

Hannu Salmi

Hannu Salmi, akatemiaprofessori,
kulttuurihistoria, Turun yliopisto

”ÄLKÄÄ MILLOINKAAN KOSTAKO!”

1918 – Mies ja hänen omatuntonsa



Toivo Särkän ohjaama ”1918” – Mies ja hänen omatuntonsa (1957) oli toisen maailmansodan jälkeisen suomalaisen elokuvan painokkain kuvaus sisällissodan tapahtumista. Jarl Hemmerin romaanin filmatisointi oli Särkän pitkäaikainen tavoite, ja se sai ensi-iltansa kansainvälisellä foorumilla, Berliinin elokuvajuhlilla kesäkuussa 1957. Artikkelinä analysoi elokuvan tulkintaa vuoden 1918 tapahtumista ja tutkii myös tekijöiden suhdetta traumaattiseen historiaan.

”Liikuttava ja järkyttävä aihe”, totesi *Helsingin Sanomien* ilmoitus 20. syyskuuta 1957 Suomen Filmitoimiston elokuvasta ”1918” – *Mies ja hänen omatuntonsa*. Samana päivänä Toivo Särkän ohjaus sai ensi-iltansa Suomessa: Helsingissä se nähtiin Rexissä ja Tuulensuussa, Oulussa Bio Kiistolassa, Tampereella Petitissä ja Turussa Bio-Biossa ja Kino Turussa – Helsingin tapaan kahdessa teatterissa yhtä aikaa. Ilmoitus jatkui esittämällä lainauksen länsisaksalaisesta *Der Tag* -lehdestä: ”Åke Lindman ja Anneli Sauli järkyttäviä, inhimillisen tosia.”

Suomalaista yleisöä ensi-iltailmoitus puhutteli enemmän kansainvälisen menestyksen kuin aiheen merkityksen tai läheisyyden kautta. ”1918” oli ”elokuva, joka saavutti Berliinin filmijuhlilla myrskyisän menestyksen!” Suosion ”myrskyisyys” oli mainittu jo STT:n uutisessa, joka kesäkuussa ehätti raportoimaan Särkän elokuvan saamasta vastaanotosta: ”Suomalainen elokuva sai myrskyisää suosiota.” (*Helsingin Sanomat* 29.6.1957.) Elokuva oli saanut maailman ensiesityksensä 27. kesäkuuta, ja se muodostui lehden mukaan ”erääksi Berliinin filmijuhlien kauneimmista menestyksistä tähän asti. Elokuvan lahjomaton realismi teki yleisöön syvän vaikutuksen ja filmin molemmat pääosan esittäjät Anneli Sauli ja Åke Lindman joutuivat esityksen päätyttyä pitkällis-



Helsingin Sanomat 20.9.1957.

ten suosionosoitusten kohteeksi, jotka varsinkin viimeksi mainitun kohdalla muodostuivat suorastaan myrskyisiksi hänen erinomaisen roolisuorituksensa johdosta. Vielä poistuessaan teatterista poliisiketjun avaamaa kunniakujaa molemmat tähdet olivat yleisön juhlinnan kohteina.” Uutisessa siteerattiin myös *Der Kurier* -lehden arvostelua, jossa keuhuttiin ohjaajan ”kuvakerrontaa ja hänen elokuvassa käyttämäänsä symboliikkaa”. Samassa yhteydessä ilmeni voimakkaasti se, miten myönteisen lähtökohdan *Tuntemattoman sotilaan* (1955) kansainvälinen menestys oli luonut.

Kahden sodan välillä oli muitakin yhteyksiä kuin kansainvälisen yleisön kiinnostus. Sekä *Tuntematon sotilas* että ”1918” käsittelevät suomalaisille kiipeitä menneisyyden taitekohtia, toinen läheisempää, toinen kaukaisempaa kohdetta. *Elokuva-Aitan* arvostelussaan Valma Kivitie (1957, 21) sivusi sotien välistä linkitystä. Kivitien mukaan ”muutaman kuukauden päästä on kulu- nut neljäkymmentä vuotta siitä, kun maamme vapaussota käytiin katkeran kansalaissodan luonteisena veli veljeä vastaan”. Vuonna 1957 maailma oli kuitenkin muuttunut: ”Tämä kiista ja väittely kuuluu menneisyyteen. Silloin kahtia jaettu kansa on seissyt yksimielisenä rintamana puolustamassa yhteistä isänmaataan ja voi kiihkottomasti muistella nyt elokuvana käsiteltyjen aikojen kärsimyksiä.” Kivitien mukaan toinen maailmansota oli viimeistään siirtänyt sisällissodan menneisyyteen. Kivitien tulkinta muistuttaa sitä Suomen historian narratiivia, joka vakiintui maailmansodan jälkeen ja jossa kansalaissodalla ei oikeastaan ollut paikkaa. Ainakaan se ei ollut affektiivinen taitekohta, joka yhä herättäisi ristiriitaisia tunteita.

Jos Kivitien tulkinta olisi oikea, miksi ylipäätään tehdä elokuva vuoden 1918 tapahtumista? Monet arvostelijat kiinnittivät huomiota siihen, että Toivo Särkkä oli jo pitkään halunnut toteuttaa nimenomaan tämän teoksen: Valma Kivitien ohella tiedon mainitsi arviossaan *Helsingin Sanomien* Paula Talaskivi (*Helsingin Sanomat* 22.9.1957). Lähden tässä artikkelissa liikkeelle Särkän itsepintaisesta pyrkimyksestä ja tutkin, millaisia inhohimoja ja näkemyksiä vuoden 1918 elokuvalliseen käsittelyyn liittyi ja miten Särkän ohjaus tulkitsi neljän vuosikymmenen takaisia tapahtumia. Käytän lähdeaineistona elokuvaa ja sen pohjana ollutta romaania, mutta tukeudun tarkastelussani myös elokuvantekijöiden henkilöhistoriaan, siihen menneisyyteen, jota aikalaiset kantoivat mukanaan vuoden 1918 jälkeen. Vuonna 1890 syntynyt Särkkä oli itse elänyt tuon aikakauden ja palasi siihen nyt elokuvantekijänä. Lähtökohtani on historiantutkimuksellinen enemmän kuin teoreettinen, mutta tarkastelutapani on saanut innoitusta saksalaisen egyptologin Jan Assmannin kulttuurisen muistin teoriasta. Assmann (2008, 111–118) tekee erottelun kulttuuriseen ja kommunikatiiviseen muistiin, jossa kulttuurinen muisti ulottuu yksilöllisen ja sukupolvellisen muistin tuolle puolen ja edellyttää ”kulttuurisia alustoja” ja välittymisen mekanismeja. Elokuva on tällainen ”alusta” aivan niin kuin kirjallisuuskin. Kommunikatiivinen muisti taas kiinnittyy vuorovaikutukseen, jossa mielikuvat menneisyydestä siirtyvät sukupolvelta toiselle. Rajapinta on vaikeasti määriteltävä, sillä kulttuurintuotteissa, kuten elokuvassa ”1918” – *Mies ja hänen omatuntonsa*, muisti on samanaikaisesti erillään henkilökohtaisista kokemuksista että niiden osa ja ilmaisumuoto.

Gehennasta vankileirille

”1918” – *Mies ja hänen omatuntonsa* alkaa pimeydestä. Valkokangas on musta, kun taustalla alkaa soida Heikki Aaltoilan raskas musiikki. Sävelet tuntuvat

viittaavan vaellukseen, etenemiseen kohti vääjäämätöntä päämäärää. Ensimmäisessä kuvassa nähdään poutapilvinen taivas, jonka päälle ilmestyy teksti: "SF esittää, presenterar / Jarl Hemmerin romaanin 'Mies ja hänen omatuntonsa' elokuvana. Jarl Hemmer's roman 'En man och hans samvete' som film." Sen jälkeen taivasta vasten asettuu elokuvan nimi "1918", joka on lainausmerkeissä, ilman kursiviiva. Elokuva itse ilmoittaa nimekseen vain tämän lainausmerkeissä olevan vuosiluvun, mutta *Suomen kansallisfilmografia* käyttää pitempää nimeä "1918" – *Mies ja hänen omatuntonsa*. Aikalaislähteissä on vaihtelua siinä mielessä, että esimerkiksi Paula Talaskivi nimesi elokuvan arviossaan muotoon "1918" eli *Mies ja hänen omatuntonsa*. Valma Kivitién arviossa nimi on kirjoitettu 1918 * *Mies ja hänen omatuntonsa*.

Elokuvan nimeäminen kertoo, että niin ohjaaja-tuottaja Särkkä kuin arvostelijatkin ovat pitäneet tärkeänä korostaa, että elokuva on kuvaus vuodesta 1918. Samaan aikaan on ollut olennaista muistuttaa, että teos perustuu Jarl Hemmerin romaaniin *Mies ja hänen omatuntonsa*, jonka yleisö tunsi hyvin. Toisaalta, niiden katsojien kannalta, jotka eivät ole tunteneet alkuperäisromaanin, on ollut syytä korostaa aiheen liittyvän vuoteen 1918. Siksi on ymmärrettävää, että Särkkä on nostanut vuoden elokuvan nimeksi. Vuosiluku korostaa aina aiheen historiallisuutta – sitä, että teos sijoittuu nykyhetkestä poikkeavaan ajankohtaan, joka ei ole myöskään lähimenneisyyttä. Kun Jarl Hemmerin romaani ilmestyi vuonna 1931, sodasta oli kulunut vain kolmesta vuotta. Teos kuvasi tapahtumia, jotka olivat kaikkien lukijoiden muistissa: sota oli henkilökohtaisen muistin koordinaatti. Kun Särkkän elokuva sai ensi-iltansa, asetelma oli merkittävästi erilainen: vuodesta 1918 oli kulunut 39 vuotta, mikä tarkoittaa, että katsojien keskuudessa oli paljon sellaisia, jotka eivät sotaa enää muistaneet oman elämänsä kiinnekohtana, vaikkakin he epäilemättä olivat kuulleet monia tarinoita vanhemmiltaan ja sukulaisiltaan. Kaksoisnimi "1918" – *Mies ja hänen omatuntonsa* korostaa sitä, että kyse on menneisyyden maailmasta, jota ei välttämättä enää ole olemassa. Samalla se nostaa esiin teeman ("omatunto"), joka painottaa aiheen yleisinhimillisyyttä.

Jarl Hemmerin romaani *En man och hans samvete* herätti laajaa huomiota vuonna 1931, ja se ilmestyi jo samana vuonna myös suomeksi Eino Palolan kääntämänä nimellä *Mies ja hänen omatuntonsa*. Romaani kirvoitti kansainvälistä huomiota, ja se palkittiin samana vuonna pohjoismaisessa romaanikilpailussa. Tätä kustantaja käytti markkinoinnissaan, joka sisällissotaa enemmän korosti teoksen sisäistynyttä luonnetta: "Syvästi inhimillinen, syvästi uskonnollinen romaani, mestariteos, jonka tekijä toi Suomeen I palkinnon, 10,000 Ruotsin kruunua, suuresta skandinaavisesta romaanikilpailusta." (Helsingin Sanomat 5.12.1931.)



Helsingin Sanomat 5.12.1931.

Valma Kivitie (1957, 21) viittasi *Elokuva-Aitan* arvostelussaan siihen, miten romaani herätti suomalaisissa ristiriitaisia tunteita: ”Jarl Hemmerin vakava sana oli yllättävä, herätti ajatuksia, mutta myös ihmettelyä ja epäröintiä, sai osakseen paheksuntaa niissä piireissä, joissa ei tahdottu mitään unohtaa, ja kunnioitusta rohkeutensa ja rehellisyytensä vuoksi niissä, joille kansan eheyttäminen oli kallis asia.” Epäilemättä teos ilmestyi tilanteessa, jossa sodan traumasta oli vielä vaikea puhua, ja se jakoi mielipiteitä. Suomalaisia toki kiinnosti teoksen kansainvälinen menestys: Pohjoismaiden ohella romaani saavutti laajaa huomiota Saksassa, jossa oli juuri julkaistu myös F. E. Sillanpään vuoden 1918 tapahtumia sivuava *Nuorena nukkunut* (1931) nimellä *Silja, die Magd*. Hemmerin romaani julkaistiin Saksassa nimellä *Gehenna*, mikä oli siinä mielessä sopivaa, että Hemmerin teoksen lähtökohtana oli hänen oma *Gehenna och ljusstrålen* -näytelmänsä vuodelta 1928 (SKF 1991, 114–118; Sundström 1991, 122). *Helsingin Sanomat* raportoi 12. marraskuuta 1932:

Tämä teos ei Saksassa näytä jäävän vähäisemmälle huomiolle kuin Sillanpään suurromaani, *Tägliche Rundschau* arvostelija kirjoittaa Hemmerin romaanista varsin laajasti: hän antaa pidättymättömän tunnustuksen teoksen tyyllisille ansioidille huomauttaen m.m., ettei kertoja Hemmer ole milloinkaan voimakkaampi kuin kevään 1918 traagillisten tapahtumien kuvaajana. Mutta, sanoo arvostelija toisaalla, pastori Brossa on kuitenkin jotain liian porvarillista ja liian vähän sankarillista: hänen pakonsa ekstaasiin, itsensäkieltämiseen ja nimettömään ristinkantamiseen ei ilmennä Jumalan piirteitä, vaan jää pohjaltaan maalliseksi.

Romaanin päähenkilö oli pappi Samuel Bro, joka teoksen alussa joutuu tuomiokapitulin kuultavaksi. Bro on kieltänyt saarnassaan Kristuksen jumalallisuuden ja pitänyt Jeesusta ihmisenä, ruumiillisena olentona. Bro painii uskonnollisen ajattelunsa kanssa, mutta tapahtumat saavat dramaattisen käänteen, kun itsenäistymisen ja sisällissodan keskellä hän tutustuu alkoholisoituneeseen vossikkakuskiin ja tämän prostituoituun tyttäreen Essiin. Maallinen rakkaus johtaa väkivaltaan ja lopulta vankeuteen. Kun valkoisten voitonparaati 16. toukokuuta 1918 täyttää Helsingin, Bro juhlii valkoisten puolella, mutta hän kärsii tuskissaan. Bro päättyy vankileirin papiksi ja uhrautuu lopulta menemällä punavangin sijasta teloitettavaksi. Hemmerin *Gehenna*-näytelmä oli sijoittunut pelkästään vankileirille, ja sen nimi viittaa Jerusalemin eteläpuolella sijaitsevaan laaksoon, jossa aikanaan uhrattiin lapsia Moolokille, myöhemmin poltettiin ruumiita. Sanaa on käytetty synonyyminä helvetille, ja juuri maanpäällisenä helvetinä punavankien leiriä kuvataan. Viime kädessä koko maallinen elämä on piinaa, josta Bro haluaisi vapautua.

Saksassa huomiota herätti varmasti se rooli, joka Suomen kohtalonvuosissa oli annettu Saksalle ja saksalaisille. Bro pohtii välillä, millaista elämä olisi ollut, jos hän olisi päätenyt jääkäreiden mukana Saksaan. Bro toteaa muun muassa: ”Saksalaiset ovat astuneet maihin Hangossa ja marssivat pääkaupunkia kohti. Sen huomaa helposti venäläisistä joukoista täällä. Nyt ne pakenevat pää kolmantena jalkana.” (Hemmer 1931, e-kirja). Saksalaista lehdistöä kiinnosti myös Mannerheimin merkitys. *Tägliche Rundschau* -lehti julkaisi arvostelunsa yhteydessä katkelman, jossa Hemmer kuvaa Samuel Bron näkökulmasta Mannerheimia ja valkoisten voitonparaatia. Romaanissa kohta alkaa seuraavasti:

Vielä muutama minuutti, ja jo erottui ratsastaja ruskean hevosen selässä muiden edellä. Mannerheim!... Hän ratsasti kuin lumipyryssä, ilman läpi välähteli, ikkunoista, parvekkeilta ja talojen katoilta heitettyjä kukkia. Hänen ympärillään eli katu ja mustat muurit tiheään tungetuita ihmisiä. Näytti siltä, kuin olisi taisteltu

elämästä. Kädet heiluivat, hatut ja nenäliinat liehuivat ilmassa, tuhansista kurkuista vieri huuto lumivyörynä, ja kuin keinuen eteenpäin tässä riemun myrskyaallossa hän ratsasti hitaasti pitkin katua, armeija takanaan.

Nyt hän oli aivan edessä lähimpien upseereittensa seuraamana. Eteläsatamasta puhaltava merituuli levitti liehumaan silkinhohtoisen lipun auringonsinisessä ilmassa, ja jostakin ikkunasta ylhäältä vaahtosi vuoripuro valkeita kukkia hevosten kavioitten alle.

Bro hurrasi kuin mieletön, melu hänen ympärillään oli huumaava.

Kulmassa Mannerheim hetkeksi pysähtyi ja odotti. Hän kääntyi ympäri satulassa ja katseli pitkin kilometrinmittaista katua, joka nyt oli täynnä hänen marssivia joukkojaan. Sekunniksi välähti hänen kasvoilleen jotakin, joka oli puoleksi ylpeyttä, puoleksi kiittollisuutta, mutta kohta hän jälleen oli järkkymättömän näköinen. (Hemmer 1931, e-kirja.)

Hemmerin romaanissa Mannerheim kuvataan ylimaallisena, etäisenä hahmona, ja sama kuva välittyi saksalaiselle lukijakunnalle lehdistön kautta. Mannerheim esiintyi ”yksinkertaisessa, koristelemattomassa asepuvussa” ja hänen kasvonsa ”valkoisen lammasnahkalakin alla näyttivät rauhallisilta ja asiallisilta”. Hän lahjoitti senaatille ”vapautetun isänmaan”, ja ”hurra-huudot kohisivat, Bro huusi kuin hullu” (Hemmer 1931, e-kirja).

Selvää on, että Jarl Hemmerin romaani kertoi vuoden 1918 tapahtumista valkoisten näkökulmasta. Pääsääntöisesti Suomen papisto olikin valkoisten puolella (Tilli 2016, 433). Hemmerillä tämä suhde kuitenkin rakoilee. Vaikka Bro hurmioitui voitonjuhlasta, teos suhtautui tapahtumaan ristiriitaisesti. Mannerheim palasi Bron houreisiin unikuviin vielä myöhemmin vankileirillä. Hemmer kuvaa:

Viimeksi hän oli uneksinut, että Mannerheim ratsasti Nikolainkirkon portaita ylös äärettömän suurella, valkoisella hevosella, mutta portaat olivat korkeammat kuin tavallisesti; ne päättyivät vasta apostolien kuviin neljän kappelin kattojen yläpuolella. Kenraali ratsasti kierroksen niiden ympäri, otti Pietarin kädestä taivaan valtakunnan avaimen ja ojensi sen kirkkaana ilmaan, niinkuin aikoi sanoa: Tämän jälkeen minä määrään autuudesta. Sitten hän pisti sen housujensa taskuun. Ja alhaalla torilla Bro seisoj mustassa pappisryhmässä ja messusi kaikkien kanssa: Amen, amen... (Hemmer 1931, e-kirja.)

Maallinen valta on tässä sitaatissa ottanut otteen hengellisestä. Romaanis- sa unikuva viittaa siihen tapaan, jolla Bro, kuten myös hänen virkaveljensä Hastig, tuntevat voimattomuutta kärsimyksen ja hädän keskellä. Maallista valtaa voi ihailla, mutta se on lopulta musertavaa.

Salainen käsikirjoittaja

Jarl Hemmerin romaani herätti Toivo Särkän kiinnostuksen varmaankin jo tuoreeltaan 1930-luvulla, vaikka siitä ei ole jäänyt jälkiä lähteisiin. Ainakaan hän ei voinut välttyä Hemmerin aiheuttamalta keskustelulta, sillä romaani oli ravistellut aikalaisten muistia sodan tapahtumista ja niiden vaikutuksista. Särkkä ei vielä vuonna 1931 ollut elokuva-alalla, mutta hän seurasi kotimaisen elokuvan kehitystä. Kirjallisuutta hän luki niin ikään ahkerasti, varsinkin koti- maista (Uusitalo 1975, 53–56). Tuossa vaiheessa oli vielä hämärän peitossa, että hän tulisi elämänsä aikana tuottamaan yli 200 suomalaista näytelmäelokuvaa.

Jarl Hemmer oli vaasalaissyntyinen runoilija ja kirjailija, jonka ura oli juuri vuonna 1931 lakipisteessään, ja aikalaisetkin kutsuivat *Mies ja hänen omatuntonsa* -romaanin tekijänsä pääteokseksi. On arvoitus, missä vaiheessa Särkkä otti yhteyttä Hemmeriin itseensä. Todennäköisesti tämä tapahtui jatkosodan aikana, kun Särkkä hankki oikeudet Hemmeriltä elokuvaan *Vaivaisukon morsian* (1944) (Uusitalo 1975, 146–147). Pohjana olivat näytelmä *Anna Ringars* (1925), joka oli kantaesitetty Åbo Svenska Teaterissa 6. marraskuuta 1935, sekä sen pohjalta syntynyt novelli *Fattiggubbens brud* (1926).

Särkkä teki sopimuksen yksinoikeudesta *Mies ja hänen omatuntonsa* -romaanin vuonna 1943, eli juuri samaan aikaan, kun *Vaivaisukon morsian* oli työn alla. Todennäköisesti hän suunnitteli teoksen filmaamista melko pian, mutta olosuhteet eivät olleet suotuisat. Hemmer asui niihin aikoihin Porvoossa ja oli ajautunut alkoholin ja lääkkeiden sekakäyttäjäksi. Hän teki lopulta itsemurhan Suomen itsenäisyyspäivänä 6. joulukuuta 1944 (Riikonen 2001; Sundström 1991, 122). Moskovan rauhansopimuksen jälkeen sodan kokemukset olivat ajankohtaisia, ja voisi ajatella, että myös sisällissodan käsittely elokuvallisessa muodossa olisi ollut mahdollista. Toisaalta, sodan henkiset vaikutukset olivat kipeitä, kun kansa oli juuri elänyt ja kokenut talvisodan, jatkosodan ja Lapin sodan. Ehkä jälleenrakennusajan yhteiskunnalliset ongelmat siirsivät Hemmerin romaanin filmatisointia eteenpäin.

Silmiinpistävää on, että elokuvan ”1918” – *Mies ja hänen omatuntonsa* alussa ei mainita käsikirjoittajaa. Kriitikot arvelivat, että teksti oli Särkän kynästä. Aikalaisilta todellinen kirjoittaja pysyi kuitenkin pimennossa. *Suomen kansallisfilmografiaa* toimitettaessa nousi esiin tieto, että Särkkä tilasi tekstin Ilmari Unholta, joka oli ollut kilpailevan yhtiön, Suomi-Filmin, luotto-ohjaaja 1930-luvulta lähtien. Suomen Filmitoimiston arkistossa on säilynyt Särkän ja Unhon 20. toukokuuta 1955 allekirjoittama sopimus, jonka mukaan Unho työstää aiheen kuvattavaan asuun. Sopimuksessa todettiin edelleen, että Unhon toivomuksesta hänen nimeään ei mainita julkisuudessa. On epäselvää, työstikö Unho tekstin jo ennen sopimuksen solmimista, mikä on mahdollista. Arkistossa on säilynyt päiväämätön ja allekirjoittamaton 69-sivuinen käsikirjoitus, johon Särkkä on tehnyt muutoksia ja lisäyksiä (SKF 1991, 118–119). Arvoitukseksi jää, syntyikö sopimus Särkän pyynnöstä vai oliko Unho mahdollisesti asiassa aloitteellinen. Joka tapauksessa elokuvaa kuvattiin kesällä 1955, mikä tarkoittaa, että työ lähti nopeasti liikkeelle, kun sopimus allekirjoitettiin vasta 20. toukokuuta.

Ilmari Unho oli 1950-luvun puolivälissä kokenut elokuva-alan ammattilainen. Hän oli ohjannut ja käsikirjoittanut kymmeniä elokuvia, mutta hänen uransa oli muutoksessa. Vuonna 1953 valmistunut *Sillankorvan emäntä* jäi hänen viimeiseksi ohjaukseksi. Samana vuonna Risto Orko irtisanoi hänet Suomi-Filmin palveluksesta. Unho oli siis vapaa agentti, eikä yhtiöiden välinen kilpailu riitä selittämään sitä, miksi Unho halusi pysyä piilossa. Elokuvaauran ohella Unho oli koko ajan kirjoittanut aktiivisesti myös näytelmiä, muun muassa murrekuvaelman *Mnää, Tasa Vilkk ja Hakri Iiro* (1944) sekä komediat *Naimisiin päiväksi* (1944) ja *Nainen vehkeilee* (1944). Ennen Suomi-Filmistä lähtöään hän kirjoitti vielä näytelmät *Ihmisiä kuunsäteellä* (1950), *Rakastan miestäni mutta* (1950) ja *Kuningasajatus* (1953). Aatedraamalla *Kuningasajatus* hän osallistui Tampereen suureen näytelmäkilpailuun, jonka hän voitti. Näiden lisäksi hän kynäili nimimerkillä Jaakko-Jaakonpoika romanttisen kuvaelman *Rosvo Roope* sekä Mika Waltarin *Tule takaisin, Gabriel* -näytelmää parodioivan komedian *Mene ulos, Gabriel* (1958).

Vaikenemiseen saattoi vaikuttaa myös se, että Unhon piti Suomi-Filmin sopimuksen päättymisen jälkeen löytää pysyvämpi elanto, ja tämän jälkeen hän oli perustamassa Kouluteatteria. Sysäys tähän syntyi jo Suomi-Filmin studion palon jälkeen syksyllä 1952. Kouluteatteri kiersi sittemmin ympäri Suomea ja toimi vuoteen 1956 asti Unhon johdolla. Aikataulut olivat kireät, ja esityksiä oli Rovaniemeä myöten (Salmi 1992, 225–226). Ehkä Unho piti vuoden 1918 tapahtumia käsittelevää elokuvaa uhkana kouluteatteritoiminnalle, joka sodan jälkeen ei missään tapauksessa saanut vaikuttaa poliittiselta toiminnalta. Toisaalta näyttää myös siltä, että kouluteatteritoiminta kärsi taloudellisista vaikeuksista, joten Unholla oli tarvetta ylimääräisille tuloille (Salmi 1992, 226).

Käsittelin Ilmari Unhon uraa vuonna 1992 Turun Historiallisen Arkiston julkaisemassa artikkelissa ”IKL:n ja Suomi-Filmin yhdysmies. Ilmari Unho (1906–1961) puolueaktiivina ja elokuvaohjaajana”¹, ja haastattelin sitä varten Unhon sisarta Satu Unhoa (1914–2003), joka työskenteli Suomi-Filmin kontorissa. Artikkelissa arvioin, että Unhon vaiteliaisuus Särkän 1918-projektista saattoi johtua lojaalisuudesta vanhalle yhteistyölle Suomi-Filmin kanssa, mutta todennäköisemmin taustalla olivat poliittiset tekijät ja niihin liittyvät kipeät muistot. Unholla oli tausta Isänmaallisen kansanliikkeen eli IKL:n aktiivina. IKL oli irrottautunut Kokoomuksesta vuonna 1932 Lapuanliikkeen seurauksena (Salmi 1992, 213–214, 226–227). Petri Uusitalo (2016, 54) on päätenyt samaan johtopäätökseen vuonna 2006 valmistuneessa pro gradu -tutkielmassaan *Sotaa ei ole. Miten vuoden 1918 tapahtumat on kuvattu suomalaisissa historiallisissa elokuvissa*.

Haastattelussa vuonna 1991 Satu Unho kertoi, miten vaikea taitekohta toisen maailmansodan päättymisen oli Ilmari Unholle. Sodan loppuvaihe merkitsi henkistä kriisiä. Jatkosodan viimeisinä päivinä Ilmari oli tuonut sisarellaan kätkeväksi papereita, joita olisi voitu käyttää häntä vastaan (Satu Unhon haastattelu 29.3.1991). Unhon IKL-tausta tunnettiin, ja siksi hän pelkästi voivansa joutua oikeustoimien kohteeksi. Asetelma oli muuttunut nopeasti, sillä IKL oli ollut vielä J. W. Rangellin hallituksessa jatkosodan aikana, mutta välirauhansopimuksessa syyskuussa 1944 puolue määrättiin lakkautettavaksi (Uola 1992). Henkilökohtaisesti Unho ei lopulta joutunut vaikeuksiin, mutta Suomi-Filmin Saksa-yhteydet nousivat kriittisesti esille (Salmi 1992, 224). Vuonna 1955 Unholla oli perusteltu syy olla korostamatta poliittisuuttaan, ja ehkä näyttävä kreditointi uudessa näytelmäelokuvassa olisi voinut merkitä juuri tätä.

Valmistuessaan ensi-iltaan vuonna 1957 ”1918” – *Mies ja hänen omatuntonsa* oli ensimmäinen nimenomaan vuoden 1918 sotaa käsittelevä pitkä näytelmäelokuva, jos jätetään laskuista 1920-luvulla syntyneet Teuvo Pakkalan *Sotapolulla* (1921) ja Kalle Kaarnan tuhoutunut *Miekan terällä* (1928). Sotaan viitattiin useissa 1930-luvun elokuvissa, kuten *Jääkäriin morsiamen* filmatisoinneissa (1931, 1938) ja Särkän tuottamassa *Eteenpäin – elämään* (1939), mutta vain lyhyesti. Tarttuessaan Jarl Hemmerin tekstiin Ilmari Unho ymmärsi, että tämä olisi monen vuosikymmenen jälkeen elokuva, joka yrittää löytää tuoreen näkökulman Suomen kansaa jakaneeseen kriisiin. Samalla sekä hän että Särkkä ymmärsivät, että elokuvan toteuttaminen merkitsi kajoamista sekä kollektiivisen muistin arkaan murroskohtaan että monen katsojan henkilökohtaisiin kokemuksiin.

1 Artikkelin varhaisempi versio ilmestyi otsikolla ”Ilmari Unho – Suomi-Filmin monitoimimies” *Filmihullussa* 6/1991.

Tekijät sodassa

Ilmari Unhon ongelmallinen suhde Jarl Hemmerin romaanista tehtyyn elokuvakäsikirjoitukseen pakottaa pohtimaan suhdetta vuoden 1918 tapahtumiin henkilökohtaisella tasolla. Nyt, vuonna 2018, sisällissodan merkitykset kietoutuvat osaksi kulttuurista muistia, ja ne elävät niin oppikirjojen kuin kaunokirjallisuuden, teatterin ja elokuvan kautta. Jan Assmann toi kulttuurisen muistin käsitteen humanistiseen tutkimukseen 1980-luvun lopulla. Hän pyrki kehittämään pidemmälle Maurice Halbwachs'n näkemyksiä kollektiivisesta muistista tekemällä erottelun kulttuuriseen ja kommunikatiiviseen muistiin. Jälkimmäisen pituudeksi Assmann (2008, 111–118) arvioi 80–100 vuotta: sen jälkeen sukupolvien välillä siirtyvien kokemusten ketjut useimmiten katkesivat. Tähän nähden vuonna 1957 valmistunut elokuvallinen tulkinta vuoden 1918 tapahtumista on hyvinkin kommunikatiivisen muistin piirissä. Ilmari Unho ja Toivo Särkkä kuuluivat niihin suomalaisiin, joilla oli henkilökohtaista muistia vuoden 1918 tapahtumista. Heitä ympäröivät kommunikatiivisen muistin tarinat ja kertomukset, joita he olivat kuulleet sodasta, mutta he elivät myös kulttuurisen muistin rakentumisen keskellä – ja osallistuivat tähän työhön omalla toiminnallaan. Ei voi ajatella, että kommunikatiivinen ja kulttuurinen muisti olisivat peräkkäisiä vaiheita tai prosesseja vaan ne ovat pikemminkin toisiinsa kietoutuneita.

Haluaisin jatkaa Assmannin ajatuksia kutsumalla sukupolvellista menneisyyden kokemusta *muistihorizontiksi*. On tärkeä kiinnittää huomiota siihen, millaisesta historiallisesta horisontista vuoden 1918 tulkitsijat nousivat. Olen tässä pohdinnassa ottanut tarkasteluun Toivo Särkän ja Ilmari Unhon lisäksi Suomi-Filmin johtajan Risto Orkon kahdestakin syystä. Orko oli Unhon elokuvauran muovaaja ja hänen tuotantonsa merkittävä taustatekijä. Toisaalta Orko oli vallitsevassa elokuvateollisessa tilanteessa Särkän kilpailija. Yhtiöiden kamppailutilanne vaikutti varmasti siihen, millainen historian käsittely oli niille mahdollista.

Ilmari Unho oli syntynyt vuonna 1906, Toivo Särkkä vuonna 1890. Suomi-Filmin johtaja Risto Orko oli vuoden 1899 lapsi. Unho oli sodan aikaan vain 12-vuotias, Orko 19-vuotias, mutta Särkkä oli jo selvästi varttuneempi, 28-vuotias. Kun Suomi itsenäistyi vuoden 1917 lopulla, väestöstä kolmasosa oli alle 14-vuotiaita, siis Ilmari Unhon ikäluokkaa. Puolet väestöstä oli alle 25-vuotiaita, ja Risto Orkokin kuului tähän ryhmään. Särkkä oli samaa ikäpolvea kuin V. A. Koskenniemi (syntynyt 1885) ja Ruth Munck (1886). He olivat kaikki herkässä iässä siinä vaiheessa, kun helmikuun manifesti annettiin vuonna 1899 ja venäläistämistoimet alkoivat. On helppo ymmärtää sitä kansakuntaan samastumista, joka tapahtui noiden vuosien aikana. Risto Orko voidaan laskea samaan ikäryhmään, sillä hänen ensimmäisten 18 ikävuotensa aikana elettiin autonomian ajan viime vaihetta, jolloin kysymys Suomesta ja suomalaisuudesta oli vahvasti esillä julkisuudessa ja arkipäivän keskusteluissa.

Risto Orko (alk. Nylund) oli raumalaisen merikapteenin poika, joka aloitti koulunsa Suomen suuriruhtinaskunnassa ja päätti sen itsenäisessä maassa. Kari Uusitalo (1999, 11) on Orko-elämäkerrassaan viitannut suvun vahvaan sosiaaliseen nousuun, ”isänisänisä torppari, isänisä talon isäntä, isä merikapteeni, Risto itse 49-vuotiaana kauppaneuvos...” Isän varhainen kuolema vaikeutti koulunkäyntiä, mutta Orko valmistui lopulta ylioppilaaksi vuonna 1920. Uusitalo (1999, 93) mainitsee, että *Jääkärimarssin* sanoittaja Heikki Nurmio oli Orkon historianopettaja. Kansallismielisyys sävytti opintietä, ja Orkosta tuli itsenäisyyden alkuvaiheessa innokas partiolainen. Hän toimi

vuoden 1917 jälkeen Rauman partiojohtajana. Talvella 1918 hän liittyi Rauman Suojeluskuntaan ja osallistui muun muassa Euran taisteluun (Uusitalo 1999, 19–20). Orko tunnettiin nuorena isänmaallisten ja paatoksellisten runojen taitavana esittäjänä. Tästä kertovat monet lehti-ilmoitukset raumalaisessa *Länsi-Suomi*-lehdessä: hän esitti muun muassa 5. helmikuuta 1920 Runebergin runon ”Kuoleva soturi” Rauman Soitannollisen Seuran Runeberg-juhlassa ja 4. joulukuuta 1920 Paavo Cajanderin runon ”Scipio Africanus” Kokoomuksen vaali-iltamassa.²

Tässä suhteessa Toivo Särkän elämäntaival oli toisenlainen, vaikka hänkin oli kokenut voimakkaana helmikuun manifestin vaikutukset ja venäläistämispolitiikan ja edusti valkoista Suomea. Särkkä toimi myöhemmin muun muassa Kotimaisen Työn toimitusjohtajana. Hänellä oli läheiset suhteet Venäjälle, jo henkilökohtaisen elämänsä kautta, sillä hän avioitui vuonna 1914 venäläisliettualaisen Margareta Beljavskyn kanssa. Särkkä opiskeli yliopistossa venäjän kieltä ja valmistui filosofian kandidaatiksi juuri vuonna 1914 (Uusitalo 1975, 30–34). Hän ei osallistunut vuoden 1918 sotaan samalla aktiivisuudella kuin Orko, joka oli mukana suojeluskuntatoiminnassa ja myös taistelutantereella, mutta ehti työskennellä puolustuslaitoksen palveluksessa sotasaalisviraston tarkastusosaston esimiehenä vuoden 1919 kevääseen asti (Uusitalo 1975, 37). Särkkä eteni opintojen jälkeen nopeasti niin pankkialalle kuin toimitusjohtajan tehtäviin ja oli rakentamassa itsenäistä Suomea liike-elämän kautta, kuten nuorempi kollegansa Orko. Särkkä vietti vuoden 1918 sodan Helsingissä virkamiehenä: hän näki pääkaupungin kautta sodan vaiheet ja epäilemättä myös vankileiritoiminnan, jota Jarl Hemmer romaanissaan kuvasi.

Särkkään nähden Ilmari Unho oli selvästi nuorempi. Hänen ikäpolveaan edustivat Suomen kulttuurielämässä muun muassa Olavi Paavolainen (syntynyt 1903) ja Mika Waltari (1908). Tästä sukupolvesta nousivat Tulenkantajat, modernistit, jotka eivät ammentaneet itseymmärrystään sortokausien ankeudesta vaan halusivat liittää Suomen muuhun Eurooppaan. Ilmari Unho ei kuulunut tähän ryhmään, mutta myös hänellä oli radikaali elämänvaiheensa 1930-luvun alun Viipurissa, jolloin hän toimi IKL:n Viipurin alueen sihteerinä, aluejohtajana ja va. piirihohtajana (Salmi 1992, 213–214). Satu Unhon haastattelussa ilmeni Ilmarin henkilökohtaisen elämän ristiriitaisuus, joka ei liittynyt vain IKL-aktiivisuuteen vaan hänen taustaansa. Ilmari Unho oli silittäjä Ilma Hellstenin avioton lapsi, joka on kirkonkirjoihin merkitty nimellä Kaino Ilmari Paasikivi. Hellsten oli taitava näyttelijä, joka tunnettiin Uudenkaupungin harrastajateatterien ja työväennäyttämöiden tragediennena. Ilma Hellsten avioitui vuonna 1910 räätäli Kaarlo Unhon kanssa, jolloin nelivuotias Ilmari sai uuden sukunimen. Myöhemmin Ilmari keskeytti koulunkäyntinsä ja hakeutui pääkaupungin teatterilavoille vain 17-vuotiaana (Satu Unhon haastattelu 29.3.1991, Salmi 1992, 210–211).

Ilma Hellsten kuului punakaartilaisiin, ja on selvää, että Ilmari Unho koki vuoden 1918 tapahtumat aivan eri perspektiivistä kuin Särkkä ja Orko. Tähän asetelmaan liittyi myös kipeä kohta. Haastattelin marraskuussa 1992 kirjailija-muusikko-säveltäjä Usko Kemppeä, joka oli työskennellyt uransa aikana Ilmari Unhon kanssa paljon. Kemppe tunsikin myös Unhon taustaa Uudessa kaupungissa. Haastattelussa Kemppeillä oli vakaa käsitys siitä, että aviotoman punakaartilaisen lapsen tausta vaikutti Unhoon koko loppuelämän ajan (Usko Kempin haastattelu 29.11.1992). Ehkä tämä kaikki auttaa ymmärtämään Unhon radikalisoitumista 1930-luvun alussa, ja hänen pakoaan poliittisen kentän toiselle ääreläidalle.

2 Ks. esim. Länsi-Suomi 12.12.1916, 4.11.1919, 7.2.1920 ja 4.12.1920. Ks. myös ”Rauman edistysmielisten juhlaillat”, Rauman Sanomat 30.11.1920.

Kun Särkkä ja Unho allekirjoittivat sopimuksen Jarl Hemmerin romaanin käsikirjoittamisesta, tulivat yhteen erilaiset kokemusmaailmat ja intohimot vuoden 1918 sodasta. Henkilökohtainen kipeys on varmasti ollut tärkeä tekijä siinä, ettei Unho halunnut julkisesti tulla esiin valkoisten ja punaisten välisen konfliktin kuvaajana.

Silta kuilun yli

”1918” – *Mies ja hänen omatuntonsa* seuraa pääpiirteissään Jarl Hemmerin romaanin kulkua. Alussa on tuomiokapitulin päätös Samuel Bron (Åke Lindman) harhaopillisista ajatuksista, sen jälkeen Bron suhde Essiin (Anneli Sauli), ja lopussa vaikuttava jakso vankileirillä. Silti kerronnan tasolla on merkittäviä eroja. Hemmerin romaanissa on kerrontateknisiä ratkaisuja, jotka vaikuttavat näkökulman rakentumiseen. Bron kohtalo tuomiokapitulin edessä on kerrottu päiväkirjan muodossa. Tämän lisäksi romaanin aloitus liikkuu metatasolla: teoksen johdantona on ”keskustelu lukijan kanssa”. Hemmer on rakentanut kirjansa alkuun oletetun lukijan, joka kokee raskaana vaikeiden asioiden käsittelyn, eikä tämä tarkoita vain lopun vankileirijaksoa vaan myös uskonnollisen vakaumuksen käsittelyä:

Lukija: Aloin tutkia kirjaanne hyvässä uskossa. Ensimmäinen osa, päiväkirja, ei ole vaarallinen. Tosin no niin, uskonnolliset asiat ovat taas muodissa. Mutta eikö niitä voitaisi tarjoilla kevyempinä annoksina?

Kirjailija: Tarkoitatte kai henkisenä voileipäpöytänä.

Lukija: Juuri niin. Ja sitten tulee paraati. Se on oikein komea, onnittelen. Mutta sitten – uh! Ennenkuin olin käynyt läpi koko tuon kurjuuden, tunsin oloni niin surkeaksi, että läksin revyyhyn virkistykseni. Kuinka voi kirjoittaa niin kamalaa? (Hemmer 1931, e-kirja.)

Hemmerin kirjoittamassa johdannossa lukija tivaa kirjailijalta vastausta kysymykseen, miksi tällaista poliittista ”kauhumaalausta” ylipäätään tarvitaan: ”Onhan vielä elossa olevia todistajia, jotka voivat nousta ja selittää, että asioiden kulku ei ollut aivan sellainen, ei ainakaan eräissä yksityiskohdissa.” Tähän kirjailija vastaa, että ”poliittinen pohja kirjassa on epäoleellista – vain satunnainen kauha, jolla olen ammentanut katkeraa juomaani. Ne kappaleet käsittelevät kärsimystä. Ei teidän tai minun kärsimystäni, ei edes jonkin määrätyn kansan, ajan tai kansanluokan kärsimyksiä, vaikka siltä näyttää. Vaan sitä kärsimystä, joka kuohuu kuin kuuma alkuaine maapallomme ympärillä ja siellä täällä hyrskähtää polttavaksi tuskan pyörteeksi.” (Hemmer 1931, e-kirja.)

Hemmer on epäilemättä joutunut miettimään, miten lähihistorian tapahtumasta voisi kirjoittaa, kun sisällissodasta oli kulunut vain kolmetoista vuotta, ja kaikki oli tuoreessa muistissa. Kirjan fiktiivinen ”kirjailija” kiistää ”poliittisen pohjan” ja haluaa korostaa yleisempää tasoa, kärsimyksen kuvausta. Tästä metatason kommentoinnista huolimatta *Mies ja hänen omatuntonsa* -romaanin käsittelee paljonkin nimenomaan poliittista viitekehystä, kuten jo Mannerheimin voitonparaatin kuvaus osoittaa. Romaanissa voittajien näkökulmaa kommentoidaan useassa kohdassa. Alun päiväkirjajaksossa Bro arvioi ympäröiviä poliittisia muutoksia paljonkin. Lokakuun vallankumouksen jälkeen hän toteaa: ”Venäjällä on lörpön Kerenskin kaatanut kylmä tataari Lenin, joka onnistui aikeissaan toisen kerran iskettyään.” (Hemmer 1931, e-kirja.)



Aloituskohde elokuvasta "1918"
– *Mies ja hänen omatuntonsa*. Kuva-
kaappaus DVD:ltä.



Punakaartilaiset (Armas Jokio ja
Kullervo Kalske) naureskelevat Setä
Aleksanterille (Pentti Irjala). Kuva-
kaappaus DVD:ltä.

Elokvassa "1918" – *Mies ja hänen omatuntonsa* kerronnan rakenne on suoraviivaisempi, eikä Ilmari Unho ole käsikirjoituksessaan käyttänyt päiväkirjamaista minä-muotoa, vaikka se olisi ollut mahdollista. Elokuva alkaa yleisemmällä ajankuvaa tai epookkia rakentavalla kohtauksella. Katsoja ei tutustu Samuel Brohon vaan Helsingin kaupungin vossikkakuskeihin. Setä Aleksanteri (Pentti Irjala) istuu nuukuksissa odottamassa ajoa, kun toinen kuski tulee kertomaan aikeistaan hankkia automobiili, "tulevaisuuden vehje". Näkökulma on siis alussa kaikkitietävän kertojan, joka sijoittaa elokuvan suomalaisen yhteiskunnan modernisaation kynnykselle. Tämä on siinä mielessä ymmärrettävää, että toisen maailmansodan jälkeen valmistuneessa filmatisoinnissa katsoja on haluttu johdatella menneisyyden maailmaan. Setä Aleksanteri vastustaa aloituskohtauksessa "paholaisen vetimiä" ja on valmis pitäytymään menneisyydessä, mihin hän elokuvan kuluessa jääkin. Epookkikuvausta rakennetaan myös viittaamalla pirtukauppaan, vaikka todellisuudessa kieltolaki astui voimaan Suomessa vasta itsenäistymisen jälkeen. Tämän jälkeen draama käynnistyy, ja ennen Samuel Brota katsoja tutustuu myös Setä Aleksanterin veljentyttäreeseen Essiin ja hänen "langenneisuuteensa". Setä on jo kurittamassa kasvattiaan, kun paikalle rientää pappi Hastig (Helge Herala), jolla on elokuvassa keskeinen rooli myöhemmin, sillä hän vie Bron mukanaan vankileirin papiksi. Myös romaanissa Hastig mainitaan jo kirjan alussa, sillä Bro puhuttelee päiväkirjassaan Hastigia sinä-muodossa. Elokvassa tuomio-kapitulini päätös kerrotaan takautumana Bron ja Hastigin keskustelun kautta.

Hemmerin romaanin johdannossa "kirjailija" kielsi poliittisuuden, mutta itse romaanissa aikakauden kuohunta tulee voimakkaasti esille. Kirjan ensimmäinen puolisko rakentuu kokonaisuudessaan Bron päiväkirjamerkintöjen varaan, ja tässä jaksossa Bro seuraa tapahtumien kulkua. Myös romaanin

toisessa jaksossa, joka siirtyy katsomaan Brota ulkopuolelta, hän-muodossa, poliittinen konteksti on läsnä alusta lähtien, kun Bro osallistuu voitonparaatiin Helsingissä 16. toukokuuta 1918. Jos Hemmerin romaanissa kirjailija väittää poliittisuutta vain ”satunnaisen kauhan” valinnaksi, elokuvassa kirjailijan ajatus on konkretisoitu vähentämällä poliittisia viittauksia selvästi. Voitonparaattia ei elokuvassa nähdä. Sodan käänneet tulevat esille vain viitteenomaisesti: alussa vossikkakuskille naureskelevat punakaartin sotilaat ja taustalla soi työväenmusiikki merkinä siitä, että Helsinki on punaisten hallinnassa. Samaan aikaan kun Bro antautuu suhteeseen Essin kanssa, valkoiset valtaavat vähitellen pääkaupungin, mutta kovin voimakkaasti voittoa ei juhlita.

”1918” – *Mies ja hänen omatuntonsa* korostaa romaania enemmän Bron ja Essin välistä suhdetta. Aikalaiskriitikot näkivät tässä painotuksessa Toivo Särkän elokuville ominaista tunteellisuutta. Heikki Eteläpään (1957) mielestä ”virkaheiton papin ja ilotyttö Essin” suhde oli tosin kömpelösti kuvattu ja tahattoman koominen. Hans Sundström (1991, 123) on puolestaan pitänyt elokuvaa Hemmerin romaania teatraalisempana. Totta onkin, että Essin hahmo hiipuu romaanista pois jo ennen loppua, vaikka Bro toivoisi tapaavansa Essin uudelleen ja voivansa ”sovittaa vanhan velan”, mutta elokuvassa Bro saa mahdollisuuden tavata rakastettunsa tämän kuolinvuoteella ennen omaa uhrautumistaan.

Painopisteen muutos on osa elokuvatulkinnan poliittisuutta siinä mielessä, että Bron ja Essin suhteeseen keskittyminen on ollut keino välttää punaisten ja valkoisten välisen kamppailun kuvaamista. Voi tulkita, että tämä strategia on menneisyyden haavan tai kahtiajaon liudentamista. Muistin politiikan kannalta ratkaisu on tärkeä: valkoiset voittavat, mutta se ei Toivo Särkän elokuvassa ole erityisen juhlimisen aihe. Samaan aikaan inhimillinen kärsimys on keskiössä, ensin rakkauden, myöhemmin uhrautumisen kautta.

Käsitteellisesti voitonjuhlan jättäminen pois tarinasta on ollut olenainen ratkaisu. Tuomas Tepora on vuoden 1918 muistoa käsitellessään korostanut, miten tärkeä merkitys vapaussodan myytilä oli vielä ennen talvisotaa. Kun vuonna 1938 vietettiin sodan 20-vuotisjuhlaa, vapauden korostaminen julkisuudessa oli voimakasta. Silti jo 30-luvun lopulla esitettiin näkemys, että vapaussota-käsite pitäisi korvata neutraalimmalla sisällissota-sanalla (Tepora 2014, 365–366). Toinen maailmansota vahvisti tätä linjaa, ja jo talvisodan jälkeen vapaussodan muistopäivän viettäminen korvautui talvisodan uhrien muistamisella (Tepora 2014, 370).

Samuel Bron sukunimi tarkoittaa siltaa, ja kärsimyksien keskellä taistelevasta papista tuleekin viime kädessä silta punaisen ja valkoisen Suomen välille. Romaanissa, niin kuin elokuvassakin, Bron tausta on valkoinen, mutta hän on valmis kritisoimaan voittajia, voittajana olemisen eetosta, ja ymmärtämään vangittujen kärsimyksiä ja siten heidän inhimillisyyttään. Vuoden 1957 tulkinnan kannalta on merkityksellistä se, että Brota esitti vuonna 1928 syntynyt Åke Lindman ja Essiä vuonna 1932 syntynyt Anneli Sauli. Heidän sukupolvensa ei ollut vastuullinen vuoden 1918 tapahtumista. Katsojien on ollut helppo ymmärtää heidän vaikeutensa asettua punaisten tai valkoisten leiriin. Bron hahmon voi tulkita myös sillaksi sukupolvien välillä.

Hans Sundström (1991, 122) on korostanut, että Hemmerin romaani on ensimmäisiä keskitysleirikuvauksia. Se oli jo vuonna 1931 signaali talvisotaa edeltävästä eheytyksen ajatuksesta, vaikka Bro romaanissa villiintyikin voitonparaattia katsellessaan. Kun elokuvaa kuvattiin kesällä 1955, mielessä olivat varmasti myös toisen maailmansodan keskitysleirit, ja on vaikea kuvitella, miten tapahtumia olisi voitu kuvata tuntematta empatiaa uhreja kohtaan.



Samuel Bro (Åke Lindman) auttamassa punavankeja. Kuvakaappaus DVD:ltä.

Samuel Bro on heikko, mutta niin romaanissa kuin elokuvassakin hän on vahvempi kuin Hastig, joka ei kestä vankileirillä työskentelyä. Leirin lääkäri Ceder (Ture Ara) auttaa Hastigin pakoon. Bro sen sijaan sulautuu vankien joukkoon ja avustaa parhaansa mukaan. Häntä aletaan kutsua ”Pikku-Jeesukseksi”, ja ihmisten tähden hän lopulta myös uhrautuu ottamalla punavangin paikan teloituskomppanian edessä. Lopussa Ceder jää katsomaan kaukana merellä hämmöttäviä valkoisia purjeita ja kommentoi Bron ratkaisua: ”Hän ei paennut täältä ulos. Hän pakeni sisäänpäin.”

Toivo Särkkä oli tietoinen elokuvansa haasteellisuudesta ja sen mahdollisesti herättämistä ristiriitaisista tunteista. Kipeän tietoinen oli varmasti myös käsikirjoittaja Ilmari Unho, joka ei koskaan kommentoinut julkisuudessa – eikä tietävästi yksityisestikään – salaista, viimeiseksi jäänyttä elokuvaprojektiaan. Unho oli omassa elämänsähistoriassaan nähnyt ja kokenut poliittisen kentän kahtiajaon. Hän oli punakaartilaisen lapsi, josta oli tullut 1930-luvun alussa äärioikeiston kannattaja. Tässä käsikirjoitustyössä hän symbolisesti omaksui Samuel Bron roolin sillanrakentajana. Jos Hemmerin romaanissa kritisoidaan ”voittajuutta”, Unhon käsikirjoitus on riisunut pois voiton juhlinnan ja näyttää vain sen karun lopputuloksen.

Särkkä sai tilaisuuden kommentoida omaa rooliaan historiantulkitsijana *Elokuva-Aitan* toimittajalle Valma Kivitielle syyskuussa 1955, juuri kun kuvaukset oli saatu päätökseen ja leikkausvaihe oli alkamassa. Kivitie kirjoitti:

Kysymme maisteri Särkältä, jonka harteilla tämän raskaan, mutta syvästi inhimillisen elokuvan ohjaus lepää, oliko oikeastaan aihetta ryhtyä tekemään tätä filmiä? Tuosta kipeästä vuodesta on kulunut kohta neljä vuosikymmentä, mutta eikö sittenkin ole armotonta repiä auki vanhoja haavoja, ehkäpä ne eivät ole vielä kyllin arpeutuneet? Maisteri Särkkä vastaa: ”Kyllä juuri nyt on sopiva ajankohta suorittaa tämä tilitys. Täytyy meillä olla niin paljon ryhtiä, että jaksamme jo katsoa tekojamme objektiivisesti puolin ja toisin. Siellähän ne kuitenkin säilyvät, historian lehdillä.” (Kivitie 1955, 20.)

Särkällä oli pyrkimys katsoa vuoden 1918 sotaa ”puolin ja toisin”. ”1918” – *Mies ja hänen omatuntonsa* korostaa sotaa nimenomaan sisällissotana. Se ei ole vapaussota, jossa olisi taisteltu saksalaisten tukemana bolsevikkeja vastaan. Se oli veljessota, jossa suomalaiset kamppailivat traagisesti toisiaan vastaan ja jossa ei lopulta ollut voittajia. Samuel Bro oli valkoisen Suomen edustaja, mutta sitä oli Ilmari Unhon tapaan myös Toivo Särkkä, joka elokuvallaan

halusi astua kahtiajaon yli. Veriteot oli ylitettävä. Elokuvan sanoma tiivistyy Bron sanoissa: ”Älkää milloinkaan kostako!”

”1918” – *Mies ja hänen omatuntonsa* oli toisen maailmansodan jälkeen ensimmäinen elokuvallinen kuvaus sisällissodan tapahtumista. Vaikka sodan traumojen purkaminen on jatkunut tähän päivään asti, elokuva oli kulttuurisen muistin rakentamisen väline, jonka keskeinen tavoite oli nostaa esiin ristiriitaisuus ja myös ymmärtää punaisten näkökulmaa. Särkälle itselleen tämä oli varmaankin iso askel, jota hän harkitsi pitkään, siitä asti, kun oli hankkinut filmausoikeudet Jarl Hemmeriltä. *Elokuva-Aitalle* antamassaan lausunnossa Särkkä korosti sitä, miten menneisyys oli aina läsnä. Se säilyi ”historian lehdillä”. Siksi piti olla myös rohkeutta sitä käsitellä.

Lopuksi

Olen tässä artikkelissa käsitellyt elokuvan ”1918” – *Mies ja hänen omatuntonsa* taustoja, romaanin ja elokuvan suhdetta ja myös tekijöiden henkilökohtaista muistoa vuoden 1918 tapahtumista. Elokuva oli muistihorisonttien leikkauspiste, valkoisen ja punaisen Suomen neuvottelun paikka, jossa henkilökohtaiset kokemukset kietoutuivat yhteen muovautuvan kulttuurisen muistin kanssa. Elokuvan valmistaminen oli poikkeuksellinen prosessi, jo siksi että Särkkä oli suunnitellut teostaan jatkosodan aikana, mutta olosuhteet eivät silloin olleet otolliset. Varmasti myös *Tuntemattoman sotilaan* menestys mahdollisti Suomen Filmiteollisuudelle taiteellisten riskien ottamisen. *Tuntematon* oli myyty yli 40 maahan (SKF 1989, 413). Toisaalta *Tuntematon* myös esti uusien elokuvien esille pääsyä, ja siksi sisällissota-elokuva sai odottaa ensi-iltaansa vuoteen 1957 asti. Ehkä Toivo Särkkä näki vuoden 1918 tapahtumissa myös kansainvälisen menestymisen mahdollisuuden, *Tuntemattoman* vanavedessä, sillä Suomen myrskyisiä historia kiinnostaisi kansainvälistä yleisöä.

Tästä huolimatta on ilmeistä, että ”1918” – *Mies ja hänen omatuntonsa* on tehty ennen kaikkea kotimaiselle yleisölle. Hankkiessaan elokuvan oikeudet Hemmeriltä Särkällä ei vielä ollut näköpiirissään sellaista menestystä, jonka *Tuntematon sotilas* avaisi. Todennäköisempää on, että teos kiinnosti Särkkää jo tärkeän aiheensa vuoksi. Ehkä hän näki siinä myös elokuvallisia aineksia, varsinkin kun mukana oli Samuel Bron ja Essin lihallinen suhde tuomassa aiheeseen ripauksen melodramaattisuutta. Hemmerin kautta vuotta 1918 oli mahdollista käsitellä affektiivisesti, samaan aikaan sekä historiallisesti paikantuneena että yleisinhimillisesti, kaikkia katsojia koskettavana.

Jarl Hemmerin romaani oli Särkän mielessä toisen maailmansodan jälkeen, tilanteessa, jossa keskitysleirien kuvat tulvivat julkisuuteen. Samalla mahdollisuus, ja välttämättömyys, vuoden 1918 tapahtumien käsittelyyn oli kouriintuntuvaa. Vaikka aikalaiskritikot, ja varmasti myös myöhemmät arvioitsijat, ovat nähneet ”1918” – *Mies ja hänen omatuntonsa* -elokuvassa liioittelua ja teatraalisuutta, se oli tekijöilleen, Toivo Särkälle ja Ilmari Unholle, tilaisuus käsitellä omaa suhdettaan vuoden 1918 tapahtumiin, niin julkisesti kuin salaa, ja rakentaa siltää poliittisen kahtiajaon yli. Samalla se oli molemmille myös paluu niihin muistoihin, joita heillä itsellään tapahtumista oli: Särkällä vuoden 1918 Helsingistä, jossa hän itse silloin eli virkamiehenä, ja jonka jälkipyykkiä hän joutui pesemään sotasaalisviraston tarkastusosaston esimiehenä. Ilmari Unholle paluu muistoihin oli varmasti kipeämpi. Elokuvassa ”1918” – *Mies ja hänen omatuntonsa* nämä maailmat kohtasivat. Tämä kohtaaminen oli ehkä mahdollista saavuttaa vasta toisen maailmansodan päätyttyä, vuosien kulut-

tua. Oikeastaan Jarl Hemmer itse ennakoi tätä viivettä romaaninsa johdannossa. Lukija kysyy kirjailijalta, uskooko hän yleisön todella lukevan tällaista. Kirjailija vastaa: ”Ensi maailmansodan jälkeen.”

Lähteet

Assmann, Jan (2008) Communicative and Cultural Memory. Teoksessa Astrid Eril and Ansgar Nünning in collaboration with Sara B. Young (eds.) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 111–118.

Eteläpää, Heikki (1957) Mies ja hänen omatuntonsa. *Ilta-Sanomat* 28.9.1957.

Hemmer, Jarl (1931) *Mies ja hänen omatuntonsa*. Suomentanut Eino Palola. [Helsinki: Otava.] <<http://www.lomrot.net/kirjat/0899.zip>> (linkki tarkistettu 18.12.2017).

Kivitie, Valma, nimim. VIE. (1955) Omaatuntoa SF:ssä. *Elokuva-Aitta* 15/1955, 8–9, 20.

Kivitie, Valma (1957) Vakava sana löytää kaikipohjan. *Elokuva-Aitta* 19/1957, 21.

Laine, Kimmo (1990) Kenen sota? Suomalainen elokuva konfliktien kuvaajana. *Filmihullu* 3: 6–15.

Riikonen, H. K. (2001) Hemmer, Jarl. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– (julkaistu 6.9.2001, viitattu 18.12.2017) <URN:NBN:fi-fe20051410>.

Salmi, Hannu (1992) IKL:n ja Suomi-Filmin yhdysmies. Ilmari Unho (1906–1961) puolueaktiivina ja elokuvaohjaajana. Teoksessa Timo Soikkanen (toim.) *Turun Historiallinen Arkisto* 47. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys, 209–231.

Satu Unhon haastattelu 29.3.1991 (Hannu Salmi).

Sundström, Hans (1991) En man och hans samvete. *Suomen kansallisfilmografia*. Osa 6: vuosien 1957–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 122–124.

Suomen kansallisfilmografia (SKF, 1989) Osa 5: vuosien 1953–1956 suomalaiset kokoillan elokuvat. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Suomen kansallisfilmografia (SKF, 1991) Osa 6: vuosien 1957–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Tepora, Tuomas (2014) Changing Perceptions of 1918: World War II and Post-War Rise of the Left. Teoksessa Tuomas Tepora & Aapo Roselius (eds.) *The Finnish Civil War 1918: History, Memory, Legacy*. Leiden: Brill, 364–400.

Tilli, Jouni (2016) Katumus, mukautuminen ja kieltäminen. Luterilaisten pappien suhtautuminen työväestöön vuosina 1944–1948. *Historiallinen Aikakauskirja* 4/2016, 432–444.

Uola, Mikko (1992) Vastuu vaimensi äärioikeiston. Lapuan liikkeen seuraaja IKL sidottiin hallitukseen 1941–43. *Turun Sanomat* 3.6.1992.

Usko Kempin puhelinhaastattelu 29.11.1992 (Hannu Salmi).

Uusitalo, Kari (1999) *Risto Orko. Suomi-Filmin 100-vuotias suurmies*. Porvoo: WSOY.

Uusitalo, Kari (1975) *T. J. Särkkä. Legenda jo eläessään*. Porvoo: WSOY.

Uusitalo, Petri (2006) *Sotaa ei ole. Miten vuoden 1918 tapahtumat on kuvattu suomalaisissa historiallisissa elokuvissa*. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.