilaisessa moraalijärjestelmässä: niin kutsutussa manikealaisessa moraalijärjestelmässä (*Manichaeian moral structure*) sekä asteittaisessa moraalijärjestelmässä (*graduated moral structure*). Manikealaisessa moraalijärjestelmässä henkilöhahmot jaetaan selkeästi hyviin ja pahoihin. Tällainen hyvän ja pahan vastakkainasettelu yhdistetään usein esimerkiksi klassisiin Hollywood-melodraamoihin, mutta Smithin (1995, 197) mukaan manikealainen järjestelmä on havaittavissa puhtaimmillaan agitaatioelokuvissa, joissa katsojan uskomuksia ja katsontatapoja pyritään selkeästi ohjaamaan tiettyyn suuntaan. Smith (1995, 205–206) erottaa-kin agitaatioelokuvan niin kutsutusta manikealaisesta Hollywood-elokuvasta (*Hollywood Manichaeian*), jossa hyvän ja pahan vastakkainasetteluun ei liity suoranaista ideologista tai uskonnollista doktriinia. Tällainen manikealainen järjestelmä ei Smithin (ibid.) mukaan kuitenkaan ole löydettävissä niinkään melodraamoista vaan päinvastoin perinteisesti ”maskuliinisista” genreistä kuten gangsteri- tai sotaelokuvista. Manikealainen hyvän ja pahan yhteenotto näkyy esimerkiksi 1940-luvun toista maailmasotaa kuvaavissa Hollywood-elokuvissa, joissa Yhdysvallat liittolaisineen taistelevat Saksaa ja Japania vastaan (Neale 2000, 122). Suomessa vastaavaa vastakkainasettelua voi löytää esimerkiksi sota-ajan propagandasta (venäläisyyteen liittyvästä perivihollisuudesta ks. esim. Immonen 1987; Luostarinen 1986), mutta ei juurikaan viime vuosikymmenten sotaelokuvista (Vares 2007, 203).

Manikealaista moraalijärjestelmää yleisempi on asteittainen järjestelmä, jossa henkilöhahmot eivät ole yksiselitteisesti hyviä tai yksiselitteisesti pahoja, vaan hahmot rakentuvat sekä kulttuurisesti positiivisina että negatiivisina pidetyistä piirteistä (Smith 1995, 209). Vaikka *Hiljaisuudessa* juoni rakentuu moraalisen vastakkainasettelun varaan, asettuvat henkilöhahmot elokuvassa asteittaiseen järjestelmään, sillä elokuvan merkittäviä henkilöhahmoja ei voi pitää kiistattomasti pahoina tai hyvinä. Toiseutta ja vihollisuutta tuottavan me-vastaan-muut- tai Suomi-vastaan-Neuvostoliitto-asetelman sijasta hyvät ja huonot piirteet ilmenevät elokuvan päähahmoissa Einossa ja Antissa, sekä



tietyssä määrin myös elokuvan lottahahmoissa Jaanassa ja Siirissä. Elokuva tuottaa ja pitää yllä uusisänmaallisia arvoja ja piirteitä korostamalla Einon kunniakkuutta, uhrauksia ja loppukohtauksen sankaruutta Antin epärehellisytydellä, viekkauksella ja pelkuruudella. Vaikka elokuva rakentaa katsojan liittoutumista Einoon, ja Antin hahmoa määrittävät ei-toivotut piirteet asemoivat katsojaa kokemaan antipatiaa tätä kohtaan, muodostuu pelkuruudesta kuitenkin tietyssä määrin hänen pelastava ominaisuutensa: Antti ei ole pohjimmiltaan paha, hän ei vain uskalla sotia.

Antin hahmoa keskeisesti määrittävä pelkuruus tuodaan esille jo elokuvan alussa. Hahmot esitellään ensimmäisen kerran heidän ollessa junassa matkalla evakuointikeskukseen. Antti haastaa riitaa junassa olevan sotilaan kanssa, mutta perääntyy heti, kun tilanne on äitymässä oikeaksi tappeluksi. Eino sen sijaan on taustalla heti puukko kädessä, valmiina puolustamaan Anttia. Lisäksi junakohtauksessa esitellään Antin myöhemmin juonen kannalta merkittävät kauppamiehen elkeet hänen yrittäessään vaihtaa tavaraa tupakkaan. Antin sotaan sopimatonta luonteen heikkoutta tuodaan ilmi läpi elokuvan. Evakuointikeskuksessa hän pyörtyy nähdessään pahasti runnellun ruumiin eikä hän ei suostu viettämään öitä riuhkassa, jossa kaatuneiden ruumiita estetään jäätyästä pitämällä yllä tulta. Tämä jää Einon harteille, niin kuin myös keskuksen vaarallisin tehtävä: kaatuneiden ruumiiden hakeminen etulinjojen välistä. Antin kaltaisia pelkurihahmoja voi pitää yhtenä suomalaisten sotanarratiivien stereotyyppisistä mieshahmoista, mistä kiittäminen on pitkälti Väinö Linnan *Tuntematonta sotilasta* (Kivimäki 2014). *Tuntemattoman* pelkurihahmo Riitaojan kautta ”avautuu sotaan yhä kytkeytyvän miesihanteen traaginen ulottuvuus”, sillä sodassa pelko johtaa kuolemaan (ibid., 249). Tätä kerronnallista traditiota jatkaa myös *Hiljaisuus*.

Oleellinen ero *Tuntemattoman* Riitaojan tai esimerkiksi *Rukajärven tien* vastaavan pelkurihahmon sotamies Karppisen ja Antin välillä on kuitenkin se, että Antti on yksi *Hiljaisuuden* päähenkilöistä. Perinteisesti pelkurihahmo on osa komppanian muodostavaa joukkoa erilaisia miestyyppejä. Hahmo kuvaa ”kaikkien sotilaiden yhteistä pelkoa”, mutta myös havainnollistaa, miten käy, mikäli tätä pelkoa ei kykene voittamaan, mikäli ei selviä sodan asettamasta miehuuskokeesta (ibid., 256). Hahmolla on selkeä kerronnallinen ja symbolinen funktio, jonka johdosta hahmo jää varsin yksiulotteiseksi. Antti sen sijaan on huomattavasti kompleksisempi hahmo, osittain jo siitä syystä, että elokuvan juoni seuraa ajallisesti ja paikallisesti välillä Einoa ja välillä Anttia. Elokuva suhteuttaa katsojan Anttiin tarjoamalla tietoa tämän ajatuksista, tunteista ja arvoista, mutta tämä ei johda katsojan liittoutumiseen, päinvastoin: Antti esitetään valehtelevana ja pettävänä huijarina, joka ei ole lojaali kenellekään käydessään kauppa vihollisen kanssa kaatuneilta sotilailta varastetuilla tavaroilla. Toisaalta elokuva myös hetkittäin viivyyttää tai estää katsojaa saamasta tietoa Antista, kuten kohtauksessa, jossa Siiri pyytää Antilta jotain, mutta katsoja ei kuule heidän ääntään, eikä siten tiedä, mitä Antti tulee tekemään. Tällainen tiedon viivyttäminen voi luoda kuvaa ”epäluotettavasta” hahmosta, mikä voi myös toimia liittoutumista häiritsevänä tekijänä (Smith 1995, 84).

Vaikka elokuva asemoi katsojan niin, että katsoja todennäköisesti kokee antipatiaa Anttia kohtaan, on hänen kuolemansa kuvaava kohtaaminen kuitenkin tietyssä määrin poikkeus tästä. Kun Eino ja Antti lähetetään toisen kerran hakemaan kaatuneen suomalaissotilaan ruumiin linjojen välistä, ei Antti onnistukaan säilyttämään vastuuta Einon harteille, vaan rintamalla olevan joukon komentaja käskee Antin hoitaa tehtävän. Lähikuvat Antin kauhistuneista kasvoista alleviivaavat Antin kokemaa pelkoa hänen ymmärrettyään,

että tällä kertaa hän ei pysty puhumaan itseään ulos tilanteesta vaan joutuu tosissaan vaarantamaan henkensä. Haettuaan ruumiin onnistuneesti vihollisen tulituksen keskeltä, Antti ryömii takaisin juoksuhaudaan ja otos vaihtuu lähikuvaan helpottuneen Antin kasvoista tämän sytyttäessään tupakan. Huolimattomuuttaan hän nostaa kuitenkin päänsä hieman liian korkealle ja vihollisen luoti osuu häntä takaraivoon. Antin kuolemaa voi pitää malliesimerkkinä niin kutsutusta empatia-kohtauksesta (*scene of empathy*). Elokuvatutkija Carl Plantingan (1999) mukaan empatia-kohtaus pyrkii nimensä mukaisesti herättämään katsojassa empaattisen tunnereaktion, pääasiassa ihmiskasvojen avulla. Tällaisessa kohtauksessa kerronta hetkellisesti hidastuu ja elokuva keskittyy kuvaamaan henkilöahmon tunnetilaa lähikuvilla tämän kasvoista.

Ihmiskasvojen merkitys katsojan kokemalle empatialle perustuu kahteen toisiinsa liittyvään psykologiseen ilmiöön: tunteiden ”tarttumiseen” (*emotional contagion*) sekä affektiiviseen mimiikkaan (*affective mimicry*), eli ihmisten tahdosta riippumattomaan taipumukseen jäljitellä toisten ihmisten ilmeitä ja tunnetiloja (Plantinga 1999; Smith 1995). Empatiaa ja sen syntymekanismia tarkastellessa on kuitenkin huomattava, että Smithin malli perustuu niin kutsutun keskeiskuvittelun (*central imagining*, verrattavissa empatiaan) ja epäkeskeiskuvittelun (*acentral imagining*, verrattavissa sympatiaan) erotteluun. Empatiaan liittyvä keskeiskuvittelu tarkoittaa, että katsoja simuloi tai kokee saman tunteen kuin elokuvan hahmo. Katsojan kokema sympatia sen sijaan



Lähikuvat henkilöahmojen kasvoista välittävät katsojille hahmojen tunnetiloja ja pyrkivät usein aktivoimaan katsojissa empaattisia ja/tai sympaattisia reaktioita. Lähde: kuvakaappaukset elokuvasta.

edellyttää, että katsoja tunnistaa elokuvassa kuvatun tilanteen sekä hahmon tunnetilan kyseisessä tilanteessa ja reagoi siihen hahmosta tekemänsä arvion perusteella (Smith 1995, 102). Ihmiskasvojen laukaisema empaattinen reaktio voikin toimia ”vastoin” elokuvan sympatian struktuuria (idib., 103). Antin kauhistuneisiin kasvoihin keskittyvä ja tämän kuoleman läheltä esittävä kohtaus voi saada aikaan tunnereaktion, joka on ristiriidassa katsojan aikaisemman tulkinnan kanssa ja hetkellisesti muuttaa katsojan suhtautumista Anttia kohtaan.

Antin pelkuruuteen palataan vielä hänen kuolemansa jälkeenkin, sillä vasta hautajaisissa katsojalle selviää, miten Antti ja Eino päätyivät evakuoitikeskukseen. Hautajaisissa Antin isä (Matti Onnismaa) keskeyttää yllättäen papin ylistävän puheen Antin urheudesta, sillä hän tietää, kuten katsojakin, että Antti ei ollut urhea. Jo aiemmin elokuvassa Eino on lyhyesti maininnut, että Antti ei ”ees rintamalle uskaltanu”, mutta vasta isän puheesta selviää, että Antti ei halunnut rintamalle vaan pyysi isäänsä järjestämään hänelle turvallisia tehtäviä sodan ajaksi. Antti ei ollut kuitenkaan tyytyväinen tehtäviin evakuoitikeskuksella, sillä ”hän olisi halunnut päästä paperihommiin johonkin helppoon ja mukavaan toimistoon, ei mitään joutavaa ruumiitten kantelua”. Isän mukaan Antti kuoli, koska se oli Jumalan tahto, ja Antin haluttomuus sotia on häpeä, jota Antin syntymätön lapsikin joutuu kantamaan kuolemaansa asti. Koska katsoja on juuri nähnyt Antin voittavan pelkonsa (vaikkakin pakotettuna) ja heti sen jälkeen kuolevan, tuntuu isän tulkinta pojastaan kohtuuttomalta. Tässä kohtaa elokuvaa katsoja todennäköisesti tulkitsee tiedon Antin haluttomuudesta sotia peloksi eikä niinkään luonteen heikkoudeksi. *Hiljaisuudessa* pelko itsessään ei olekaan epäisänmaallista, vaan voi väittää, että isän kohtuuttoman ankaruuden kautta elokuva pikemminkin tarkastelee kriittisesti perinteisiä jäyhän suomalaisen miehen stereotyyppijä. Sotaan liittyvä pelko kuitenkin henkilöityy hahmoon, joka esitetään monin tavoin moraalittomana, ja jota kohtaan elokuva kannustaa katsojaa tuntemaan antipatiaa. Siten pelko väistämättä yhdistyy Antin muihin negatiiviseksi tulkittaviin piirteisiin, pitäen yllä uusisänmaallisille narratiiveille tyypillisiä näkemyksiä sodasta, suomalaisuudesta ja miehisydestä.

Ymmärtääksemme paremmin Antin hahmon merkitystä uusisänmaallisille representaatioille, on syytä tarkastella tapoja, joilla elokuva pyrkii rakentamaan katsojan liittoutumista elokuvan toiseen päähenkilöön, Einoon. Vaikka suhteuttaminen yksinään ei ole tae liittoutumiselle, on *Hiljaisuudesta* löydettävissä suhteuttamisen tapoja, joiden voi nähdä tuovan Einoa ”läheemmäs” katsojaa kuin Anttia. Kenties selkein näistä on se, että katsojalle tarjotaan enemmän tietoa Einosta kuin Antista. Tämä johtuu osittain siitä, että Antin kuoleman jälkeen elokuvaa on vielä lähes kolmasosa jäljellä ja Einon hahmon kerronnallinen kaari rakentuu elokuvan loppuun asti. Lisäksi kohtauksissa, joissa Eino ja Antti eivät ole samanaikaisesti, etenee elokuvan kerronta useammin Einon kuin Antin kautta. Toinen potentiaalisesti merkittävä keino on näkökulmaotokset. Smithin analyysimallissa on näkökulmaotoksilla jokseenkin ristiriitainen rooli, sillä näkökulmaotokselle annettu merkitys katsojan identifikaatiolle tai tunnereaktiolle tulee vahvasti elokuvatutkimuksen psykoanalyttisestä perinteestä, jonka teorioita Smithin kognitiivista elokuvatutkimusta edustava näkökulma pyrkii kyseenalaistamaan. Psykoanalyttinen näkökulmaotoksen ja identifikaation suhde perustuu pääosin ajatukseen siitä, että katsojan nähdessä mitä hahmo näkee, asettuu katsoja kirjaimellisesti hahmon asemaan (Smith 1995, 84). Smith (1995, 156–157) puhuu kuitenkin niin kutsutusta näkökulmaotoksen harhasta (*fallacy of POV*): vaikka katsoja

näkisi saman kuin hahmo, ei näköhavainto välttämättä paljasta vielä mitään hahmon tunteista tai sisäisestä maailmasta. Lisäksi näkökulmaotosten käyttö voi toimia, Smithin termein ilmaistuna, liittoutumista estävänä tekijänä, sillä katsoja ei näe hahmon kasvoja eikä siten saa visuaalisia vihjeitä hahmon tunnetiloista.

Vaikka Smith (1995, 160–163) kyseenalaistaa näkökulmaotoksille annettua painoarvoa elokuvan henkilöahmon ja katsojan välisessä suhteessa, ei hän kuitenkaan kiellä tällaisten otosten merkitystä suhteuttamiselle: näkökulmaotos voi esimerkiksi rajata katsojalle annettavaa tietoa vastaamaan vain sitä, minkä hahmokin tietää, tai merkata näkökulman vaihtumista hahmosta toiseen. Smithin (1995, 156–159) mukaan näkökulman merkitystä suhteuttamiselle – ja sen kautta liittoutumiselle – pitää tarkastella yksittäisten otosten sijaan rakenteena, sillä klassisessa elokuvakerronnassa näkökulmaotosta seuraa usein niin kutsuttu reaktio-otos, jossa katsojalle näytetään hahmon reaktio edellisessä otoksessa näkemäänsä asiaan. Tällaisen rakenteen merkitystä voi tarkastella myös Antin kuoleman kuvaavassa kohtauksessa. Kohtauksessa Eino on kyykistyneenä Antin eteen, ja katsojalle näytettävä lähikuva Antin kasvoista vastaa Einon näkökulmaa. Eino/katsoja katsoo kuolevaa Anttia, mutta tämän otoksen lisäksi kohtauksessa näytetään myös lähikuvaa Einon huolestuneista kasvoista Antin näkökulmasta. Molemmat otokset ovat siis sekä reaktio- että näkökulmaotoksia. Palaten aiempaan huomioon empatia-kohtauksesta, kohtauksen voi nähdä toimivan sekä elokuvassa rakennettua sympatian struktuuria vastaan (Antti) että sitä myötäillen (Eino). *Hiljaisuudessa* on kuitenkin myös kaksi silmäänpistävää näkökulmaotosta, joissa katsojalle välittyy tieto hahmon tilasta, vaikkei tämän kasvoja näytetäkään. Molemmat ovat tyyllisesti lähes identtisiä: Eino makaa maassa ja kamera kuvaa taivasta Einon näkökulmasta. Kuva muuttuu sumeaksi ja lopulta pimenee, kun Eino menettää tajuntansa. Yhtäältä voi väittää, että tämä on yksinkertaisesti elokuvallinen keino siirtyä kohtauksesta seuraavaan, toisaalta se myös asettaa katsojan selkeästi Einon asemaan, joka, tarkasteltuna osana elokuvan muita suhteuttamisen keinoja, vahvistaa katsojan liittoutumista Einoon.

Merkittävin liittoutumista rakentava keino on kuitenkin hahmojen moraalikäsitteistä kumpuava vastakkainasettelu. Kuten Antti, on Einokin moniulotteinen hahmo, joka rakentuu osittain piirteistä, joita voi pitää perinteisen sotaan yhdistyvän mieskuvan vastaisina. Elokuvassa Korpikangas kiteyttääkin Antin ja Einon suhteen parhaiten: ”Sitä mä en kyllä oikeen ymmärrä, että vaikka Antti vie sulta naisen ja pieksee siihen päälle, niin sä vaan juokset sen perässä niin kuin koira.” Antin kuolemaan asti Eino on alisteisessa asemassa Anttiin nähden. Osittain tämä alisteisuus on lähtöisin luokkaeroista, joihin palaan vielä myöhemmin, osittain se liittyy myös tiettyihin miehisyysmittareina pidettäviin piirteisiin. Antti on ”vienyt naisen” Einolta kahdesti: evakuointikeskuksessa Antti aloittaa suhteen Siirin kanssa, vaikka tietää Einon olevan ihastunut Siiriin, ja Antin kotona häntä odottava kihlattu on Einon entinen tyttöystävä. Siinä missä Antti kuvataan lähes aina tekemässä jotain kiellettyä tai vähintään moraalitonta, viettää Einon suuren osan elokuvasta ottamassa syytä niskoilleen Antin virheistä tai hoitamassa Antille kuuluvia tehtäviä. Yhtä lailla tämä alisteisuus tuo kuitenkin myös esiin ne piirteet, joiden kautta rakennetaan katsojan liittoutumista Einoon. Einon kaveria ei jätetä -asenne sekä valmius hoitaa fyysisesti ja henkisesti raskaita tehtäviä ja vaarantaa henkensä toisten puolesta ovat ominaisuuksia, jotka paitsi lukeutuvat sotaelokuvagenren perinteistä sankarihahmoa määrittäviin

piirteisiin (sankaruudesta ks. esim. Basinger 2003, 258–260) myös vastaavat uusisänmaallisia tulkintoja suomalaisuudesta toisen maailmansodan aikana.

Kuitenkin vasta Antin kuoleman jälkeen voi Einon hahmo ”vapautua” alisteisesta asemastaan ja nousta elokuvan loppuhuipeuksi nähtäviin sankarillisiin tekoihin. Tämä osaltaan vastaa Kivimäen (2014) Riitaoja-tulkinnassakin esiin nousevia pelkurihahmon kuolemalle annettuja merkityksiä: sotaan sopimattomien hahmojen kuolema vapauttaa muut tämän hahmon tuomasta taakasta. Elokuvan loppukohtauksessa Eino lähtee yksin viemään hevostähtäällä kaatuneiden ruumiita turvaan Neuvostoliiton hyökkäyksen alta, mutta hänen matkansa keskeytyy lopulta kohdalle osuvaan pommitukseen. Eino menettää tajuntansa, minkä jälkeen elokuva siirtyy vielä hetkeksi sodanjälkeiseen aikaan: sodasta selvinnyt Eino työskentelee metallimiehenä ja saapuu töistä kotiin raskaana olevan vaimonsa luo, joka paljastuu evakointikeskuksessa työskennelleeksi Jaanaksi. Elokuvan viimeinen otos kuvaa pöydällä olevaa mustavalkokuvaa evakointikeskuksen työntekijöistä, ja kamera zoomaa hitaasti kuvassa vierekkäin seisovien Einon ja Antin kasvoihin. Siinä missä Antista on sodan jälkeen jäljellä enää muisto ja valokuva, osallistuu Eino niin Suomen uudelleenrakentamiseen kuin -kansoittamiseenkin.

### Uusisänmaallisuus, sukupuoli ja luokka

Tähän mennessä olen tarkastellut uusisänmaallisuuteen liittyvää moraalijärjestelmää elokuvan kahden päähenkilön kautta. Vastaava hyvien ja huonojen piirteiden vastakkainasettelu näkyy kuitenkin myös elokuvan kahdessa lottassa, Siirissä ja Jaanassa. Vareksen (2007, 199) mukaan sodan kuvaaminen myös naisten näkökulmasta on lisääntynyt 1990-luvun lopun ja 2000-luvun ”sotaelokuvabuumin” myötä, ja näissä ”naisia koskevissa sotakuvauksissa tuntuu edelleen olevan mahdollista kirjoittaa sellaista hyvin suoraviivaista sankarikertomusta, joka miesyhteisöön sijoitettuna herättäisi kritiikkiä”. Erityisesti lottiin yhdistyvän sankaruuden voi kuitenkin ymmärtää pyrkimyksenä tuoda esiin lottien rooli tärkeänä osana Suomen sotatoimia eikä vain miessotilaiden viihdyttäjinä. 1950-luvulta 1980-luvulle kirjallisuudessa ja valkokankaalla lottarepresentaatioita määrittä useimmiten moraalityönä tulkittava seksuaalisuus, ja tätä kuvaa pyrittiin uusisänmaallisen käänteiden myötä vahvasti muuttamaan (Kinnunen & Jokisipilä 2011, 467–468). Esimerkiksi Lotta Svärd Säätiön rahoittama elokuva *Lupa* peittoaa isänmaallisuudessa monet miessotilaiden rintamakokemuksia kuvaavat elokuvat. Naisten sotakokemusten kuvaaminen pääsääntöisesti lottien kautta palvelikin erinomaisesti sodan muistokulttuurien ohjaamista isänmaallisempaan suuntaan, sillä Lotta Svärd -järjestö oli niin historialtaan kuin ideologialtaankin vahvasti nationalistinen (ibid.).

Tätä historiallista ja kulttuurista taustaa vasten tarkasteltuna ovat *Hiljaisuuden* naishahmot varsin mielenkiintoisia. *Hiljaisuus* ei ole ”naisten sotaa” kuvaava elokuva, vaan naishahmoilla on lähinnä päähenkilöiden tarinaa edistävä kerronnallinen funktio. Elokuvan naishahmot rakentuvatkin huomattavan paljon lottiin eri aikoina liitettyjen moraalikäsitteiden varaan. Jaanan sopiessa uusisänmaallisille narratiiveille tyypilliseen naismuottiin, on ”huono” lotta Siiri jossain määrin kuin jääne vuosikymmenten takaa. Elokuvan alkupuolella Siirin ja Antin jäädessä kahdestaan evakointikeskuksen tupaan alkaa Antti vietellä Siiriä, mihin Siiri vastaa ehdottamalla kauppakumppanuutta, joka myöhemmin elokuvassa selviää viittaavan kaatuneilta varastetun



Kirjurilotta Siiri (Joanna Haartti) ja Antti alkavat vehkeillä ja vehdata keskenään.  
Kuva: Cine Works Koskinen & Rossi Oy.

tavaran kauppaamiseen. Antin ensin järkyttyä Siirin ehdotuksesta – ”Ei tommosta voi tehdä!” – manipuloi Siiri Antin suostumaan vetoamalla tämän miehisyyteen ja rohkeuteen. Evakuointikeskusta johtavan sotilaspastorin saatua vihiä varastetusta tavarasta, vierittävät Antti ja Siiri yhteistoimin syyn Einon niskoille, käyttäen hyväksi sekä Einon lojaaliutta Anttia kohtaan että Einon ihastusta Siiriin.

Katsoja tuskin tuntee antipatiaa Siiriä kohtaan siksi, että tällä on kielletty suhde sotilaan kanssa, vaan siksi, että Siiri on niin sanotusti ”samalla puolella” kuin Antti ja he jakavat siten suurin piirtein yhtenevän moraalikäsitteen. Vaikkei Siirin hahmo rakennu ainoastaan huonoiksi tulkittavien ominaisuuksien varaan, ovat hahmoa keskeisesti määrittävät piirteet ristiriidassa vallalla olevan (uus)isänmaallisen naiskuvan kanssa. Lottien seksuaalisuutta ja käytöstä on historiallisesti kuitenkin määrittänyt ja kontrolloinut tiukka moraalikoodisto (Kinnunen & Jokisipilä 2011, 468), ja *Hiljaisuus* osittain toisintaakin vuosikymmenten takaisia lottastereotyppejä yhdistämällä seksuaalisuuden Siirin muihin negatiiviseksi tulkittaviin piirteisiin. Vaikutusta vahvistaa vertailu Jaanaan, jonka merkitys korostuu erityisesti elokuvan loppupuolella. Antin kuolemasta syyllisyyttä tunteva Eino suunnittelee itsemurhaa, mutta Einon aikeet aavistava Jaana ehtii viime hetkellä estää tätä. Tästä alkava romanttinen suhde Einon ja Jaanan välillä etenee pitkistä katseista selän pesuun saunassa ja kehittyy lopulta elokuvan sodan jälkeistä elämää kuvaavassa loppukohtauksessa yhteiskunnallisesti hyväksytyyn muotoon: avioliittoon ja perheen perustamiseen. Outi Niemisen (2003, 84) mukaan äitiyden ylistys ei ole jäänyt vain ”sota-ajan elokuvan idealismiksi, vaan se ulottuu yhtä lailla naisten sota-ajasta kertoviin uusimpiin elokuviin”. Jaanan raskaus elokuvan lopussa onkin vahvasti symbolinen: ”Lapsen odotus symboloi huomista, tulevaisuutta ja parempaa aikaa.” (ibid.)



Jaana (Terhi Suorlahti) on työteliäs ja totinen lotta, joka lohduttaa syyllisyydentuntoista Einoa tämän ahdistuksessa. Kuva: Cine Works Koskinen & Rossi Oy.

Siirin ja Jaanan väliset erot juontavat juurensa naiseutta määrittelevistä arvoista ja käyttäytymismalleista, samoin kuin Antin ja Einon välisiä eroja voi tarkastella suhteessa sotaan yhdistyvään mieskuvaan. Rakentamalla katsojan liittoutumista Einoon ja sitä kautta myös Jaanaan elokuva kannustaa kuitenkin katsojaa asettamaan hahmot moraalijärjestelmään, jossa isänmaallisuutta ei määritä sukupuoli vaan moraalit ja arvot. Uusisänmaallisissa narratiiveissa sukupuoleen, luokkaan tai etnisyyteen liittyviä eroja pyritäänkin häivyttämään korostamalla näkemystä koko kansakunnan yhteisestä ponnistuksesta sodan voittamiseksi (Kinnunen & Jokisipilä 2011, 481). Siksi on syytä tarkastella erojen merkitystä argumentilleni *Hiljaisuuden* uusisänmaallisista representaatioista, sillä kuten olen tässä artikkelissa pyrkinyt osoittamaan, elokuvassa uusisänmaallisille narratiiveille tyypillisiä representaatioita suomalaisuudesta tuotetaan nimenomaan erojen *kautta* eikä suinkaan niitä häivyttämällä. Nämä erot ovat pääasiassa moraalisia, mutta myös luokkaeroilla on roolinsa Einon ja Antin välisessä konfliktissa.

Antti on varakkaan tilallisen poika, joka onnistui isänsä suhteiden avulla välttämään rintamalla joutumisen. Lisäksi katsoja saa tietää, että Antin isä maksoi Einolle tuhat markkaa, jotta tämä katsoisi Antin perään. Luokka tuodaankin näkyväksi erityisesti Einon alisteisessa suhteessa Anttiin. Morsiamista puhuttaessa Eino toteaa, että ”helppo se on kukkoilla, kun on tilat ja maat ja perinnöt. Ei mulle kukaan tule”, ja riitatilanteessa Antti viittaa Einoon ”saatanan renkipoikana”. Tuomalla esiin luokka-aseman tarjoamaa valtaa ja mahdollisuuksia vaikuttaa omaan kohtaloonsa *Hiljaisuus* asettaa kyseenalaiseksi uusisänmaallisen näkemyksen siitä, että sota olisi kulttuurisesta taustasta ja yhteiskunnallisesta asemasta riippumatta kaikille sama. Tällainen luokka-asemaa hyödyntävä pyrkimys välttää sotiminen esitetään elokuvassa kuitenkin tuomittavaksi: haluttomuus kantaa ”yhteistä taakkaa” on osa Antin hahmoa määrittävää vastuuttomuutta. Lisäksi elokuvan sodanjälkeistä aikaa

kuvaava viimeinen kohtaaminen alleviivaa sodan loppujen lopuksi positiivista merkitystä: traumaattisuudesta huolimatta on sota tarjonnut Einolle mahdollisuuden irtautua Antin vaikutuksen alta, itsenäistyä ja perustaa perheen.

## Lopuksi

Tässä artikkelissa olen tarkastellut *Hiljaisuudessa* tuotettuja representaatioita suomalaisuudesta ja toisesta maailmansodasta uusisänmaallisuuden käsitteen avulla. Olen pyrkinyt osoittamaan, että elokuvassa toisinnetaan uusisänmaallisille narratiiveille tyypillisiä ideaaleja sotaan yhdistyvistä kunniakkuudesta, uhrauksesta ja sankaruudesta elokuvan päähenkilöiden vastakkainasettelun kautta. Tätä vastakkainasettelua tuotetaan elokuvassa rakentuvassa asteittaisessa moraalijärjestelmässä, joka asemoi katsojaa tuntemaan sympatiaa tai antipatiaa elokuvan henkilöitä kohtaan, mutta ei kuitenkaan esitä hahmoja yksiselitteisesti hyvinä tai pahoina. Tällainen asteittainen järjestelmä tarjoaa mahdollisuuden tarkastella kansallisen identiteetin ja sodan välistä suhdetta moniulotteisemmin kuin selkeästi nationalistisen me-vastaan-muut-asetelman varaan rakentuvat sotanarratiivit. Toisaalta hahmojen vastakkainasettelu sekä päähenkilön kuvaaminen moraalittomana myös rikkoo uusisänmaallisille kertomuksille tyypillisiä myyttejä kansallisesta yhtenäisyydestä.

Sotaan liitettävät moraalikäsitteet eivät ole vain uusisänmaallinen piirre. Jari Sedergrenin (2002) mukaan sotaa kuvaavissa elokuvissa on pohjimmiltaan kyse moraalisesta dilemmasta: ”Miksi ja miten meidän sotamme on oikeutettu ja vastapuolen ei?” Näistä moraalisista lähtökohdista kenties kumpuavatkin monet sotanarratiiveille tyypilliset teemat kuten sankaruus, kunniakkuus ja uhraus, joita pidetään myös uusisänmaallisten kertomusten keskeisinä piirteinä. Sotaelokuvien uusisänmaallisten merkitysten voikin nähdä syntyvän suhteessa vakiintuneisiin kulttuurisiin tapoihin esittää sotia sekä diskursseihin, joissa tuotetaan sodan merkityksiä kansalliselle identiteetille. 1990-luvulla yleistyivät ja 2000-luvun alussa entisestään lisääntyivät esimerkiksi talvi- ja jatkosotaa muistelevat dokumentit ja elokuvat itsenäisyyspäivän televisio-ohjelmistossa (Pajala 2012, 132–133). Nyt jo perinteeksi muodostunut Edvin Laineen *Tuntemattoman sotilaan* esittäminen televisiossa itsenäisyyspäivänä sai alkunsa vuonna 2000 (Elonet: Tuntematon sotilas). Tällaiset populaarikulttuuriset tavat yhdistää toisen maailmansodan tapahtumat Suomen itsenäisyyden juhlintaan korostavat sodille annettuja isänmaallisia merkityksiä, ja siten potentiaalisesti vaikuttavat siihen, miten katsojat tulkitsevat sodan fiktiivisiä representaatioita.

Olen analyysissäni keskittynyt pääasiassa elokuvan päähenkilöiden rakentumiseen, mutta haluan vielä lopuksi nostaa esiin kohtauksen, jossa huomio siirtyy hetkellisesti kansallisesta kokemuksesta universaaliin. Einon paetessa evakointikeskuksen pommitusta elokuvan lopussa, törmää hän joukkoon neuvostosotilaita. Huomattuaan, että Einolla on mukana kärryllinen vainajia, joukon komentaja käskee sotilaita tien reunaan ja antaa Einon jatkaa matkaa. Einon näkökulmaa vastaava otos kuvaa neuvostosotilaiden kasvoja Einon kulkiessa heidän ohitseen ja lopuksi joukon komentaja vie vielä käden lippaan. Kohtaaminen on vaikuttava, sillä se tuo vihollisen lähietäisyydelle. Kohtauksessa käytetyt lähikuvat vastapuolen sotilaiden kasvoista voi nähdä aiemmin mainitun ”empatiakohtauksen” kaltaiseksi keinoksi saada katsojassa aikaan tunnereaktio, joka ei välttämättä vastaa katsojan aiempia tulkintoja tai ennako-oletuksia. Sotaelokuvissa usein metsän suojista tai taivaalta tu-



littava kasvoton ja hahmoton vihollinen saa helposti unohtamaan, että myös vastapuolella on vain ihmisiä noudattamassa käskyjä. Kohtauksen neuvostotilaiden kanssa voi tulkita pyrkimykseksi tarkastella sotaa muunakin kuin puhtaasti kansallisena kokemuksena.

Voikin pohtia, onko 2010-luvun sotaa kuvaavissa elokuvissa havaittavissa merkkejä toisen maailmansodan muistokulttuurien mahdollisista muutoksista. 2010-luvulla on valkokankaalla nähty esimerkiksi Lapin sotaan sijoittuva *Kättilö* (2015). Suomalaisissa sotaelokuvissa on Lapin sota sivuutettu lähes täysin<sup>1</sup> eikä Lapin sota saksalaisineen istukaan uusisänmaalliseen näkemykseen erillissodista ja torjuntavoitoista. Toisaalta elokuvasta kirjoittavat Kaisa Hiltunen ja Nina Sääsikiilähti (2017) esittävät, että *Kättilö* ei ole sotaelokuva vaan kansainvälisesti tunnistettava sota-aikaan sijoittuva rakkaustarina, joka pyrkii pikemminkin irtautumaan sodan paikallisesta, kansallisesta ja historiallisesta kontekstista sen sijaan, että se toisi etualalle Lapin sodan haastavan suhteen kansalliseen identiteettiin ja toisen maailmansodan muistokulttuureihin. Samoin esimerkiksi *Oma maa* (2018) tarkastelee sodanjälkeistä aikaa rakkaustarinan muodossa. Viimeisen vuosikymmenen aikana ei toista maailmansotaa ole kuvattu miessotilaiden rintamakokemuksia kuvaavan taistelusetelokuuvan muodossa kuin uudessa *Tuntemattomassa*, joka toki on populaariudessaan aivan omaa luokkaansa. Alati kasvava ajallinen etäisyys toiseen maailmansotaan voi osaltaan myös etäännyttää sodan representaatioita niihin aikaisemmin yhdistetyistä ideologisista ja poliittisista keskusteluista (Kivimäki 2012, 495). Vielä on vaikea sanoa, miten sotaa tullaan tulevaisuudessa kuvaamaan, mutta on mahdollista, että 1990-luvun lopun ja 2000-luvun alun ”sotaelokuvabuumin” jälkeen on kiinnostus toisen maailmansodan kuvaamiseen alkanut jo hiljalleen hiipua tai ainakin muuttaa muotoaan.

1 Mikko Niskasen *Pojat* (1962) näyttää olevan *Kättilön* lisäksi ainoa saksalaisten läsnäoloa Lapissa käsittelevä suomalainen fiktioelokuva (Hiltunen & Sääsikiilähti 2017, 3).

## Lähteet

- Allison, Tanine (2018) *Destructive Sublime: World War II in American Film and Media*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Anderson, Benedict (2007 [1983]) *Kuvitellut yhteisöt: nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Tampere: Vastapaino.
- Auster, Albert (2002) Saving private Ryan and American Triumphalism. *Journal of Popular Film & Television* vol 30:2, 98–104.
- Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Basinger, Jeanine (2003 [1986]) *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Elonet: Hiljaisuus. Saatavilla: <[https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet\\_elokuva\\_1515505](https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_1515505)> (linkki tarkistettu 29.9.2020).
- Elonet: Tuntematon sotilas. Saatavilla: <[https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet\\_elokuva\\_113528](https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_113528)> (linkki tarkistettu 29.9.2020).
- Hall, Stuart (2002 [1992]) Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä. Teoksessa Mikko Lehtonen & Juha Herkman (toim. ja suom.) *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino, 19–76.
- Hervik, Peter (2011) *The Annoying Difference: The Emergence of Danish Neoliberalism, Neoracism, and Populism in the Post-1989 World*. New York: Berghahn Books.
- Hiltunen, Kaisa & Sääsikiilähti, Nina (2017) Post memory and cinematic affect in *The Midwife*. *Journal of Aesthetics & Culture* vol 9:1.
- Immonen, Kari (1987) *Ryssästä saa puhua... Neuvostoliitto suomalaisessa julkisuudessa ja kirjat julkisuuden muotona 1918–39*. Helsinki: Otava.

- Kinnunen, Tiina & Jokisipilä, Markku (2011) Shifting Images of “Our Wars”: Finnish Memory Culture of World War II. Teoksessa Tiina Kinnunen & Ville Kivimäki (toim.) *Finland in World War II: History, Memory, Interpretation*. Leiden: Brill, 435–482.
- Kivimäki, Ville (2012) Between Defeat and Victory: Finnish Memory Culture of the Second World War. *Scandinavian Journal of History* vol 37:4, 482–504.
- Kivimäki, Ville (2014) Sotamies Riitaojan poikauhri: Sota suomalaisen mieheyden myyttisenä lähteenä. Teoksessa Pirjo Markkola, Ann-Catrin Östman & Marko Lamberg (toim.) *Näkymätön sukupuoli: mieheyden pitkä historia*. Tampere: Vastapaino, 246–270.
- Laine, Kimmo (1990) Kenen sota? Suomalainen elokuva konfliktien kuvaajana. *Filmihullu* 3, 6–15.
- Lehtisalo, Anneli (2011) *Kuin elävinä edessämme: Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarin historiakulttuurina 1937–1955*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtonen, Mikko (2004) Suomi on toistettua maata. Teoksessa Mikko Lehtonen, Olli Löytty & Petri Ruuska (toim.) *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino, 129–177.
- Liukkonen, Onnimanni (2003) Yksilö sodassa. Rukajärven tie suomalaisen ja kansainvälisen sotaelokuvan perinteessä. Teoksessa Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist & Päivi Valotie (toim.) *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora, 61–71.
- Luostarinen, Heikki (1986) *Perivihollinen. Suomen oikeistolehdistön Neuvostoliittoa koskeva viholliskuva sodassa 1941–44: tausta ja sisältö*. Tampere: Vastapaino.
- Löytty, Olli (2004a) Suomeksi kerrottu kansakunta. Teoksessa Mikko Lehtonen, Olli Löytty & Petri Ruuska (toim.) *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino, 105–127.
- Löytty, Olli (2004b) Erikaisen tavallinen suomalaisuus. Teoksessa Mikko Lehtonen, Olli Löytty & Petri Ruuska (toim.) *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino, 39–62.
- Meinander, Henrik (2012) Aina omia sotia. Teoksessa Anu Koivunen (toim.) *Maailman paras maa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 77–91.
- Neale, Stephen (2000) *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Nestingen, Andrew (2003) Nostalgias and Their Publics: The Finnish Film Boom, 1999–2001. *Scandinavian Studies* vol 75:4, 539–566.
- Nieminen, Outi (2003) Silloin kun Viipurin linnassa liehui siniristilippu: Realistisia hahmoja ja nostalgisia hetkiä elokuvissa Pikkusisar ja Hylätyt talot, autiot pihat. Teoksessa Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist & Päivi Valotie (toim.) *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora, 73–85.
- Norris, Stephen M. (2007) Guiding stars: The comet-like rise of the war film in Putin’s Russia: recent World War II films and historical memories. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol 1:2, 163–189.
- Pajala, Mari (2012) Televisio kulttuurisen muistin mediana: Miten itsenäisyyspäivä alkoi merkitä sotamuistelua? Teoksessa Erkki Railo & Paavo Oinonen (toim.) *Media historiassa*. Turku, Turun historiallinen yhdistys, 127–150.
- Plantinga, Carl (1999) The Scene of Empathy and the Human Face on Film. Teoksessa Carl Plantinga & Greg M. Smith (toim.) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Lontoo & Baltimore: The John Hopkins University Press, 239–255.
- Poole, Ross (2007) Patriotism and Nationalism. Teoksessa Igor Primoratz & Aleksandar Pavkovic (toim.) *Patriotism: Philosophical and Political Perspectives*. Lontoo & New York: Routledge, 129–145.
- Sarkisova, Oksana (2008) Long Farewells: The Anatomy of the Soviet Past in Contemporary Russian Cinema. Teoksessa Oksana Sarkisova & Péter Apor (toim.) *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, 143–180.
- Sedergren, Jari (2002) Sotateema suomalaisessa elokuvassa. *Ennen & nyt* 3/02. Saatavilla: <<https://www.ennenjanyt.net/3-02/sotaelokuva.htm>> (linkki tarkistettu 29.9.2020).
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Sorlin, Pierre (1980) *The Film in History: Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell.
- Vainio, Marja Kaarina (2019) *Rukajärven tiellä: Matka sotaelokuvaan*. Lapin yliopisto.
- Vares, Vesa (2007) Kuitenkin me voitimme! Uuspatrioottiset tulkinnat talvi- ja jatkosodasta suomalaisissa populaariesityksissä. Teoksessa Markku Jokisipilä (toim.) *Sodan totuudet: Yksi suomalainen vastaa 5,7 ryssää*. Helsinki: Ajatus, 183–221.

Viroli, Maurizio (1995) *For Love of Country: An Essay on Patriotism and Nationalism*. New York: Clarendon Press.

Yotova, Denica (2017) New Forms of Collective Identity in Europe. *Journal of Liberty and International Affairs* vol 3:1, 55–73.