

ARVOITUKSELLISIA NAISIA

Elokuvat *Kuulustelu* ja *Hella W* ”modernin” vaiheen elämäkertoina?

Elokuvat Kuulustelu (Suomi 2009) ja Hella W (Suomi 2011) ovat osa vuosituuhannen taitteen suomalaisen elämäkertaelokuvan buumia, jonka myötä esiin ovat nousseet myös naisista kertovat elämäntarinat. Kuulustelua ja Hella W:tä voidaankin pitää niin kutsutun uuden, ”modernin”, elämäkertaelokuvan edustajina. Tässä artikkelissa tarkastelen, millaisia uuden elämäkertaelokuvan piirteitä elokuvissa on analysoimalla niiden kerrontaa sekä henkilökuvan ja uskottavuuden rakentamista. Samalla pohdin, mikä merkitys näillä mahdollisilla moderneilla piirteillä, kuten naispäähenkilöllä, on menneisyydestä kertovassa elokuvassa.

Tunnetut henkilöt ja heidän elämäntarinansa ovat tarjonneet ehtymättömän varaston ideoita niin fiktiivisin valtavirta- kuin *art house* -elokuviinkin. Elämäkertaelokuvien suosio ei näytä laantuvan 2000-luvullakaan, kiinnostavista hahmoista saattaa ilmestyä tarinoita elokuvamarkkinoille jopa kaksin kappalein, kuten muotisuunnittelija Yves Saint Laurentista kertovat elämäkertaelokuvat *Yves Saint Laurent* (*Yves Saint Laurent*, Ranska 2014) ja *Saint Laurent* (*Saint Laurent*, Ranska 2014). Myös Suomessa vuosituuhannen taitteessa alkanut elämäkertaelokuvien tuotantobuumi jatkuu edelleen, joskin viime vuosina painopiste on ollut enemmän dokumentaarisisissa henkilökuvissa kuin fiktiivisissä tarinoissa.¹ Fiktiivinen genre on kuitenkin pitänyt pintansa, ja lähes joka vuosi elokuvateattereihin ilmestyy tarina enemmän tai vähemmän tunnetusta henkilöstä, viimeksi lentokonekaappari Arno Lamminpartaasta (*Kaappari*, Suomi 2013) ja seuraavaksi taiteilija Kalervo Palsasta (*Palsa*, Suomi, ensi-ilta syksyllä 2014).

¹ Dokumentteja on tehty esimerkiksi taidemese-naatti Sara Hildenistä (*Mesenaatti*, Suomi 2013), muusikko Kimmo Pohjolasta (*Sound-breaker*, Suomi 2013), poplaulaja Robin Packalenista (*Robin*, Suomi 2013) ja jääkiekkoilija Teemu Selänteestä (*Selänne*, Suomi 2013).

Tyypillistä vuosituhannen taitteen jälkeisille suomalaisille elämäkertaelokuville on ollut päähenkilöiksi valittujen hahmojen heterogeenisyys. Kertomuksen kohteet eivät ole enää pelkästään tunnettuja miestaiteilijoita ja suurmiehiä, vaan nyt on kiinnostuttu myös naiskohdaloista, ”julkiksista” ja etnisistä vähemmistöistä. Aiheensa puolesta elokuvia voikin pitää niin sanotun ”modernin”² elämäkertaelokuvan edustajina. Elämäkertaelokuvia tutkinut Henry M. Taylor on jakanut fiktiivisten elämäkertaelokuvien kehityksen kahteen vaiheeseen: klassiseen vaiheeseen ja uuteen, ”moderniin” vaiheeseen. Vaiheet eivät ole totaalisia, sillä erityyppisiä elämäkertaelokuvia on aina kiertänyt elokuvateattereissa, mutta ne kuvaavat lajityyppiä hallitsevia piirteitä. Toiseen maailmansotaan asti vallinneelle klassiselle vaiheelle olivat tyypillisiä ”suuret kertomukset”. Ne olivat tarinoita sankarillisista yksilöistä, kamppailuista, esteiden voittamisesta ja usein maailman parantamisesta. Kuvauksen kohteena olivat perinteisen eliitin edustajat: tiedemiehet, sotilasjohtajat, poliitikot ja kuninkaalliset. Toisen maailmansodan jälkeen vähitellen yleistynyttä ”modernia” elämäkertaelokuvaa leimaavat aiempien myyttien ja sankarikuvien ironisointi ja murtaminen. Elämäntarinoita aletaan kertoa uusin kerrontamuodoin, joissa henkilökuva muotoutuu vähemmän selvästi tai päähenkilön elämä ei asetu enää lineaarisesti kokonaisuudeksi. Päähenkilöiksi valikoituvat ovat traagisia hahmoja, antisankareita, patologisia persoonia tai myös tavallisia ihmisiä. Uuden elämäkerran myötä tulevat esiin aiemmin marginalisoitujen ryhmien edustajat: naiset sekä etniset ja seksuaaliset ”toiset”. (Taylor 2002, 27–28, 32–33, 35–37.)

Varsinkin naisista kertovia suomalaisia elämäkertoja on saatu odottaa pitkään, vaikka ulkomaisia esikuvia on ollut nähtävillä jo 1900-luvun alusta asti ja vaikka Suomen historiasta ja kulttuurielämästä olisi löytynyt yhtä kiehtovia ja dramaattisia naisten elämäntarinoita kuin miestenkin. Jos ei oteta lukuun studiokauden suurmieselokuvien vahvoja naisrooleja, kuten Ansa Ikosen näyttelemää Emilie Björksténia elokuvassa *Runon kuningas ja muuttolintu* (Suomi 1940), naisista kertovia suomalaisia elämäkertaelokuvia alkoi ilmestyä elokuvateattereihin oikeastaan vasta 2000-luvulla. Näissä elokuvissa kuvattiin varsin erilaisia ihmiskohtaloita tanssiopettaja Aira Samulinista (*Tango Kabaree*, Suomi 2001) ja kirjailija Aila Meriluodosta (*Putoavia enkeleitä*, Suomi 2008) skitsofreniaa sairastavaan Anna Lappalaiseen (*Prinsessa*, Suomi 2010) ja nenetsi Nadezhda Pyrereroon (*Sukunsa viimeinen*, Suomi 2010). Elokuvat *Kuulustelu* (Suomi 2009) ja *Hella W* (Suomi 2011) puolestaan kiertyvät kiinnostavasti samojen tapahtumien ympärille. Jörn Donnerin ohjaama pienimuotoinen kamarielokuva *Kuulustelu* (Suomi 2009) kertoo suomalaistaustaisen neuvostodesantin Kerttu Nuortevan (1912–1963) toiminnasta ja pidätyksestä jatkosodan aikana. Juha Wuolijoen *Hella W* (Suomi 2011) on puolestaan näyttävyyttä tavoitteleva prestiisielokuva kirjailija, liikenainen Hella Wuolijosta (1886–1954) ja tämän toimista erityisesti sodan aikana.

Henry M. Taylorin elämäkertaelokuvien jaottelu näyttäisi yleispiirteisesti kuvaavan hyvin myös suomalaisia elämäkertaelokuvia. Toisaalta voidaan kysyä, missä määrin naisten nostaminen päähenkilöiksi tuottaa uudenlaisia elokuvatarinoita elämästä ja yksilöstä. Tässä artikkelissa pohdin kysymystä historiallisten elämäkertaelokuvien

*Kuulustelu*³ ja *Hella W* avulla. Teokset ovat lähtökohdiltaan ja tyyli-
tään hyvin erilaisia, *Hella W*:tä voi kutsua valtavirtaelokuvaksi, kun
taas pelkistetty, näyttelijätyöhön keskittyvä *Kuulustelu* on puhutellut
oletettavasti enemmän *art house* -elokuvien ystäviä. Silti molemmat
elokuvat oli suunnattu laajaan levitykseen, *Kuulustelu* Yleisradion ra-
hoittamana televisioon, ja *Hella W* maan kattavaan teatterilevitykseen.
Näin ne tarjoavat mahdollisuuden analysoida, miten erityyppiset,
laajalle yleisölle tarkoitettut elokuvat ovat omaksuneet uuden vaiheen
elämäkertaelokuvan piirteitä.

Kumpikin elokuva tuottaa tulkinnan naisen roolista toisen maail-
mansodan aikana, ajankohtana, jota on vuosituhaten alussa käsitelty
paljon suomalaisissa elokuvissa, muttei juurikaan elämäkertaelo-
kuvan lajityypin kautta. Muiden lajityyppien tapaan elämäkertaelo-
kuvan määrittely on liukuvaa, mutta peruslähtökohtana voidaan
pitää sitä, että elämäkertaelokuva kuvaa todellisuudessa elänyttä
tai elävää henkilöä (ks. määrittelystä Lehtisalo 2011, 26–30). Vaikka
fiktiivisen, menneisyyttä kuvaavan elämäkertaelokuvan tavoitteena
ei olisikaan kertoa täysin faktojen mukaista historiallista tarinaa
henkilöstä ja hänen elämästään, se tarjoaa väistämättä jonkinlaisen
tulkinnan menneisyydestä.

Tulkintaa henkilöstä ja hänen elämästään rakennetaan eri tavoin
ja erilaisin konventioin. Keskeiset konventiot erityisesti valtavirtaelo-
kuvissa liittyvät elämän kerronnallistamiseen, henkilöhaahmon raken-
tamiseen ja elokuvan uskottavuuteen. (Ks. Lehtisalo 2011, 116–119,
156.) Seuraavassa tarkastelen, millaisia uuden, ”modernin” elämä-
kertaelokuvan piirteitä *Kuulustelussa* ja *Hella W*:ssä on analysoimalla
niiden kerrontaa sekä henkilökuvan ja uskottavuuden rakentumista
elokuvissa ja elokuvaan liittyvässä ennakkojulkisuudessa. Samalla
pohdin, millaisia tulkintoja ne tarjoavat kuvaamastaan henkilöstä ja
menneisyydestä.

Rohkeasti fiktiivinen elokuva?

Historiallinen henkilöhaahmo ja hänen uskottavuutensa ovat elä-
mäkertaelokuvan keskeisimpiä elementtejä. Elokuva tunnistetaan
elämäkerraksi, jos tiedetään, että sen päähenkilöllä on tai on ollut
vastine reaali maailmassa (Lehtisalo 2011, 32–34, 338). Kun katsojat
ovat tunnistaneet elokuvan elämäkerraksi, he odottavat suhteen
reaali maailmaan todentuvan jollakin tasolla, jotta elokuva olisi us-
kottava (uskottavuudesta ks. Neale 2000, 27–35). Tätä uskottavuutta
rakennetaan varsinkin valtavirtaelokuvassa luomalla aikakauden
mukainen miljöö, viittaamalla tunnettuihin tapahtumiin ja faktoihin
sekä muovaamalla päähenkilöstä ”pyöreä”, monipiirteinen, kehittyvä
luonne. Perinteisesti uskottavuuden mielikuvaa on synnytetty pää-
osanesittäjän näköisyydellä, eli maskeeraamalla tämä muistuttamaan
historiallista päähenkilöä. (esim. Lehtisalo 2011, 348, 350–352.)

Uskottavuuspyrkimyksistä huolimatta fiktiivisen elämäkertaeloku-
van henkilöhaahmo on aina jännitteinen. Henkilöhaahmon rakentumi-
nen on jo alkanut ennen elokuvaa mediassa, esimerkiksi historiateok-
sissa, ja se myös jatkuu elokuvan katsomisen jälkeen. Henkilöhaahmon

³ Analysoin tässä artikke-
lissa elokuvan televisios-
sa esitettyä kaksiosaista
versiota.

tunnettuus toimii elämäkertaelokuvan markkinoinnin apuna, yleisön kiinnostuksen herättäjänä (Lehtisalo 2011, 116, 370–386). Ennakkokäsitykset voivat myös sujuvoittaa elokuvan kulkua, sillä elokuvantekijät voivat käyttää hyväksi tietoja ja mielikuvia, joita katsojilla jo oletetaan olevan elokuvan päähenkilöstä. Henkilöhahmoa ei tarvitse rakentaa alusta alkaen, vaan voidaan otaksua, että katsojat täydentävät hahmoa omilla mielikuvillaan ja tiedoillaan. Tunnettuus johtaa kuitenkin Jean-Louis Comollin sanoin ”kahden ruumiillistuman ongelmaan”, joka pitää ratkaista jollakin tavalla, mikäli roolihahmosta halutaan tehdä uskottava. Ongelma viittaa siihen, miten todellisia henkilöitä kuvaavassa elokuvassa on liikaa henkilöhahmojen ruumiillistumia. Tunnetulla historiallisella henkilöllä on ruumiinsa ja näyttelijällä on ruumiinsa. Näin elokuvan roolihahmolle tulee kaksi päällekkäistä ”ruumista”, ja elokuvassa on yksi ruumiillistuma liikaa. Comollin mukaan elokuvassa voidaan pelata tällä uskottavuudella joko tekemällä ruumiillistumat näkyviksi tai sitten piilottaa häiritsevä ylimäärä tekemällä näyttelijästä historiallisen hahmon näköinen, mikä onkin ollut tyyppillistä valtavirtaelokuville. (Comolli 1978, 44, 46–49.)

On kuvaavaa nykyajan historiatietoisuudelle ja elokuvien markkinoinnille, että sekä *Kuulustelun* että *Hella W:n* ennakkomarkkinoinnissa ei luotettu katsojien ennakkotietoihin historiallisista päähenkilöistä. Kummankin elokuvan päähenkilöt, niin Kerttu Nuorteva kuin kohdalaisen kuuluisa Hella Wuolijokin esiteltiin hyvin yksityiskohtaisesti ennen elokuvien ensi-iltoja. (KAVI: *Kuulustelu*, KAVI: *Hella W*.) Tunnettuutta ja mielenkiinnon heräämistä ei jätetty yleisön huonoksi arvioitun historiatietoisuuden varaan. Vaikuttaa myös siltä, ettei ”kahden ruumiillistuman ongelma” koskettanut näitä elokuvia. Kerttu Nuortevan ulkonäkö ei ole tunnettu julkisuudessa, joten elokuvaa pystyttiin markkinoimaan pääosaa esittävän, kuuluisan elokuvanäyttelijän Minna Haapkyän avulla ilman ongelmallisia mielikuvia. Hella Wuolijoen pyöreä olemus on sen sijaan tuttu monille niin mediasta kuin historiankirjoistakin. Wuolijokea esittävä Tiina Weckström ei lainkaan muistuta roolihenkilöään, mikä viittaisi siihen, että uskottavuutta ei haluttu rakentaa näköisyyden vaan muiden ilmaisukeinojen avulla.

Elokuvien ennakkojulkisuudessa työstettiin kuitenkin elokuvien suhdetta todellisuuteen ja näin luotiin pohjaa uskottavalle elokuvakokemukselle. *Hella W:n* ohjaaja Juha Wuolijoki korosti, että kyseessä on ”rohkeasti fiktiivinen elokuva” ja elämäntarinaa on muokattu ”vahvemman elokuvan aikaansaamiseksi” (*Satakunnan Kansan* 11.12.2009). Toisaalta Hella Wuolijoen elämäntarinan kertaaminen sekä viitteet historiallisten yksityiskohtien asettamista vaatimuksista kertoivat siitä, että tavoitteena oli luoda uskottava tulkinta Wuolijoesta autenttiselta vaikuttavassa ympäristössä. (Esim. *Turun Sanomat*, 27.11.2009; *Hufvudstadsbladet* 7.10.2009.) Pienimuotoisemman *Kuulustelu*-elokuvan mediajulkisuudessa esiin nousee erityisesti Haapkyä, joka kertoo roolin vaativuudesta ja perehtymisestään rooliin elämäkertoja ja dokumenttimateriaalia lukemalla (*Turun Sanomat*, 16.9.2009; *Yle.fi* 28.9.2009, tarkistettu 7.5.2014; *Hufvudstadsbladet* 22.9.2009). Roolisuoritus esitetään tunnetun näyttelijän taidonnäytteenä. Samalla annetaan ymmärtää, että elokuvan tavoitteena on faktoihin, erilaisiin dokumentteihin ja kirjoituksiin, pohjautuva tulkinta.



Koska Kerttu Nuorteva ei ole ulkonäöltään yleisesti tunnettu, näyttelijä Minna Haapkyläkään ei ole läpikäynyt mittavaa muodonmuutosta. Kuva: Jörn Donner Productions Oy.

Kummatkin elokuvat määriteltiin näin ennakkojulkisuudessa historiallisiksi elokuviksi ja henkilökuvauksiksi. Keskushenkilön merkitys Suomen historiassa selvitettiin, mutta toisaalta painotettiin yksilöä ja hänen erityistä elämäänsä. Kuten tyypillistä uuden vaiheen elämäkertaelokuville, ennakkojulkisuus antoi odottaa tarinaa yksilöstä eikä niinkään perinteisen elämäkertaelokuvan tapaan kansakunnan kohtaloista.

Kuka on tämä nainen?

Perinteisissä elämäkertaelokuvissa päähenkilöistä on pyritty luomaan valtavirtaelokuville tyypillisen klassisen elokuvakerronnan mukaisesti⁴ motivoituja, reaalielämän henkilöjä muistuttavia kokonaisuuksia, joiden teot vievät elokuvan juonta eteenpäin. ”Modernin” tai postmodernin⁵ kerrontatyylin omaksuneissa elämäkertaelokuvissa ei kuitenkaan aina tavoitella klassisen kerronnan psykologisoituja ja selkeästi kokonaisuuksiksi hahmotettavia henkilöahmoja. Tällöin historiallinen henkilöahmo ei välttämättä ole juonta kuljettava toiminnan alkulähde, eikä hänestä muodostu klassisen kerrontatyylin mukaista koherenttia henkilöahmoa. (Taylor 2002, 164, 199–200, ks. myös Livingstone 2009, 17.)

Elokuvien *Kuulustelu* ja *Hella W* päähenkilöt Kerttu Nuorteva ja Hella Wuolijoki rakentuvat perinteisten elämäkertaelokuvien mallien mukaisesti tarinan keskiössä oleviksi psykologisoituiksi hahmoiksi. Henkilön identiteettikuvilla ei leikitellä eikä henkilökuvaa esitetä

⁴ Klassinen elokuvakerronta viittaa valtavirtaelokuvissa käytettyyn selkeään ja monille tuttuun amerikkalaiseen kerrontatapaan; Bordwell & Thompson 1990, 70.

⁵ Taylor ei selkeästi määrittele ”modernin” ja postmodernin elämäkertaelokuvan eroa, vaan antaa ymmärtää, että myös ilmaisu- ja kerrontamuodoiltaan entistä kokeilevammatt ”postmodernit” elämäkertaelokuvat kuuluvat uuteen, ”moderniin” vaiheeseen (ks. Taylor 2002, 40, 144).

ristiriitaisena (Livingstone 2009, 22, 24, 25–26). Lopputuloksena ei ole kuitenkaan täysin perinteiden mukainen yksiselitteisesti motivoitu henkilö. Molemmissa elokuvissa hyödynnetään kysymisen rakennetta henkilökuvan rakentamisessa: juoni selvittää, ”Kuka tämä nainen on?” *Kuulustelun* juoni keskittyy elokuvan nimen mukaisesti densantti Kerttu Nuortevan kuulusteluihin jatkosodan aikana. Alun desantti on henkilönä arvoitus, jota katsoja lähtee yhdessä kuulustelijoiden kanssa ratkaisemaan. Vähitellen, tietojen kerääntyessä henkilöahmo täydentyy ja pyöristyy. Elokuvan *Hella W* tapahtumat alkavat *in medias res*, vuodesta 1929, jolloin Wuolijoen nimi nousi esiin sekä Neuvostoliiton, Britannian että Suomen tiedustelupalveluissa. Wuolijoella tuntui olevan epäilyttäviä kontakteja kaikkialle, mutta kellään ei ollut selvyyttä siitä, vakoiliko hän jonkun hyväksi. Aloituskakso nostaa esiin kysymyksen Hellasta ja samalla se esittelee syyn siihen, miksi Valtiollinen poliisi ryhtyi varjostamaan häntä. Valtiollisen poliisin näkökulma jää kuitenkin sivuun, ja katsoja ohjataan seuraamaan sivusta Hella Wuolijoen elämää ja tärkeimpiä tekoja.

Kuulustelussa vähitellen paljastuvat tiedot Nuortevan henkilöhistoriasta täydentävät hänen persoonaansa. Ensin katsoja tutustuu taitavaan näyttelijään, kun Nuorteva pitää kuulusteluissa sinnikkäästi yllä peiterooliaan naisellisen viehättävänä Elina Hämäläisenä. Näyttelijä Minna Haapkyllän tähtikuva kauniina nuorena naisena täydentää mielikuvaa tuntemattomasta Nuortevasta, tähden ”ruumiillistuman” avulla katsoja voi kuvitella, kuinka vetoava kuulustelijoiden mainitsema ”kaunis kuulusteltava” on ollut. Kun peiterooli väistyy, Nuortevasta saadaan lisää tietoa. Hänet kuvataan rohkeana, sivistyneenä ja lukeena nuorena, joka puolustaa intohimoisesti Stalinin perustuslakia ja



Kerttu Nuortevan monet roolit viettelijättärestä agitaattoriin kuoritaan kuulusteluissa vähä vähältä. Kuva: Jörn Donner Productions Oy.

myöntää talvisodan olleen virhe. Hänen suomalaissyntyinen isänsä oli Neuvosto-Karjalan johtaja, joka tapettiin Stalinin puhdistuksissa, Kerttu oli arvostetun lehden toimittaja ja myöhemmin tiedusteluyksikön työntekijä. Myös Kerttu itse oli vangittu ja karkotettu Siperiaan. Hän oli joutunut NKVD:n kiduttamaksi, hän oli huolestunut vainoissa kadonneesta veljestään ja ystävistään. Silti hän halusi pitää kiinni velvollisuuksistaan neuvostosotilaana. Niin kuulustelija kuin katsojakin jäävät ihmettelemään, miksi Kerttu oli kaikesta huolimatta ryhtynyt vakoojaksi, tehtävään, jossa kiinnijääminen ja kuolema olivat erittäin todennäköisiä. Kysymys luo jännitettä kerrontaan ja saa katsojan, kuulustelijoiden ohella, kaipaamaan lisätietoja. Kysymykseen Nuortevan motiiveista esitetään erilaisia vaihtoehtoja: neuvostoterrorin luoma pakko, usko aatteeseen, ehkä jopa seikkailunhalu. Ristiriitaiset vastaukset jäävät ilmaan, ja katsoja jätetään pohtimaan historiallisten toimijoiden motiiveja.

Elokuvassa *Hella W* painottuvat päähenkilö Hella Wuolijoen julkiset teot ja saavutukset enemmän kuin hänen persoonansa. Elokuvan vahvan elliptinen rakenne keskittyy tilanteisiin, joissa esitellään Wuolijoen tunnettuja tekoja tai elämän käännekohtia. Toisin kuin *Kuulustelussa* tässä elokuvassa päähenkilön luonnetta ei rakenneta henkilöhistorian avulla. Wuolijoen tosin kerrotaan saapuneen Suomeen nuorena opiskelijatyttönä, mutta hänen kokemuksiaan ei näytetä eikä hänelle näin ollen luoda historiaa. Sen sijaan eri kohtauksissa Wuolijokeen kiinnitetään erilaisia luonteenpiirteitä: hänet näytetään itsetietoisesti esittelemässä omia saavutuksiaan ja ahmimassa samalla tuulihattuja, vähättelemässä taloudellisia riskejä, komentamassa tytärtään, sanelemassa kuulua näytelmäänsä *Juurakon Huldaa* (1937). Katsojalle ei jää epäselväksi, etteikö Hella olisi rohkea, voimakas, itsekeskeinen, nautinnonhaluinen ja lahjakas. Monet piirteet rakentavat hänestä pyöreätä hahmoa, jolla on myös ristiriitaisia, itsekeskeisyydessään suorastaan epämiellyttäviä piirteitä.

Merkittävintä on kuitenkin se, että katsojalle ei tarjota syvää tarinainformaatiota Hellasta, hänen ajatuksistaan, tunteistaan, kokemuksistaan tai motiiveistaan. Hella Wuolijokea näyttelevän Weckströmin hienovaraisista ilmeistä katsoja voi arvailla hänen tuntevan pettymyksiä ja iloa, mutta usein Hellan tuntemat tunteet ja kokemukset jäävät arvoitukseksi. Suurimman osan elokuvaa katsoja seuraa Hellan elämää sivustaseuraajana. Ristikoiden tai huonekalujen takaa kuvatut otokset synnyttävät jopa mielikuvan tirkistelystä. Katsoja seuraa yksityistä historiaa sivusta, mutta ei voi päätellä, mitä Hella ajattelee tai miksi hän toimii omalla tavallaan.

Moniulotteisesta henkilökuovasta huolimatta molempiin nais-hahmoihin liittyy stereotyyppisiä piirteitä. *Kuulustelussa* itse asiassa stereotyyppillä leikittely on osa Kerttu Nuortevan persoonan rakentumista. Aluksi hahmoa leimaa kuva kauniista naisesta, joka pyrkii käyttämään seksuaalista vetovoimaansa hyväkseen. Elina Hämäläisenä Kerttu on itkuinen ja "naisellisen" avuton, paljastuttuaan aggressiivinen ja samalla flirttaileva. Juonen edetessä roolit kuorittuvat Kertun yltä ja esiin nousee ristiriitainen mutta psykologisesti uskottava persoona.

Konventionaalinen naiskuva hallitsee enemmän *Hella W*-elokuvan Hella Wuolijokea. Hella kuvataan suomalaisissa elokuvissa paljon kiertäneen naiskuvan mukaiseksi vahvaksi naiseksi, jota Anu Koivunen on kuvannut "monumentaalisesti naiseksi" ja "matriarkka-äidiksi" (ks. Koivunen 2003, 116–117). Monien elokuvien, kuten *Taistelu Heikkilän talosta* (Suomi 1936), *Loviisa – Niskaavuoren nuori emäntä* (Suomi 1946), *Intohimon vallassa* (Suomi 1947) ja *Riihalan valtias* (Suomi 1956), päähenkilöiden tavoin Hella on onnettomassa avioliitossa alkoholisoituneen tai "heikon" miehen kanssa, mutta menestyy omaisuutensa ja yritystensä hallitsijana. Elokuvan alun vastakkainasettelu, jossa miehensä käytöksestä kiivastunut Hella hutkii humalaista Sulo Wuolijokea (Petri Manninen), muistuttaa emäntien katkeria taisteluja miestensä kanssa. Melodraamojen emännät näyttävät muuttuvan tylyiksi matriarkoiksi, koska heidän miehensä eivät ota perinteistä rooliaan perheen päänä ja rakastavana aviomiehenä (Koivunen 2002, 127–128, 138). Malli on tuttu 1930-luvun elämäkertaelokuvista, joissa kuuluisat naiset joutuvat luopumaan "naiseudestaan" julkisen tehtävän vuoksi (Landy 1991, 58, 62–66). Hella sen sijaan esitetään lähtökohtaisesti kunnianhimoisena monumentaalihahmona, joka ei tieten tahtoen luovu mistään – humalaisen Sulon syytöksen mukaan Hellan kylmyys pilasi heidän avioliittonsa. Synnynnäisesti tarmokas Hella on toisen maailmansodan jälkeisen Suomen feministisen naistyyppin perillinen: työteliäs ja peräänantamaton kansakunnan rakentaja (ks. Koivunen 2002, 144–144, 147).

Hellan, kuten edellämainittujen matriarkkojenkin, suhde äitiyteen on kuitenkin jännitteinen. Mutta jos ihannematriarkka on samalla myös rakastava äiti (ks. Koivunen 2002, 151–152), Hella näyttää itsekeskeisyydessään epäonnistuneen naisen perinteisimmissä tehtävissä, äitinä sekä vaimona ja rakastettuna. Kohtaukset Vappu-tyttären kanssa paljastavat Hellan avuttomuuden tai osaamattomuuden rakkaiden kanssa. Esimerkki tällaisesta tilanteesta on kohtaaminen, jossa Hella liikematkaltaan palattuaan työskentelee ja syö kartanonsa keittiössä. Nuori Vappu varoittaa äitiään syömästä liikaa, jottei tästä tulisi "muodoton". Äiti ihmettelee tytön huonoa kasvatusta, jolloin Vappu ilmoittaa, ettei Hella häntä kasvattanut vaan kotiopettaja, *Fräulein*. Hella ei pysty vastaamaan syytökseen ja jää katse vaipuen ajatuksiinsa.

Erityisesti *Hella W*:ssä päähenkilön sukupuoli-identiteetti siis artikuloidaan konventionaalisten naiskuvien avulla. *Kuulustelussa* perinteiset naiskuvat ovat pelkkää hämäystä, ja juonen edetessä Kertusta syntyy moniulotteisempi kuva. Yksilökuvaukseen enemmän keskittyvä *Kuulustelu* antaa paremman mahdollisuuden käsitellä päähenkilöä persoonana kuin tekoja ja saavutuksia esittelevä *Hella W*. Sinänsä on mielenkiintoista, että sukupuoli kuitenkin saa juuri *Hella W*:n tarinassa niin keskeisen roolin, määritteet "vahva nainen" ja "epäonnistunut äiti" leimaavat elokuvan Hellaa. Näin ollen "naiselämäkerta" *Hella W* erityisesti käsittelee päähenkilönsä sukupuolta toisin kuin *Kuulustelu*, jossa kysymykset päähenkilön sukupuolesta jäävät alun jälkeen marginaaliin.

Elokuvien päähenkilöiden käsittelyssä näkyy viitteitä uuden vaiheen elämäkertaelokuvan tavasta suhtautua kuvauksen kohteeseen. Tätä ei pyritä selittämään täysin, vaan päähenkilöiden motiivit ja

ajatukset jäävät tulkintojen ja arvailujen varaan. Silti päähenkilön kuvausta ei voi kutsua kokeelliseksi (vrt. Taylor 2002, 238–246), vaan klassisen vaiheen elämäkertaelokuvan mukaisesti elokuvissa päähenkilöistä muotoutuu kokonaisvaltainen psykologisoitu henkilöihahmo. Elokuvien ilmaisu- ja kerrontaratkaisut myös ohjaavat katsojaa ymmärtämään päähenkilöitä kokemuksen ja tunteen tasolla.

⁶ Käytän tässä Henry Baconin käännöksiä Smithin termeistä, Bacon 2000, 190–195.

Etäinen Hella, läheinen Kerttu

Ennakkotiedot ja -käsitykset vaikuttavat siihen, millainen tulkinta elämäkertaelokuvan päähenkilöstä syntyy, mutta keskeistä on myös se, miten elämäkertaelokuvan katsojaa asemoidaan suhteutumaan ja liittoutumaan elokuvan henkilöihahmojen kanssa (Smith 1995, 81).⁶ Näiden keinojen avulla katsoja voi tuntea henkilöihahmon itselleen läheiseksi tai etäiseksi. Keskeistä läheisyyden ja etäisyyden kokemuksessa on ero empatian ja sympatian välillä. Kokemalla empatiaa katsoja kuvittelee itsensä ”sisään” näkemänsä henkilöihahmon ajallistilalliseen ja fyysiseen tilaan sekä simuloi itselleen tämän mahdollisesti tuntemia tunteita. Sympatian tunteminen puolestaan tarkoittaa, että katsoja vain kuvittelee tilanteen, mutta ei itseään sen keskelle. (Smith 1995, 76–77, 96.) Vaikka katsoja tuntisi sympatiaa henkilöihahmoa kohtaan, tämä voi silti tuntua etäiseltä. Vasta empatian tunteminen mahdollistaa läheisyyden kokemuksen.

Mitä enemmän katsojalle annetaan tietoa henkilöihahmon tunteista, ajatuksista ja kokemuksista, sitä helpompi hänen on eläytyä tämän tuntemuksiin koko tarinassa. Saamiensa tietojen ja näkökulman kautta katsoja arvioi elokuvan henkilöihahmoja, ja mahdollisesti liittoutuu tiettyjen henkilöihahmojen kanssa tai tuntee sympatiaa heitä kohtaan. Samalla katsoja muodostaa moraalisen arvion henkilöihahmoista. Arvio perustuu tietenkin katsojan ympäröivän kulttuurin arvoihin ja käsityksiin, mutta elokuvan kerronta voi myös rakentaa asetelman, jossa katsoja pyritään saamaan liittoutumaan vastoin reaalielämän arvojaan. (Smith 1995, 82–85, 188–189.)

Elämäkertaelokuvien eri vaiheissa liittoutuminen ja moraaliset arviot ovat painottuneet eri tavoin. Klassisen vaiheen kansalliskarikuvaukset pyrkivät usein kutsumaankatsojaa liittoutumaan suurmiehen kanssa ja jakamaan tämän edustamat arvot (Lehtisalo 2011, 289–291). ”Modernin” vaiheen elokuvissa kuvatut antisankarit ja rikolliset puolestaan saattavat problematisoida liittoutumisen ja luoda tilanteen, jossa katsoja ei hyväksy päähenkilön tekoja ja moraalialia, mutta haluaa ymmärtää tätä, mikäli empatiaan tarjotaan mahdollisuuksia. Myös kerronnan ironia tai henkilöihahmon epämiellyttävyys voivat tehdä liittoutumisesta vaikeaa, tai sitä ei edes tavoitella. Toisaalta uudelle vaiheelle tyypilliset kokeelliset ilmaisu- ja kerrontakeinot voivat korostaa päähenkilön sisäistä elämää ja mahdollistaa erityisen läheisyyden tunteen.

Kuulustelussa ja Hella W:ssä päähenkilöt ovat kyllä syytettynä rikoksesta (vakoilusta), mutta sen ei ole tarkoitus estää liittoutumista tai sympatian tuntemista heitä kohtaan. Klassisen vaiheen elämäkertaelokuvien tapaan elokuvien katsoja asemoidaan tuntemaan

vähintäänkin sympatiaa päähenkilöä kohtaan, ja intiimissä kamarielokuvassa *Kuulustelu* korostuu myös empatia, läheinen suhde Kerttuun. Liittoutumista ja sympatian tunnetta rakennetaan kuitenkin elokuvissa hyvin eri tavoin.

Suhteessaan päähenkilöön *Hella W* muistuttaa studiokauden amerikkalaisia ja suomalaisia elämäkertaelokuvia, joissa painottui päähenkilön etäisyys. Elliptinen juonirakenne vaikeuttaa kausaalisten suhteiden muodostumista, jolloin katsojan on vaikea tuntea sympatiaa Wuolijoen tavoitteiden ja toimien kanssa, varsinkaan kun hänen nuoruudenhistoriaansa ei esitellä. Myös Hellaan liitetyt negatiiviset piirteet lisäävät etäisyyden tunnetta: on vaikea suhtautua empaattisesti henkilöön, joka ei näytetä osoittavan minkäänlaisia myönteisiä tunteita toisia ihmisiä kohtaan. George F. Custen on todennut, miten erityisesti studiokauden elokuvissa oli tyypillistä tarkastella historiallista päähenkilöä kunnioittavan etäisyyden päästä – hän oli kuin aurinko, jonka ympärillä muut kiersivät (Custen 1992, 159). Samoin suomalaisten 1940-luvun elämäkertaelokuvien *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940) ja *Ballaadi* (1944) suurmieshahmot jäivät ajatuksineen ja tunteineen etäiseksi, vaikka heidät inhimillistettiin rakkaussuhteen avulla (Lehtisalo 2011, 128–134). *Hella W*:n Hella vaikuttaa perinteisten elämäkertaelokuvien etäiseltä auringolta, jonka ympärillä muu toiminta tapahtuu ja joka ”suurnaisena” vaikuttaa eri aloilla Suomen historiaan.

Hella W:ssä myös luodaan suhde historialliseen päähenkilöön samanlaisin keinoin kuin kyseisissä suurmieselokuviissa. Elokuvassa on henkilöahmo, jonka kautta päähenkilö voidaan tuntea paremmin ja jonka kautta voidaan muodostaa läheinen suhde päähenkilöön. Taylor kutsuu tällaista henkilöä kytkijähahmoksi (*die Einkupplungsfigur*) (Taylor 2002, 102–103). Suurmieselokuviissa kytkijähahmona toimi nuori rakastettu, *Hella W*:ssä Hellan tytär Vappu, joka on elokuvan tarinan sisäinen kertoja.

Vapun kertojajääni antaa lisätietoja äiti Hellan toimista ja luonteenpiirteistä, ja näin hän kytkijähahmona auttaa pyöristämään Hellan henkilöahmoa. Merkittävää on kuitenkin se, miten Vapun hahmon kautta katsoja pääsee seuraamaan Hella Wuolijoen yksityistä minää ja saa myös vihjeitä tämän kokemista tunteista. Kohtauksissa tyttärensä kanssa Hella paljastaa eniten tunteitaan. Tällainen on esimerkiksi kohtaus, jossa hänelle ilmoitetaan kirjeitse, ettei häntä hyväksytä Suomen kirjailijaliittoon. Hella on pettynyt ja masentunut, ”minä en kelpaa suomalaiseksi”, mutta Vappu-tytär lohduttaa häntä.

Vapunkaan tunteista tai ajatuksista ei elokuvassa anneta kovin syvää tarinainformaatiota, mutta keskeistä on kuitenkin tieto siitä, miten Vapun paljastetaan toisaalta olevan kiintynyt äitiinsä ja toisaalta tuntevan itsensä tämän hylkäämäksi: ”Äiti oli aina poissa, liikematkoilla ympäri Eurooppaa ja Neuvostoliitossa. Minä kasvoin yksin kartanossa.” Hella Wuolijoen 50-vuotispäivillä Vappu pitää iloisen puheen, jonka hän päättää liikuttuneena sanoihin ”isänmaa onnittelee häntä” kuin lohduttaakseen äitiään aiemmasta pettymyksestä kirjailijaliiton kanssa. Vapun tuntemusten kautta myös katsoja voi kiinnittyä Hellaan ja etsiä tästä merkkejä kiintymyksestä. Näin Vapun hahmo auttaa rakentamaan muuten etäisestä, jopa kylmästä Hellasta sympaattista.



Hella W ei kaihta näyttämästä päähenkilöään ristiriitaisessa valossa. Kuva: Snapper Films Oy.

Elokuvan loppupuolella kuvataan, kuinka Hella Wuolijoki tuomittiin maanpetturuudesta vankilaan. Vankilajakso on poikkeus elokuvassa, eräänlainen dramaattinen huipentuma, jossa katsojalle tarjotaan kuvitteellinen mahdollisuus elää Hellan elämää tämän kanssa. Ennen tätä katsoja on liikkunut sivustaseuraajana kauniiden esineiden täyttämässä ylellisissä huoneissa. Vankilassa Hella suljetaan karuun selliin, joka pimeydessä vaikuttaa lähes mustavalkoiselta. Itkuinen Hella pyörii unettomana sängyllään ja kuuntelee torakan rapinaa pimeydestä. Vankilaa hallitsevat harmaat sävyt, kolahdukset ja vartioiden kovat huudot. Vankilajakso päättyy elokuvassa poikkeukselliseen kohtaukseen, jossa katsojalle esitetään Hellan harhaisia mielikuvia Vapusta pikkutyttönä ja Sulo Wuolijoesta. Hellan kauhistuneen sekavat kasvot kutsuvat katsojaa kokemaan hänen tunteitaan. Näin siis vankilajakso muodostaa käännekohdan katsojan suhteessa päähenkilöön. Nyt Hellaa kohtaan voi jopa tuntea empatiaa. Empatia ei välttämättä jää vallitsevaksi tunteeksi, mutta Vapun kytkijähahmo ja vankilajakso mahdollistavat sen, että katsoja voi loppujen lopuksi tuntea sympatiaa etäistä Hella Wuolijokea kohtaan.

Kuulustelussa puolestaan painottuu katsojan läheinen suhde Kerttu Nuortevaan. Läheisyys ei perustu niinkään siihen, että katsoja tietäisi hänestä kaiken, sillä Kertun menneisyys ja aiemmat kokemukset jäävät usein pelkiksi maininnoiksi. Sen sijaan katsoja pääsee intensiivisesti kokemaan tapahtumia ja Kertun tuntemuksia kuulusteluissa. Elokuvan ilmaisu fokusoi hyvin tarkasti henkilöihän ja dialogiin. Kohtaukset tapahtuvat melkein yksinomaan samoissa niukasti lavastetuissa kuulustelu- tai työhuoneissa. Liikkumaton kamera rekisteröi lähikuvassa tai puolilähikuvassa puhuviin henkilöihin ja paljastaa heidän ilmeensä. Taustamusiikkia ei käytetä, jolloin tunteiden teho perustuu näyttelijätyöhön. Kertun kasvojen väsymys, epätoivo, sairaus ja hämmennys toimivat kutsuna osallistua Kertun tuntemuksiin. Katsoja seuraa Kerttua selliin ja näkee tämän raivon ja epätoivon. Kohtaus kohtaukselta katsoja voi nähdä, kuinka kuulustelijana toimivan osaston päällikön Kastarin (Marcus Groth)

keinot alkavat purra, Kertun usko omaan asiaansa murtuu, ja hän myöntää Stalinin terrorin ja Neuvostoliiton virheet. Kun katsojalle on aiemmin kuvattu Kertun ideologinen ihanteellisuus, hän voi asettua hermoromahduksen saaneen Kertun asemaan. Elokuvan ilmaisu ja näyttelijäntyö mahdollistavat intensiivisen kokemuksen jakamisen, empatian Kerttua kohtaan.

Klassisen vaiheen elämäkertaelokuvien tavoin kummassakin elokuvassa rakennetaan ymmärtävää asennetta päähenkilöä kohtaan, hänen kanssaan voi liittoutua ja ajoittain myös asettua hänen asemaansa. Kiinnostavaa onkin se, että *Hella W:ssä* päähenkilö asemoidaan klassisen vaiheen suurmiesten tapaan etäiseksi voimahahmoksi. Jopa moraalisen arvion voi tulkita seuraavan suurmieselämäkertoja: liittoutuminen Hellan kanssa asemoi katsojan näkemään hänet väärin tuomittuna sankarina, jonka yhteistyö venäläisten kanssa näyttytyy varsin viattomalta toiminnalta suhteessa hänen ansioihinsa rauhanponnisteluissa. *Kuulustelussa* liittoutuminen Kertun kanssa puolestaan väistää kysymyksen tämän syyllisyydestä, ja moraalinen tuomio kohdistetaan sotaan, Staliniin ja valtakoneistoon.

Nainen historian kulussa

Kerronnallistaminen (*die Narrativisierung*), kuvaa sitä, miten elämästä luodaan yhtenäinen, dramatisoitu kokonaisuus (Taylor 2002, 114–115). Henry M. Taylorin mukaan varsinkin ”moderneille” fiktiivisille elämäkertaelokuville on tyypillistä niin kutsuttu ”heikko kerronta”, mikä tarkoittaa, että elämäkerroissa draaman kaari ei ole kovin kiinteä, vaan kertomus koostuu usein episodeista. Studiokauden elämäkertaelokuvalla tyypilliselle ”Vahvalle kerronnalle” ominaisia piirteitä ovat tapahtumien kausaalisuus, henkilöhahmojen toiminnan motivointi ja päämäärähakuisuus. (Taylor 2002, 118–119.) Perinteisesti elämäkertaelokuvien kerrontaa on ”vahvennettu” konventionaalisilla kerrontakaavoilla kuten heteroseksuaalisella romanssilla (ks. Custen 1992, 161) tai luomalla vahvoja vastakkainasetteluja päähenkilön julkisen ja yksityisen roolin välille (ks. Williams 2001, 16; Landy 1991, 57–58).

Mitä ”vahvempaa” kerrontaa elämäkertaelokuvan tekijät käyttävät, sitä painokkaamman tulkinnan he esittävät historiallisesta henkilöstä ja tämän motiiveista. Henkilöhahmon motiivien selkeä esiin tuominen ja tapahtumaketjujen rakentaminen edellyttävät, että elokuvantekijät joko tietävät, kuvittelevat tai tulkitsevat historiallisen henkilön intentioita. ”Heikko”, elliptinen kerronta, joka siirtyy tapahtumasta ja ajankohdasta toiseen luomatta selkeitä kausaalisuhteita tapahtumien välille, jättää paljon arvailujen varaan. Avoimuus ja varmojen totuuksien välttäminen elokuvissa myötäilee yleisempiä, elämäkertatutkimuksen ja historian tutkimuksen muutoksia (esim. Johansson 2007, 27). Historian ja historiallisten elokuvien tutkija Robert A. Rosenstone (1995, 55–59) on kritisoinut historiallisia valtavirtaelokuvia paitsi henkilökeskeisyydestä, myös siitä, että ne luovat yhtenäisen, suljetun kertomuksen ja progressiivisen mielikuvan historiasta. Mikäli historiallinen elokuva todella haluaa vakavasti keskustella menneisyydestä, sen tulisi kysyä ja kyseenalaistaa, esittää postmodernin historiankirjoituksen puolesta-

puhuja Rosenstone. Kerronnan avoimuuden lisäksi keskeisiä keinoja olisivat erilaisten, ristiriitaistenkin näkemysten esittäminen, kronologian rikkominen (esimerkiksi anakronismit), etäännyttäminen, ironia tai leikkittely ja itsereflektiivisyys. (Rosenstone 1995, 61–63; Rosenstone 1992.) Tällaiset keinot ovat tyyppillisempiä kokeelliselle elokuvalle, mutta kokeellisia keinoja, kuten sirpaleista kerrontaa, voivat käyttää myös valtavirtaelokuviksi ymmärrettävät tarinat, esimerkiksi Oliver Stonen ohjaama *Nixon* (USA 1995).

Kuulustelu ja *Hella W* eivät käytä kerronnassaan kokeilevia keinoja, vaan pääosin ne pitäytyvät valtavirtaelokuvien tavassa rakentaa draaman kaari. Kummassakin elokuvassa käytetty kysymisen logiikka ”vahventaa” juonta ja luo sille kehyksen. Niissä on kuitenkin viitteitä Taylorin määrittelemän uuden vaiheen elämäkerran kerrontatavoista: *Hella W:n* elliptisyys, *Kuulustelun* reflektiiviset viitteet ja kummankin elokuvan tulkintojen avoimuus.

Vaikka kysymyskaavan lisäksi keskeinen äiti-tematiikka vahventaa *Hella W* -elokuvan kerrontaa, leimaa sitä elliptinen ”heikko kerronta”, jossa liikutaan ajanjaksosta toiseen. Salaisen poliisin havaintoja seuraavan aloitusjakson jälkeen palataan ajassa taaksepäin vuoteen 1920. Hella esitellään itsetietoisena seurapiirien keskipisteenä, jonka liiketoimet menestyvät, mutta jonka avioliitto alkoholisoituneen Sulo Wuolijoen kanssa päättyy eroon. Tästä hetkestä siirrytään pian kymmenen vuotta eteenpäin esittelemään Hellan uhkarohkeita liiketoimia ja taloudellisia vaikeuksia pörssiromahduksen jälkeen. Kesken uhkaavan konkurssin hän ryhtyy kirjoittamaan ja saavuttaakin viimein menestystä aina Amerikkaa myöten. Juoni etenee samaan tapaan: se vuoroin hyppää ajankohdasta toiseen ja pysähtyy Wuolijoen elämän keskeisiin hetkiin. Näin katsojalle esitellään Wuolijoen merkittävää julkista uraa ja hänen tekonsa kiinnitetään sekä suomalaisen (populaari)kulttuuriin että vuosisadan poliittisiin käännteisiin.

Historialliselle elokuvalle tyyppilliseen tapaan kohtaukset istutetaan aikaan ja paikkaan näistä kertovilla teksteillä. Pätvät tunnetuista, Wuolijoen näytelmiin perustuvista elokuvista *Niskavuoren naiset*, *Juurakon Hulda* ja *Eteenpäin – elämään* todistavat katsojille konkreettisesti, mitä Wuolijoki teki. Elokuvatarinan historiallisuudesta muistutetaan leikkaamalla mukaan otoksia vuoden 1929 pörssiromahdusta ja Helsingin pommitusta kuvaavista filmeistä sekä hyödyntämällä vanhoja radioselostuksia, joita Hella kuuntelee. Elokuvan lopuksi kuullaan Hella Wuolijoenkin ääni radiopuheen katkelmassa tämän jättäessä paikkansa Yleisradion pääjohtajana 1940-luvun lopussa. Ajanmukaiset lavasteet sekä puvut luovat uskottavan historiallisen miljöön, johon katsoja voi eläytyä. Kamera vie katsojan hetkeen fokuoimalla runsaisiin yksityiskohtiin, ylelliseen ruokakalustoon, kiiltäviin autoihin, kirjoituskoneen napsuviin kirjasimiin. Näin katsoja voi kokea olevansa läsnä kohtauksessa kuulemassa ja näkemässä, todistamassa, mitä Wuolijoelle tapahtuu. Historiallisena kertomuksena *Hella W* onkin kronikan tapainen, kertomuksena avoin, mutta vakuuttavuuteen pyrkivä tarina Wuolijoen saavutuksista. Vaikka elliptisyys rikkookin yhtenäistä tarinaa ja tietämättömyys Hellan motiiveista jättää paljon arvailun varaan, elokuvassa ei pyritä kyseenalaistamaan historiaa tai luomaan ristiriitaisia tulkintoja.

⁷ Alun dokumentaarinen tapa esitellä aihe voitaisiin tulkita myös esitetyn tarinan objektiivoinniksi, mutta ohjaaja Jörn Donnerin tunnistettava ääni tuo tekijän esiin fiktiivisille elokuville poikkeuksellisesti tavalla.

Myös *Kuulustelussa* menneisyys ja tulkinta siitä otetaan vakavasti eikä historiaa uskottavana kertomuksena kyseenalaisteta. Vaikka elokuvan lavastus on niukkaa, se samoin kuin puvustus ovat ajanmukaisia ja pyrkivät luomaan mielikuvaa sota-ajan Suomesta. Lisäksi kunkin tapahtumajakson ajankohta tarkennetaan tekstitiedolla. Elokuvan draaman kaari on myös hyvin kiinteä, sillä kuulustelu ja sen kronologinen eteneminen "vahventavat" juonen. Katsoja lähtökohtaisesti tietää päähenkilön olevan Neuvostoliiton vakooja, joten elokuvan draaman kaari ei rakennu syyllisyyden paljastumisen vaan Kerttu Nuortevan persoonan varaan. Elokuva alkaa päivää ennen Nuortevan pidätystä, mutta pääosin tarina kuvaa Nuortevan kuulusteluja päämajan valvontaosastolla. Kolme upseeria kuulustelee Nuortevaa vuorotellen, mutta vasta viimeinen heistä, Kastari, saa manipulointitaidoillaan Nuortevan tunnustamaan. Humanistiksi itseään kutsuva Kastarin kuulustelumenetelmät ovat epäsuoremmat, hän tarjoaa Nuortevalle luettavaksi suomalaista kirjallisuutta, "materiaalia keskustelujemme pohjaksi". Lopulta hänenkin tavoitteensa on murtaa Nuortevan vastarinta, vaikka sitten katteettomien lupauksien passista ja vapaudesta Australiassa. Kohtaus kohtaukselta Kertun vastarinta murenee, viimein hän saa hermoromahduksen menetettyään ideologiansa ja petettyään toverinsa kuulusteluissa. Kerttu Nuorteva tuomitaan kuolemaan, mutta aselepo syksyllä 1944 pelastaa Nuortevan ja hänet vapautetaan. Elokuva päättyy toteamukseen, että Nuorteva palautettiin Neuvostoliittoon, jossa hän sai kymmenen vuoden tuomion petturuudesta.

Selkeästä lineaarisesta kerronnasta huolimatta *Kuulustelussa* ja sen tarjoamassa menneisyyden tulkinnassa on *Hella W:tä* enemmän uuden elämäkertaelokuvan piirteitä. Elokuvan tarinan tapa keskittyä yksilöön ja identiteetin särkymiseen liittyy sen osaksi Taylorin määrittämää uutta elämäkertaelokuvaa. Kyse ei ole yksilösankarista ja merkittävistä teoista historian kulussa, vaan onnettomasta ihmiskohdalosta ja psykologisen tarkkaan kuvatusta minäkuvan hajoamisesta. (Taylor 2002, 32–33.) Elokuvassa ei myöskään esitetä yksiselitteisiä tulkintoja kenenkään henkilöhaamon motiiveista, arvoitukseksi eivät jää ainoastaan Nuortevan ajatukset vaan myös häneen poikkeuksellisen lämpimästi suhtautuvan Kastarin ja esimerkiksi kuulusteluissa avustavan ex-kommunisti Arvo Tuomisen motiivit. Sen sijaan elokuva tuo esiin vahvan väitteen valtakoneiston käyttämästä henkisestä ja fyysisestä väkivallasta niin Stalinin Neuvostoliitossa kuin sota-ajan Suomessa. Väite näyttäytyy elokuvantekijöiden historiantulkintana, mitä mielikuvaa vahvistaa se, että elokuva alkaa ja päättyy ohjaaja Jörn Donnerin selostuksella sota-ajan tilanteesta ja Neuvostoliiton vakoojien tylystä kohtalosta.⁷

Niin historiallisissa kuin elämäkertaelokuvissakin on perinteisesti kerrottu miesten teoista menneisyydessä. Dennis Bingham, joka on tarkastellut naisista kertovia elämäkertaelokuvia, esittää, että tämä perustuu patriarkaalisen yhteiskunnan rakenteisiin: kun elämäkerrat yleisesti kuvasivat tunnettuja henkilöitä ja heidän julkisia tekojaan, naisista kertovat tarinat olivat ongelmallisia, koska patriarkaalisten arvojen mukaan naisella ei voi olla julkista roolia. Jos naisista on kerrottu, on heidät pitänyt esittää erityisen kunnioitettavina, pyhimyksenkaltaisina tai, kuten useimmiten, uhreina (Bingham 2010, 213–214,

218, 222). Bingham pitää uhritarinaa erityisesti sodanjälkeisille angloamerikkalaisille elokuville tyypillisenä kerrontakaavana (Bingham 2010, 219). Vasta 2000-luvun naisista kertovat elämäkertaelokuvat, kuten *Marie Antoinette* (USA, Ranska, Japani 2006), ovat Binghamin mukaan pyrkinneet pois melodramaattisesta kaavasta ja uhrikuvauskista (Bingham 2010, 350). Binghamin tulkintaa ei voi aivan suoraan soveltaa suomalaiseen yhteiskuntaan (ks. naisten yhteiskunnallisesta roolista Sulkunen 1989, 165, 167), mutta se tarjoaa kuitenkin kiinnostavan arvion siitä, miksi myös Suomessa nainen on sopinut huonosti elämäkertaelokuvan pääosaan. Sinänsä kärsimys ja menetykset ovat määrittäneet myös miehiä kuvaavien elämäkertojen juonikaavaa ainakin Suomessa (Lehtisalo 2011, 157, 182; ks. myös Taylor 2002, 105).

Kuulustelun ja *Hella W:n* päähenkilöt toimivat molemmat julkisuudessa, sotatoimien, politiikan, kulttuurin tai liike-elämän näyttämöillä. Tämä on poikkeuksellista vielä 2000-luvun elämäkerta- ja sotaelokuvissa. Vaikka molemmissa lajityypeissä naisten historia on saanut tilaa, keskittyvät elokuvat usein joko tunnetun henkilön yksityiselämään (*Putoavia enkeleitä*) tai ”mikrohistoriaan” ja yksityishenkilön elämään (*Prinsessa, Sukunsa viimeinen, Lupaus* [Suomi 2005], *Äideistä parhain* [Ruotsi, Suomi 2005], *Hiljaisuus* [Suomi 2011]). Kansainvälisesti romanssijuoni vahventaa edelleen monien ”naiselämäkertaelokuvien” juonta. Kuten elokuvatutkija Bélen Vidal (2007, 74) on todennut, usein rakkaus ja intohimo selittävät elokuvien naistaiteilijoiden toimintaa. Elokuvien Hella Wuolijoki ja Kerttu Nuorteva sen sijaan eivät ole kiinnostuneita rakkaudesta. Kertun ja kuulustelijana toimivan Kastarin välille viritellään romanssin mahdollisuutta. Mutta vaikka Kastarin toimet kynttiläillallisineen antavat odottaa jonkinlaista suhdetta, odotukset eivät toteudu, eikä elokuva tarjoa selkeää kuvaa Kastarin ja Nuortevan väleistä.

Eryityisesti Hella kuvataan aktiivisena julkisena toimijana, joka ottaa tilaa ja valtaa. Hellan naistoimijuutta julkisuudessa ei problematisoida. ”Vahva nainen” -piirre tuntuu selittävän hänen poikkeuksellisen roolinsa tuon ajan yhteiskunnassa, eikä juoni yksiselitteisesti kerro, johtuvatko Hellan vaikeudet hänen sukupuolestaan vai esimerkiksi puoluekannasta.

Kuulustelun Kerttu vaikuttaa kadottavan toimijuutensa, joka hänellä kenties on joskus ollut. Rohkea vakooja muuttuu avuttomaksi vangiksi, kuulustelujen kohteeksi. Kerttu näyttäytyy valtiokoneistojen pelinappulana ja uhrina: idealistinen kommunisti lähetetään Suomeen varmaan tuhoon, ja Suomessa hänen uskonsa murskataan, vain jotta häneltä saataisiin tietoja ”Neuvostoliiton vakoilijakoulutuksesta”. Kuulustelijoiden hiukan ristiriitaisen sympaattinen suhtautuminen Kerttu Nuortevaan vahvistaa käsitystä Kertusta uhrina. Kastari puhuu heti alussa ”tyttörukasta”, jonka Neuvostoliitto on lähettänyt tylysti Suomeen. Väkivaltaisia kuulustelumenetelmiä suvaitsematon kuulustelija, kapteeni Suominen (Hannu-Pekka Björkman) ehdottaa Nuortevan lähettämistä tuomiolle ilman tunnustusta, koska silloin hänen ei tarvitsisi kokea petturin kuolemaa. Kastari ei suostu tähän, koska hän haluaa Nuortevalta kaiken tiedon. Kuitenkin hän varjelee Nuortevaa Valpolta ja tämän suunnitelmilta lähettää Nuorteva Gestapon kuulusteltavaksi. Hänen esitetään myös valmistelleen Kertun

armonanomuksen tuomion jälkeen. Kerttu hoitava lääkärikin kohtelee tätä suojelevasti ja arvostelee vapautta luvanneita kuulustelijoita julmuudesta. Uhrikuvauksena elokuva muistuttaa Binghamin kuvaamia angloamerikkalaisia naisten tuhoutumistarinoita. Se ei kuitenkaan ole melodraama, pikemminkin raportoiva kerronta karttaa paatosta. Voidaan myös kysyä, kuvaako elokuva ainoastaan Kertun uhrina, vai ovatko elokuvan kaikki henkilöt valtion- ja valtapolitiikan pelinappuloita.

Äitejä ja uhreja

Hella W:ssä ja *Kuulustelussa* elämäkerta rakentuu kysymysten ja niiden selvittämisen kautta, mutta lopulta kysymyksiin ei vastata. Arvoitukselliset naiset Hella Wuolijoki ja Kerttu Nuorteva ovat näin esimerkkejä uudesta elämäkertaelokuvasta ja – jos niin halutaan tulkita – postmodernista historiankäsitelmästä. Jo perinteisissä elämäkertaelokuvissa kuvatut ”nerot” ja suurmiehet olivat selittämättömiä poikkeusyksilöitä, joita tavallinen ihminen ei voi ymmärtää (ks. Hanson 1988, 16, 19, 22; Lehtisalo 2011, 121, 285), mutta elokuvien naisten arvoituksellisuus muotoutuu toisin. Se ei ole luonteen tai lahjakkuuden salaperäisyyttä, vaan naisten motiivien tavoittamattomuutta. Katsojalle ei tarjota ”lopullista” ja yhtenäistä totuutta henkilöahmosta, vaan se jää avoimeksi, kuin osoituksena yksilön identiteetin ja historiallisen totuuden tavoittamattomuudesta.

Huolimatta siitä, että *Kuulustelun* ja *Hella W:n* voidaan näiltä osin katsoa edustavan uutta elämäkertaelokuvaa, kummankin elokuvan päähenkilö on kuitenkin klassisen kerronnan mukainen psykologisoitu roolihahmo. Elokuville myös pyritään luomaan perinteisen kerronnan mukainen uskottava aikalaismiljö. Näin katsojalle tarjotaan mahdollisuus eläytyä elokuvien tapahtumiin ja luoda suhde uskottavan oloiseen päähenkilöön. Katsoja voi seurata Hella Wuolijoen ylellisen elämän keskeisiä käännteitä ja todeta Hellan ”suurteot” Suomen historiassa. Hän pääsee myös mukaan yksityisiin hetkiin todistamaan tämän suur-



Vaikka katsoja voi paikoin tuntea empatiaakin Hella Wuolijokea kohtaan, hänen perimmäiset ajatuksensa ja motiivinsa jäävät selvittämättömiä. Kuva: Snapper Films Oy.

naisen puutteet. Mutta kuten klassisen kauden suurmieselokuvissa, päähenkilö jää ajatuksineen ja tunteineen kunnioittavan etäisyyden päähän. Niin Henry M. Taylor kuin Dennis Bingham ovat kirjoissaan muistuttaneet, että klassiselle kaudelle tyypilliset elämäkertaelokuvat eivät ole kadonneet. Taylor on kiinnittänyt huomiota 1990-luvulta alkaen yleistyneisiin suurten budjettien sankaritarinoiniin ja kansallisiin eepoksiin. Bingham puolestaan puhuu ”uusklassisesta elämäkertaelokuvasta”, joka kierrättää studiokauden tarinamalleja kuten dekkarimaista arvoituksen selvittämistä tai ”suurmies kaikkine vikoineen” -tyyppistä kuvausta. (Taylor 2002, 41–43; Bingham 2010, 6, 380, ks. myös Vidal 2014, 19.)

Kuulustelu ja sen tarjoama tulkinta menneisyydestä poikkeavat suurhenkilöelämäkerroista. Katsojan huomio suunnataan henkilöihin, heidän reaktioihinsa ja tunteisiinsa, ja ihmisten pyristely tapahtumien kulussa on kaikkea muuta kuin suurmieshistoriaa. Silti *Kuulustelun* näyttäisi asettuvan osaksi sitä elämäkertaelokuvien perinnettä, jossa naisen julkinen rooli päättyy epäonnistumiseen. Elokuva eroaa kuitenkin selvästi Binghamin kuvaamista sodanjälkeisistä angloamerikkalaisista elämäkertamelodraamoista. Paatosta välttävä elokuva kysyy historiallisten toimijoiden motiiveja ja tilanteiden seurauksia sekä esittää väitteen valtiokoneistojen moraalittomuudesta. Tässä mielessä menneisyyden tapahtumia kyseenalaistava *Kuulustelu* edustaa selkeämmin uutta elämäkertaelokuvaa kuin Hella Wuolijoen merkittäviä tekoja esittelevä *Hella W*.

Toisin kuin suomalaiset sota-aikaan sijoittuvat elokuvat yleensä, kummankin elokuvan naispäähenkilöt osallistuvat sota-ajan toimintaan aktiivisesti. Elämäntarinoissa keskitytään naisten toimintaan julkisuudessa tai toiminnan julkisiin seurauksiin, romanssien tai yksityiselämän sijasta. Samalla Kertusta ja Hellasta rakentuu moniulotteisia henkilöahmoja, joiden motiiveja katsoja voi pohtia. Siksi onkin kiinnostavaa, miten elokuvat samalla myös kierrättävät stereotyyppisiä naismalleja: äitiä ja uhria. *Hella W* -elokuvassa Hellan äitiydestä muodostuu keskeinen kerronnallistamisen keino Vapun kertojajäänen sitoessa tapahtumia yhteen. Toistuvat kuvaukset äidin ja tyttären kohtaamisesta kohdistavat huomion Hellaan äitinä. Tytär hakee kontaktia äitiinsä, mutta Hellan esitetään asettavan aina työnsä äitiyden edelle. Saavutuksistaan huolimatta hän on epäonnistunut äiti.

Kerttu, valtiokoneistojen kaltoin kohteleva ”tyttöparka”, on puolestaan tapahtumien uhri, eikä oman kohtalonsa tekijä tai historian subjekti. Malli nuoresta naisesta pahalle alttiina ei ole uusi sekään (ks. esim. Koivunen 1995, 140). Kaunis, rohkea ja etevä Kerttu ei toki muistuta perinteisten elokuvien avuttomia tai turmeltuvia nuoria neitoja, mutta hänenkin toimijuutensa on lopulta näennäinen. Ehkä hänellä oli valinnan mahdollisuus ryhtyessään vakoojaksi, ehkä ei. Kertun kohtalo esitetään vääjämättömänä ja hänet itsensä manipuloitavana idealistina.

Elokuvat *Kuulustelu* ja *Hella W* ovat kiinnostava esimerkki elämäkertaelokuvan muutoksista 2000-luvulla. Uudenlaisena, ”modernin” vaiheen elokuvina ne kuvaavat naisten elämää menneisyydessä ja nostavat näin esiin naisten toimijaroolia historiassa. Ne eivät esittele lopullisia tulkintoja menneisyydestä eivätkä kuvaamista henkilöistä

ja osoittavat myös identiteetin liukuvuuden. Toisaalta ”naiselämäkerta” ei välttämättä tarjoa uusia näkökulmia, jollei se samalla esitä kysymyksiä naisten elämästä yhteiskunnassa ja haasta konventionaalisia kuvaustapoja. Elokuvat *Kuulustelu* ja *Hella W* tarjoavat tilaisuuden pohtia naisten roolia ja yksilön identiteetin muotoutumista historian käännekohdissa. Siksi onkin kiinnostavaa, että lopulta tulkinta naisesta historian kulussa palautuu hyvin perinteisiin naisen ja hänen roolinsa ymmärtämisen malleihin: naiset ovat äitejä ja uhreja.

Lähteet

Tutkimusmateriaalit

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti (KAVI)

Leikekansiot

Hella W, leikekansiot

Kuulustelu, leikekansiot

Hufvudstadsbladet 7.10.2009, 22.9.2009.

Satakunnan Kansa, 11.12.2009.

Turun Sanomat, 16.9.2009, 27.11.2009.

Yleisradio, verkkosivut <www.yle.fi>, 28.9.2009.

Kirjallisuus

Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 792, Suomen elokuva-arkiston julkaisuja. Helsinki: SKS.

Bingham, Dennis (2010). *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Bordwell, David & Thompson, Kirstin (1990) *Film Art. An Introduction*. 3. painos. New York: McGraw-Hill.

Comolli, Jean-Louis (1978) Historical Fiction. A Body too Much. *Screen* vol. 19:2 (Summer), 41–53.

Custen, George F. (1992) *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*. New Jersey: Rutgers University Press.

Hanson, Cynthia A. (1988) ”The Hollywood Musical Biopic and the Regressive Performer”. *Wide Angle* vol. 10:2, 15–23.

Johansson, Alf W. (2007) ”Biografien och den svenska historiefvetenskapen”. Teoksessa Henrik Rosengren & Johan Östling *Med livet som insats*. Lund: Sekel Bokförlag.

Koivunen, Anu (1995) *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.

Koivunen Anu (2003) *Performative Histories, Foundational Fictions: gender and sexuality in Niskavuori films*. Helsinki: Finnish Literature Society.

- Landy, Marcia (1991) *British Genres. Cinema and Society 1930–1960*. New Jersey: Princeton University Press.
- Lehtisalo, Anneli (2011) *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1955*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1315, Kansallisen audiovisuaalisen arkiston julkaisuja. Helsinki: SKS.
- Livingstone, Lindsay Adamson (2009) “To Be Said to Have Done It Is Everything”: The Theatrical Oscar Wilde and Possibilities for the (Re)Construction of Biography. *Auto/Biography Studies* vol. 24:1 (Summer), 15–33.
- Rosenstone, Robert A. (1992) *Walker: the dramatic film as historical truth*. *Film-Historia* <<http://pages.swcp.com/~jlj63/historia/>>, vol. 2:1, 3–12.
- Rosenstone, Robert A. (1995) *Visions of the Past. Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, Henry M. (2002) *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Zürcher filmstudien 8. Marburg: Schüren.
- Vidal, Bélen (2007) Feminist historiographies and the woman artist’s biopic: the case of *Artemisia*. *Screen* 48:1, 69–90.
- Vidal, Bélen (2014) Introduction: the biopic and its critical contexts. Teoksessa Tom Brown & Bélen Vidal (toim.) *The Biopic in Contemporary Film Culture*. New York & Oxtun: Routledge, 1–32.
- Williams, Linda (2001) *Playing the Race Card. Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.