

LÄHIKUVA

1/2018 (31. vuosikerta)

SUOMI 1918

KUVITeltu VUOSIEN 1916–1919 KATKOS JA KESÄ 1918
– suomalaisen elokuva-alan varsinainen kohtalonhetki

”ÄLKÄÄ MILLOINKAAN KOSTAKO!”
1918 – Mies ja hänen omatuntonsa

”JOKAISEN ON VALITTAVA PUOLENSA”
Suomen sisällissota 2000-luvun kotimaisessa elokuvassa

LÄHIKUVA

1/2018 • 31. vuosikerta

ISSN 2343-399X

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry
Turun elokuvakerho ry
Turun yliopiston Mediatutkimus
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

TOIMITUS

Päätoimittaja
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi

Toimitussihteeri
Antti Lindfors antti.lindfors@utu.fi

Numeron 1/2018 vastaava toimittaja
Rami Mähkä

Toimituskunta

Outi Hakola outi.j.hakola@helsinki.fi
Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@juu.fi
Kaisu Hynnä klhynn@utu.fi
Maiju Kannisto maiju.kannisto@utu.fi
Katariina Kyrölä katariina.kyrola@abo.fi
Satu Kyösola satu.kyosola@aalto.fi
Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi
Tytti Rantanen tytti.p.rantanen@uta.fi
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi
Jaakko Seppälä jaakko.i.seppala@helsinki.fi
Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@iki.fi

Ulkoasu: Päivi Valotie

Kannen kuva: *Käsky* (2008, O: Aku Louhimies), kuva: KAVI.

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku

<http://www.lahikuva.org>

<https://journal.fi/lahikuva>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita myy Tiedekirja ja Lähikuva-yhdistyksen sihteeri Päivi Valotie paivi.valotie@utu.fi



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

SISÄLLYS

Pääkirjoitus

Rami Mähkä
Suomen sisällissodan monitasoinen ajankohtaisuus 3

Artikkelit 

Outi Hupaniittu
Kuviteltu vuosien 1916–1919 katkos ja kesä 1918 – suomalaisen elokuva-alan varsinainen kohtalonhetki 12

Hannu Salmi
”Älkää milloinkaan kostako!”
1918 – Mies ja hänen omatuntonsa 29

Rami Mähkä
”Jokaisen on valittava puolensa”: Suomen sisällissota 2000-luvun kotimaisessa elokuvassa 44

Katsaus

Heta Kaisto ja Katja Lautamatti
Satavuotias yö: radioteos sisällissodan muistotietoarkistoista 64

Haastattelu

Matti Salakka
”Oikea tulkinta löytyy arkistokuvista” – Seppo Rustaniusta kiinnostavat sisällissodan uhrien kohtalot 73

Kirja-arviot

Jari Sedergren ja Ilkka Kippola (2015) *Dokumentin utopiat: Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1944–1989* (Niina Oisalo) 82

Pekka Kantonen (2017) *Generational Filming. A Video Diary as Experimental and Participatory Research* (Kaisa Hiltunen) 84

Abstracts – Abstraktit 88

SUOMEN SISÄLLISSODAN MONITASOINEN AJANKOHTAISUUS

Elokuvaohjaaja Heikki Kujanpää kirjoittaa maaliskuussa 2018 ensi-iltansa saaneesta elokuvastaan *Suomen hauskin mies*, että elokuvan viesti on, että ”ahdistavissakin olosuhteissa mikä tahansa yhteisö selviää, kun se osaa käsitellä asioitaan huumorin keinoin” (Kujanpää 2018). Elokuvassa joukko valkoisten vankileirille joutuneita työväenteatterilaisia saa tehtävän: heidän tulee valmistella esitys, jonka on viihdytettävä pian vankileiriä tarkastamaan tulevia korkea-arvoisia suomalaisia ja eritoten saksalaisia upseereita ja poliitikkoja, muuten heidät teloitetaan. Elokuva kuvaa vankileirin karmeita olosuhteita ja kuolemaa pienin komediallisin kevennyksin. ”Suomen hauskimaksi mieheksi” kutsutun entisen teatterijohtajan ja punapäällikön, historialliselle esikuvalle perustuvan Toivo Parikan (Martti Suosalo) kirjoittama räävitön satiiri onnistuu yli odotusten, ja umpijäykät saksalaisupseerit nauravat katketakseen Suomen kuningassuunnitelmien pilkalle. Niin ikään näytelmässä rajusti pilkattu vankileirin suomalainen komendantti ei kuitenkaan pidä sanaansa, vaan teatteriseurue päättyy teloitusr ryhmän eteen. Huumori ei pelasta punavankeja, mutta Kujanpään ajatuksena yllä siteeratussa kirjoituksessa lieneekin traumaattisten historian tapahtumien käsittely absurdin tarinan ja groteskin huumorin avulla *nyky-Suomessa*. Toive on hieno, mutta se on kiistatta ainakin tähän asti toteutumaton: sisällissota on edelleen monille suomalaisille erittäin katkera aihe, todennäköisesti kaikkein vaikein historiassamme.

Tämän *Lähikuvan* numeron teemana on ”Suomi 1918”. Aihe on erityisen ajankohtainen nyt, kun keväällä 1918 käydystä sisällissodasta on kulunut sata vuotta, ja Suomen itsenäisyyden ajan traagisin tapahtuma on runsaan yksituisen ja julkisen muistelun sekä paikoin kiivaiden debattien kohteena. Laajin muistelun foorumi valtiolisten ja julkisten tilaisuuksien sekä eri medioiden (lehdistö, televisio, radio, elokuva) ohella on nykyään tietysti sosiaalinen media, jossa sisällissodan ruotiminen alkoi kiihtyä jo viime vuonna, kun Suomi juhli 100-vuotista itsenäisyyttään. Tähän palataan alla. Tässä *Lähikuvan* teemanumerossa erityishuomion kohteena on suomalainen elokuva, joskin yhdessä tekstissä kohteena on radioteos. Elokuvalla niin dokumentaarisen filmin kuin fiktioelokuvan muodossa on ollut, ja on, suuri vaikutus siihen, millaisena ihmiset käsittävät, ”näkevät” historian. Tämä koskee myös sisällissotaa, joskin taustalla on keskeisellä tavalla kirjallisuus.

Täällä Pohjantähden alla vaikutusvaltaisimpana sisällissotakuvauksena

Suomessa on tehty paljon niin dokumentti- kuin fiktioelokuvia, jotka käsittelevät sisällissotaa eri tavoin. Ne saattavat sijoittua siihen, sisältää jaksoja, jotka sijoittuvat sisällissotaan, tai käsitellä siihen liittyviä muistoja ja traumoja suoraan tai pelkkinä viittauksina. Kirjallisuuden kohdalla määrä ja kirjo ovat tietysti vielä paljon suuremmat. Taiteenlajien risteymäkohdassa (kirjan pohjalta tehdyt elokuvat) sekä *ylipäättään* suurin vaikutus on kiistatta ollut Väinö Linnan romaanitriologialla *Täällä Pohjantähden alla* (1959–62) ja sen pohjalta tehdyllä samannimisellä elokuvalla (Edvin Laine, 1968). Viimeksi mainittu on Suomen elokuvasäätiön mukaan kaikkien aikojen kolmanneksi katsotuin elokuva yli miljoonalla katsojallaan.¹ Luku koskee siis elokuvateatteriyleisöä, ei elokuvan televisiointeja, joiden kohdalla luvun on oltava moninkertainen.

Sekä Linnan romaanitriologian että Laineen elokuvan tarina – kyseessä on sukukronikanomainen katsaus Suomen lähihistoriaan – ulottuu paljon pidemmälle aikavälille, 1880-luvulta 1950-luvulle, mutta epäilemättä sen muistetuin ja historiallisesti vaikutusvaltaisimman osuus käsittelee sisällissotaan johtaneita tapahtumia satakuntalaisella pikkupaikkakunnalla, sisällissodan tapahtumia niin rintamalla kuin selustassa, sekä eritoten sisällissodan veristä jälkinäytöstä mielivaltaisine, suurilukuisine teloituksineen. Kirjallisuudentutkija Yrjö Varpio toteaa (2009, 453–456, 462), että Linnan Pohjantähden puhuttelevuus ei ole perustunut vain sen tunteisiin vetoavalle kerronnalle ja traagisille historiallisille paljastuksille, vaan myös sen vuoropuhelulle aiemman sisällissotakirjallisuuden ja -käsitysten kanssa. Laineen filmatisointi teki saman elokuvana. Timo Koivusalon saman romaanin (uudelleen)filmatisoinnit *Täällä Pohjantähden alla* (2009) ja *Täällä Pohjantähden alla II* (2010) ovat tarjonneet saman tilaisuuden nykyisille, nuoremmille suomalaissukupolville, jotka eivät ehkä olisi kiinnostuneita 1960-luvulla tehdystä elokuvasta tai Linnan romaanien lukemisesta. Koivusalon elokuvat on televisioitu Ylellä useampaan kertaan, viimeksi viime vuodenvaihteessa.

Linnaa haastateltiin vuonna 1960 *Dagens Nyheteriin*, minkä taustalla oli hänen romaaninsa saama vastaanotto ja toisaalta myös huomio, jonka mukaan kirja ei odotusten vastaisesti johtanutkaan perinpohjaiseen keskusteluun, jonka kautta oltaisiin voitu lääkittää sodan aiheuttamia traumoja. Artikkelissa nostettiin keskiöön se, että romaanillaan Linnan tavoite oli oikaista ”valkoinen valhe”, eli voittajaosapuolen hallitsema tulkinta sisällissodasta. Artikkelin oli Linnalle myötäsukainen, sillä se nosti esiin Linnan vastaanottaman kiittävän kritiikin sisällissodan syiden mahdollisimman tasapuolisesta käsittelystä. Toisaalta artikkelissa arvioitiin, että Linna myös haki hyväksyntää ja jopa tiettyä hyvitystä punaisen osapuolen toimille, eli sodan häviäjille. Linna kiisti tämän, mutta myönsi tuntevansa kaunaa yhtä asiaa kohtaan: valkoisen voittajan historiankirjoitus oli luonut sisällissodasta vääristyneen kuvan, kuten hänen mielestään olisi varmaan käynyt myös, mikäli punaiset olisivat voittajina päässeet kirjoittamaan sodan historian. Joka tapauksessa Linnan mukaan juuri vääristelty historiankirjoitus, jossa sodan syyksi määriteltiin kansan siron, nälän ja hädän sijaan Venäjän vallankumous, sekä kumouksellisuuden ja väkivaltaisuuden määrittäminen sosialistisen työväenliikkeen keskeisimmäksi piirteeksi, oli jättänyt haavan avoimeksi itsenäisen Suomen historiaan, joka perustui hänen mukaansa siis valheelle. (Salminen 2007, 158–159.)

Kuten historioitsija Seppo Hentilä tiivistää, Linna ei itse voinut mitään sille, että Pohjantähti-romaanien synnyttämä laaja keskustelu valui taiteesta tieteen kentälle, eli historian tutkimuksen kysymyksiin ja tulkintoihin. Yhtäältä

1 <http://ses.fi/tilastot-ja-tutkimukset/vuositilastot/kaikkien-aikojen-katsotuimmat/>

hantä pidettiin historioitsijana, toisaalta hänen kirjaansa käytiin läpi historian-tutkimuksen tiheällä kammalla. Haastettuna Linna päätyi jopa opettamaan historiantutkijoita oikeanlaisen historiakuvaan luomisesta. (Hentilä 2018, 247–252.) Kaikki tämä kertoo fiktion vaikutusvallasta suurien ihmisjoukkojen historiakuvaan, eikä tämä näkökohta ole muuttunut tähän päivään tullessa. Sisällissodasta tehtävät elokuvat ja muut taiteelliset esitykset on ymmärrettävä kulloisenkin nykyhetken tarpeista ja motiiveista lähtien tehdyiksi. Motiivina on nykyhetki, sekä aiempien historiatulkintojen ja niiden taiteellisten tulkin-tojen kritisointi tai tukeminen.

Suomen sisällissodan populaarit tulkinnat nykyisyyden reflektioina

Viimeisen vuoden aikana Suomessa on noussut julkisia kohuja, joissa sisäl-lissota on toiminut poliittisten kannanottojen retorisenä välineenä. Viime aikoina tehdyt julkiset, populaarit viittaukset ja kommentaarit sisällissotaan muokkaavat samalla käsityksiä sisällissodasta historiallisena tapahtumana. Ne ovat tehneet sitä aina, mutta mitä kauemmas vuoden 1918 tapahtumat jäävät ajallisesti, sitä vähemmän näillä viittauksilla ja kommentaareilla yleensä on tekemistä itse sodan kanssa historiallisena tapahtumana. Se ei tarkoita suin-kaan sitä, että kannanottoja tulisi väheksyä, päinvastoin: ne kertovat siitä, mitä suomalaisessa yhteiskunnassa koetaan ja tunnetaan tänä päivänä, ei vuonna 1918, vaikka samankaltaisuuksia esiintyisikin.

Suomen sisällissodan keskeisiin asiantuntijoihin kuuluva historioitsija Marko Tikka (2004, 13) tiivistää sisällissodan käsittelyn valtavirran seuraavasti: ”Sisällissota oli sekava tapahtumasarja, jonka ymmärtämiseen kukaan ei halunnutkaan pyrkiä [...] tärkeintä oli rakentaa omista uhreista myytti ja projisoida sotaan liittyvä pahuus oman ryhmän ulkopuolelle.” Sisällissota on, Tikan sanoin, ”typistetty uhrinäkökulmaan”, ja täten historiallinen tapahtuma – Suomen sisällissota – on ”mystifioitu” (Tikka 2004, 16). Juuri tämän takia sisällissotaa voidaan käyttää joskus varsin kevyin perustein yhteiskunnalliseen kommentointiin nykypäivän tavoitteista käsin.

Sisällissotaa on käytetty viime kuukausina päivänpoliittisissa julkitulois-sa tämän tästä, ja jokaisessa tapauksessa kyse on ollut jonkin ajankohtaisen poliittisen asian kritiikistä. SDP:n puheenjohtaja Antti Rinne kertoi tammi-kuussa 2018 saamistaan sadoista yhteydenotoista, joissa tavalliset ihmiset ovat ilmaisseet pettymyksensä ja epätoivonsa paljon julkisuudessa ollutta niin sanottua työttömien aktiivimallia vastaan. Rinteen mukaan työttömät ovat kokeneet, että heidät ”halutaan laittaa polvilleen ja antaa niskalaukaus”. (Nurmi 2018.) Vaikka sisällissotaa ei mainita Rinteen siteeraamassa kommen-tissa, eikä hän siihen itsekään mitenkään viitannut, se ymmärrettiin laajalti viittauksena sisällissotaan. Yleisradion Jari Korkki taas näpäytti maaliskuussa SDP:n Eero Heinäluomaa vuodella 1918 (Korkki 2018). Heinäluoma nimitti viime maaliskuussa Suomen hallituksen soteuudistusta ”Suomen historian suurimmaksi harhalaukaukseksi” (Ijäs 2018). Korkki kysyi ironisen retori-
sesti, onko sote Heinäluomasta todella suurempi virhe kuin Heinäluoman ”puoluetoverien”, Kullervo Mannerin (1880–1939) ja Otto Wille Kuusisen (1881–1964), ”käynnistämä vallankumous sata vuotta sitten” (Korkki 2018). Molemmissa tapauksissa on kyse historiallisesta perspektiivistä, eli millaisiin mittasuhteisiin kulloinenkin kriisiksi koettu asia tai tilanne asetetaan.

Näiden tapausten taustalla on nähdäkseni keskeisesti huhtikuussa 2017 sattunut, näennäisesti vain yksi monista ”somekohuista”, ”juhlarahakohuksi”

nimetty tapahtuma. Kyse oli Rahapajan Suomen satavuotisen itsenäisyyden kunniaksi lanseeraaman juhlarahan kuvasta nimeltään *Kansalaissota*, jossa kyseinen Suomen historian jakso on tiivistetty kuvaan punavankien teloituksesta. Kolikko tuomittiin yli puoluerajojen ”mauttomana”, ja sitä pidettiin historiallisesti erittäin rajoittuneena representaationa sisällissodasta. Suuren yleisön somekommenteissa juhlarahan teloituskuva nähtiin niin taiteilijan pyrkimyksenä herätellä ”porvarin” omatuntoa kuin mielistellä ”porvaristoa” kerskailemalla punavankien teloituksilla. Somekulttuurillemme ominaisesti välitön reagointi tuotti täysin päinvastaisia tulkintoja samasta kuvasta. (Mähkä 2017.)

Näen, että tapaus laukaisi uudella tavalla sisällissodan merkityksellistämisen nykypäivän tarpeista käsin. Sisällissodasta on kolikkokohun jälkeen syntynyt poliittis-yhteiskunnallinen meemi. Tämä on näkynyt myös elokuvan ja muun audiovisuaalisen kulttuurin kentällä – itse asiassa jo viime vuosikymmeneltä alkaen. Sisällissodasta on tullut historiallisen monitasoisuuden viittauskohde.

Suomen sisällissodan tulkintojen suomalaiset ja universaalit ulottuvuudet

Suomen hauskin mies ohjaaja Kujanpää (2018) kirjoittaa elokuvan mediatiedotteessa, että elokuvan yksi tavoite on tuoda lisää ymmärrystä ”Suomessa yhä vallitsevasta kahtiajaosta ja sen seurauksista”. Toisaalta hän näkee, että elokuvan tarina on universaali ja ajaton, ”kaikkialla tunnistettava”. Viimeksi mainittu väite on uskottava, sillä tarinassa (sisällis)sodan voittaja on vanginnut eloon jääneitä vihollisiaan leiriin ja kohtelee näitä mielivaltaisesti, kuolemalla uhaten sekä joitain vangeista teloittaen. Kujanpään näkemys Suomen sisällissodan vastakkainasettelun sata vuotta kestäneestä jatkumosta on sen sijaan problemaattisempi. Onko kyse enää samasta kahtiajaosta, vaikka nykyinen tuloerojen kasvu ja hyvinvointivaltion kriisi kenties muistuttavatkin historias- ta, jonka seurauksena punaisten vallankumousyritys ja sen epäonnistumista seurannut sisällissota syttyi?



Suomen hauskin mies (2018, O: Heikki Kujanpää). Kuva: Inland Film Company.

Ohjaaja Aku Louhimies (s. 1968) toteaa Suomen sisällissotaan sijoittuvasta *Käskey*-elokuvastaan (2008)², että hänen sukupolvensa on ensimmäinen, joka voi tutkia (sic) sisällissotaa ilman ”tämän hetken poliittista painolastia” (”Kulis-sien takana”, 2008). Hän jatkaa kuitenkin täysin ristiriitaisesti: elokuva kertoo ”enemmän voittajista ja voitetuista, vangitsijoista ja vangituista, kuin punaisista ja valkoisista” (ibid.). Toisin sanoen Louhimies näyttää ajattelevan niin, että historiallinen etäisyys auttaa tarkastelemaan sisällissotaa kiihkottomasti, ilman nykyhetken poliittista painetta, mutta samalla tämä tarkoittaa sisäl-lissodan historiallisten erityispiirteiden sivuun työntämistä yleishumaanien valta-asetelmien tieltä. Läsnä on sama ajatus kuin Kujanpäällä: elokuvan tarina on yhtäältä universaali, toisaalta se haluaa tarkastella Suomen sisällissotaa historiallisena tapahtumana, muttei kuitenkaan punaisina ja valkoisina, vaan voitettuina ja voittajina.

Vastaava esimerkki sisällissodan käsittelyn ambivalenttisuudesta on tuore esseekokoelma *Toistemme viholliset? Kirjallisuus kohtaa sisällissodan* (2018). Kirjan toimittajat Kukku Melkas ja Olli Löytty kirjoittavat esipuheessaan: ”Vaikka lähtökohtana ovat sadan vuoden takaiset tapahtumat Suomessa ja niitä kuvaava kirjallisuus, kirjan esseissä sisällissota ymmärretään laajasti maan asukkaiden mahdollisiksi keskinäisiksi vihollisuuksiksi.” Kirjan esseissä aiheina ovat Suomen sisällissota -teemojen ja -kirjallisuuden rinnalla tämän päivän Syyrian sota, Suomeen tulleet irakiläisturvapaikanhakijat, entisen Jugoslavian alueen sodat 1990-luvulla, uusliberalismi ja Jorma Ollilan johtama Nokia. Voi syystä kysyä, mitä tekemistä luetelluilla asioilla ja henkilöillä on Suomen vuoden 1918 sisällissodan kanssa. Faktuaalinen, historiallinen vastaus on: ei mitään.

Kirjan takakannen mainosteksti antaa kuitenkin vihjeen, jonka avulla kysymykseen voi vastata laajemmin, Suomen sisällissotaa muistuttavien polarisaatioiden kontekstissa. Siinä nimittäin todetaan, että essee ”seuraavat vuoden 1918 jättämiä jälkiä”, sitä, ”miten vastakkainasettelut näkyvät ja kuuluvat suomalaisessa yhteiskunnassa ja kirjallisuudessa”. Kyse ei kuitenkaan ole vuoden 1918 vastakkainasetteluista nyky-Suomessa, vaan nyky-Suomen vastakkainasetteluista vuoden 1918 tarkastelun lähtökohtana.

Historioitsija Juha Siltala toteaa vuonna 2009 julkaistussa kirjassaan *Sisäl-lissodan psykohistoria*, että merkkivuosi 2008 – siis vuoden 2018 perspektiivistä sisällissodan edellinen tasavuosikymmenmuistopäivä – ”kalusi sisällissodan loppuun” (Siltala 2009, 9). Toisaalta hän samalla vihjaa, että niin tapahtui vain toistaiseksi: Siltala nimittäin toteaa, että mitä kauemmaksi menneisyyteen sisällissota jää, sen ahkerammin siitä julkaistaan kirjoja. Siltala puhuu jopa ”1918-teollisuudesta” ja nostaa sen keskeiseksi piirteeksi ajatuksen ”sodan kiihkottomasta” käsittelystä, minkä mahdollistaa juuri ajallinen etäisyys. (Siltala 2009, 9; ks. myös Hentilä 2018, 12–13.) Pikemminkin ”kiihko” tulkita sisällissotaa on vain lisääntynyt nykyhetkessä.

Lukuisia Suomen sisällissota -aiheisia dokumenttielokuvia vuosikymmeni-en ajallisella kaarella tehnyt Seppo Rustanius (s.1943) toteaa tämän *Lähikuvan* numeron haastattelussa, että hänestä sisällissodasta ”ei ole syntynyt vielä kukaan oikein kokonaiskuva, sellaista jossa se nähdään yhteydessä ensimmäiseen maailmansotaan, koko Euroopan poliittiseen liikehdintään, työväenliikkeen nousuun, Saksan luhistumiseen ja niin edelleen.” On varmasti totta, että yhtä kokonaiskuva ei ole syntynyt, vaikka Suomen sisällissotaa onkin tarkasteltu Rustaniuksen mainitsemissa asiayhteyksissä niin historiantutkimuksessa kuin fiktiossakin. Kyse on siitä, että ei ole olemassa sisällissotatutkimusta tai muuta esitystä, joka poistaisi tarpeen aiheen toistuvalla läsnäololla suoma-

2 Käsittelen elokuvaa tämän numeron tutkimusartikkelissani.

laisessa yhteiskunnassa. Esitystä, jonka kokonaistulkinta tyydyttäisi kaikkia suomalaisia, on vaikea edes kuvitella.

Journalistiikantutkija Esko Salminen puhuukin sisällissodasta ”päättömänä sotana” kirjoittaen, että ”arkaluontoinen sisällissota herättää yhä vahvoja tunteita, sodan arvet ovat pitkäikäisiä” (Salminen 2007, 5–6, passim.). Sisällissodan muistelua tutkinut folkloristi Ulla-Maija Peltonen kirjoitti (2003, 198) puolestaan jo muutamaa vuotta aiemmin, että ”sisällissodan jälkihoito on Suomessa vielä 2000-luvun alussa kesken”. Kaikki tämä on siis edelleen ilmiselvää, kun tarkastelee niin politiikan, median, somekeskusteluiden kuin elokuvan ja muiden taidemuotojen toistuvaa tarttumista aiheeseen. Syy sille, miksi näin on, ei ole suoranaisesti vuodessa 1918 vaan siinä, että nykyhetkessä on paljon asioita, jotka tekevät Suomen sisällissodasta edelleen tärkeän aiheen yhteiskunnallemme ja sen historialliselle tietoisuudelle. ”Saussurelaisittain” Suomen sisällissota on nykyhetken populaarien tulkintojen *merkitty*, ei merkittäjä.

• • •

Tämän *Lähikuvan* 1918-teemanumeron tekstien näkökulma on tutkimuksellinen. Outi Hupaniitun tutkimusartikkeli pureutuu suomalaiseen elokuvatuotantoon sisällissodan vuonna 1918. Hupaniittu osoittaa, miten kansallinen historiatalkinta ja sitä mukailut elokuvahistoria loivat käsityksen, jonka mukaan vuonna 1918 ei tehty suomalaista elokuvaa, valkoisten voittajien sotilasparaatien kuvaamista ja vastaavaa lukuun ottamatta. Ylipäätään 1920-luvun alku määrittyi myöhemmin suomalaisen elokuvan varsinaiseksi synnyksi. Hupaniittu toteaa, että syyt tähän olivat ideologisia, mutta vielä enemmän kyse oli siitä, että 1910-luvun elokuvantekijät olivat siirtyneet pois alalta, ja sen ajan elokuvayhtiöt olivat fuusioituneet toisiin yhtiöihin tai muuten muuttaneet muotoaan. Kukaan ei siis ollut puolustamassa 1910-luvun tekijöitä, kun suomalaisen elokuvan historiaa alettiin 1930-luvulla kirjoittaa. Hupaniittu käsittelee vuosien 1916–1918 ja osoittaa myös, miten Suomessa vuonna 1918 vain kuukausia ennen keisarikuntansa romahdusta olleet saksalaiset ehtivät vaikuttaa merkittävästi suomalaiseen elokuvateollisuuteen.

Hannu Salmi käsittelee artikkelissaan Toivo Särkän ohjaamaa elokuvaa ”1918” – mies ja hänen omatuntonsa (1957), jonka hän katsoo olevan voimakkain toisen maailmansodan jälkeinen elokuva sisällissodasta. Elokuva perustuu Jarl Hemmerin vuonna 1931 ilmestyneelle, paljon huomiota herättäneelle lähes samannimiselle romaanille: elokuvantekijät lisäsivät Hemmerin teoksen nimeen vuosiluvun 1918, jotta mahdollisimman monet suomalaiset ymmärtäisivät pelkästä elokuvan nimestä sen aiheen, tai ainakin historiallisen tapahtumaympäristön. Itse teoksia, niiden vastaanottoa Suomessa ja ulkomailla, tekijöiden taustoja ja motiiveja lähdeaineistoina käyttävän analyysin kautta nousee esiin, miten herkkään aiheeseen Särkkä työtovereineen tarttui. Tasapuolisuuteen pyrkineestä elokuvasta muodostui vuonna 1957 yhteiskunnallisten ja henkilökohtaisten ”muistihorisonttien leikkauspiste”, kuten Salmi kirjoittaa.

Rami Mähkän artikkeli käsittelee 2000-luvun Suomen sisällissotaan sijoitettavaa teatterielokuvaa. Käsiteltäviä elokuvia on viisi: *Raja 1918* (Lauri Törhönen, 2007), *Käskey* (Aku Louhimies, 2008), *Täällä Pohjantähden alla* (Timo Koivusalo, 2009), *Täällä Pohjantähden alla II* (Koivusalo, 2010) sekä *Taistelu Näsilinnasta 1918* (Claes Olsson, 2012). Mähkä keskittyy siihen, miten sisällissodan historia esiintyy elokuvissa: millaisia historiallisia tarinoita elokuvissa on, millaista

historiallista tietoa elokuvat antavat sisällissodasta ekstradiegeettisin kerronnan keinoin sekä asioita, joita sisällissodasta muistetaan – ja ei muisteta – elokuvissa. Mähkän mukaan toisistaan riippumatta tehdyt sisällissotaelokuvat reflektoivat sekä historiantutkimuksen että populaarien historiakäsitysten painotuksia Suomen sisällissodasta. Elokuvat sijoittuvat sodan loppuvaiheeseen ja sen veriseen jälkinäytökseen. Vaikka elokuvat eivät ole varsinaisia sotaelokuvia, punaista osapuolta edustavat vahvasti naispunakaartilaiset ja valkoisia taas jääkärit.

Heta Kaiston ja Katja Lautamatin katsausartikkeli kuvaa heidän toukokuun alussa Ylellä esitettävän *Satavuotias yö* -radioteoksensa tekoprosessia ja sen teoreettisia lähtökohtia. Teoksen lähdemateriaalina toimii Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran 1960-luvulla keräämä Suomen sisällissota -muisteluaineisto. Yli 100 tunnin tavallisten suomalaisten vapaamuotoisista haastatteluista koostuva äänitemateriaali ei muodosta mitään koherenttia kokonaisuutta välttämättä edes yksittäisen informantin kohdalla, vaan kertomusten seassa on jopa laulua ja kummitustarinoita. Kaisto ja Lautamatti nostavat esiin kuvittelun merkityksen tallenteiden kuuntelussa, ei pelkästään koskien itse kerrottua, vaan äänitteiden tallentamaa, jäsentymätöntä äänimaailmaa: kertomusten tallentuminen ja sisällissotaan liittyvät tarinat sekoittuvat nykyhetkessä monikerroksisena menneisyytenä ilman visuaalista ulottuvuutta.

Matti Salakka haastattelee elokuvantekijä Seppo Rustaniusta tämän sisällissotadokumenteista. Rustanius on käsitellyt vuoden 1918 tapahtumia, sisällissotaa ja sen jälkimaininkeja yli kymmenessä elokuvassaan 1980-luvun alusta tälle vuosikymmenelle. Niissä hän on käsitellyt aiemmin paljolti vaiettuja ja vaikeita asioita, ja jotka olivat joka tapauksessa jääneet sisällissodan muistelun marginaaliin: pappien roolia, venäläisten siviilien ja sotilaiden kohtaloita, naispunakaartilaisia, punaorpoja – pääpaino on ollut sodan uhrien kohtaloitten esiin nostamisessa. Rustanius on keskittynyt sodan hävinneen osapuolen, punaisten, näkökulmiin. Hän tuo esiin avoimesti, että hänelle sisällissota on ennen kaikkea poliittinen sota, mikä on vaikuttanut hänen aihe- ja näkökulmavalintoihinsa. Rustanius kertoo haastattelussa myös, miten hänestä tuli elokuvantekijä sekä elokuvan tekemisen lähtökohdistaan ja menetelmistään.

• • •

Uuden päätoimittajan tervehdys

Hyvät *Lähikuovan* lukijat!

Lähikuva-yhdistys on nimittänyt minut lehden uudeksi päätoimittajaksi 1.1.2018 alkaen. Olen ollut *Lähikuovan* toimituskunnan jäsen vuodesta 2013, lukija olen ollut 1990-luvulta lähtien. Olen otettu yhdistyksen osoittamasta luottamuksesta, sillä olen erittäin tietoinen siitä vastuusta, jonka tehtävä sisältää.

Haluan ensiksi todeta, että *Lähikuovan* perinteikäs linja ei tule muuttumaan. Pikemminkin kyse on siitä, että nyt on minun vuoroni jatkaa lehden tärkeän tehtävän toteuttamista, eli audiovisuaalisen kulttuurin tutkimuksen ja sen eri puolien esiin tuomisen niin asiantuntijoille kuin kenelle tahansa siitä kiinnostuneelle.

Lähikuva siirtyi vuonna 2016 *open access* -verkkojulkaisuksi aiemman painetun lehden sijaan. Tällä haluamme nimenomaan tuoda lehden kenen ta-

hansa joko av-kulttuurista ylipäättään tai vaikkapa vain yksittäisestä aiheesta kiinnostuneen luettavaksi. Vaikka yhä useampi suomalainen osaa englantia jopa asiantuntija-artikkelin edellyttämällä tasolla, haluamme tarjota suomenkielisen, välittömästi missä ja milloin tahansa saatavilla olevan vaihtoehdon kentästämme kiinnostuneille.

Olemme valmiita myös relevanttien tutkimushankkeiden ympärille rakennettuihin teemanumeroihin. Suomessa kenttäämme jo pitkään sisältäneet tärkeinä osa-alueina kulttuuriset ilmiöt. Esimerkiksi digitaaliset pelit ja sosiaalinen media meemeineen ovat tästä vain kaksi esimerkkiä.

Kannustan myös av-alalla toimivia ihmisiä (ohjaajia, käsikirjoittajia, tuottajia, näyttelijöitä...) tarjoamaan artikkeleita, katsaus- ja kolumnitekstejä ja alan ihmisten haastatteluja.

Ottakaa hyvissä ajoin yhteyttä, ja tutkimustuloksenne saavat näkyvyyttä. On selvää, että suomenkielisenä lehtenä lukijakuntamme on rajattu, mutta toisaalta se on myös optimaalisin, kuten tämän numeron tapauksessa: keitä kiinnostaa Suomen sisällissota edelleen ajankohtaisine poliittisine merkityksineen enemmän kuin suomalaisia?

Haluan lopuksi kiittää arvokasta kulttuurityötä tekevää Lähikuva-yhdistystä luottamuksesta ja *Lähikuvaan* upeaa toimituskuntaa asiantuntevasta ja innovatiivisesta työympäristöstä. Kiitos myös toimituskunta-aikanani toimineille päätoimittajille, Laura Saarenmaalle ja Outi Hakolalle, hienosta ja tehtävään inspiroivasta esimerkistä. Suuri kiitos myös kaikille *Lähikuvaan* kirjoittaneille ja kirjoitaville ihmisille, lehteä ei ole ilman hienoa sisältöä. Lopuksi vielä erityiskiitos lähimmille työtovereilleni, toimitussihteerini Antti Lindforsille ja Lähikuva-yhdistyksen sihteerille ja lehden taittajalle Päivi Valotielle, parempia tiimikavereita on vaikea kuvitella.

Lopuksi kiitos sinulle, hyvä vakituinen tai satunnainen lukija, sillä teksti ilman lukijaa on vajaa teksti!

Turussa, huhtikuussa 2018

Rami Mähkä

Lähteet

Hentilä, Seppo (2018) *Vuoden 1918 Pitkät varjot: muistamisen historia ja politiikka*. Helsinki: Siltala.

Ijäs, Johannes (2018) "Tästä on tulossa Suomen historian suurin harhalaukaus" – valinnanvapauskeskustelu velloo kuumana eduskunnassa. *Demokraatti* 14.3.2018. <<https://demokraatti.fi/tasta-on-tulossa-suomen-historian-suurin-harhalaukaus-valinnanvapauskeskustelu-vellookuumana-eduskunnassa/>> (linkki tarkistettu 18.4.2018).

Korkki, Jari (2018) Suomen historian suurin harhalaukaus. *Yle* 16.3.2018. <<https://yle.fi/uutiset/3-10117985>> (linkki tarkistettu 18.4.2018).

Kujanpää, Heikki (2018) Ohjaajan sana. *Suomen hauskin mies: mediainfo*. Nordisk Film.

Kullissien takana – making of (2008). Teoksessa *Käskey* DVD. Helsinki: FS Film.

Melkas, Kukku ja Löytty, Olli (toim.) (2018) *Toistemme viholliset? Kirjallisuus kohtaa sisällissodan*. Helsinki: Vastapaino.

Mähkä, Rami (2017) Juhlarahan teloituskuva sai tunteet pintaan. *Turun sanomat* 6.6.2017, 2.

Nurmi, Lauri (2018) Oppositiojohtaja Antti Rinne: Hallituksen ihmiskuvan vääristyneisyys johtaa älyttömyyksiin – "halutaan laittaa työttömät polvilleen ja antaa niskalaukaus", *Aamulehti* 5.1.2018. <https://www.aamulehti.fi/uutiset/oppositiojohtaja-antti-rinne-hallituksen-ihmiskuvan-vaaristyneisyys-johtaa-alyttomyyksiin-halutaan-laittaa-tyottomat-polvilleen-ja-antaa-niskalaukaus-200648185?_ga=2.23147514.1591499462.1515221732-1840671268.1486629065> (linkki tarkistettu 2.3.2018).

Peltonen, Ulla-Maija (2003) Vuoden 1918 muistot. Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria 3: oma maa ja maailma*. Toim. Anja Kervanto Nevanlinna ja Laura Kolbe. Helsinki: Tammi, 192–198.

Salminen, Esko (2007) *Päättymätön sota 1918: Sisällissota julkisessa sanassa 1917–2007*. Helsinki: Edita.

Siltala, Juha (2009) *Sisällissodan psykohistoria*. Helsinki: Otava.

Tikka, Marko (2004) *Kenttäoikeudet: välittömät rankaisutoimet Suomen sisällissodassa 1918*. Helsinki: SKS.

Varpio, Yrjö (2009) Vuosi 1918 kaunokirjallisuudessa. Teoksessa *Sisällissodan pikkujättiläinen*. Toim. Pertti Haapala ja Tuomas Hoppu. Helsinki: WSOY, 441–463.

Outi Hupaniittu

Outi Hupaniittu, FT, arkistonjohtaja, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura

KUVITELTU VUOSIEN 1916–1919 KATKOS JA KESÄ 1918 – suomalaisen elokuva-alan varsinainen kohtalonhetki



Perinteisesti suomalaisen elokuvan historiankirjoitus on tulkinut, ettei alalla tapahtunut juuri mitään vuonna 1918. Muutama kuvaaja taltioi sisällissodan paraateja, mutta muuten elettiin suuren katkoksen aikaa, joka erotti ensimmäiseen maailmansotaan päättäneen elokuvan varhaisvaiheen myöhemmästä, kansallisen elokuvan kaudesta. Käsitys syntyi alun perin tukemaan Suomi-Filmin markkinointia, mutta se sai "virallisen totuuden" aseman kansallisessa elokuva historiassa. Tässä tulkinnessa sota ja venäläistäminen tukahduttaa autonomian aikaisen toiminnan ja itsenäistymisen jälkeen uusi elokuva-ala syntyy kuin feeniks-lintu tuhkasta. 1910-luvun jälkipuolen tarkempi tarkastelu kuitenkin paljastaa, ettei aikakausien välillä ollut katkosta, eikä venäläistämisen vaikutus ollut ratkaiseva. Artikkelin osoittaa, että ensimmäisellä maailmansodalla ja erityisesti keisarillisella Saksalla oli ratkaiseva merkitys suomalaisen elokuvateollisuuden murroksessa vuonna 1918.

Kansallinen historia on aina tietoisesti ja ideologisesti tuotettua ja tuotteistettua. Tämä artikkeli käsittelee vuotta 1918 esimerkkinä siitä, kuinka kansallista historiografiaa on tietoisesti ylläpidetty tulkitsemalla 1910-luvun lopun suomalaista elokuva-alaa. Näkökulma, joka ei rajaudu vain suomalaisten toimijoiden analyysiin, avaa, miten kansallista historiankirjoitusta ja tulkintaa on rakennettu: mitkä ovat olleet "soveliaat ainekset", jotka on sisällytetty kertomukseen, mitkä osat taas on jätetty pois. Tarkastelua tehdään kahdella tasolla: miten elokuva-ala on ymmärretty ja miten sen kehityskulkua on muokattu kansalliseen historiaan sopivaksi? Tätä kautta nousee esille, miten tulkinnot ovat vaikuttaneet ja jopa vääristäneet käsityksiämme menneestä.

Perinteisesti suomalaisen elokuvan historiankirjoituksessa 1900-luvun alkuvuosikymmenet on nähty vähämerkityksisinä verrattuna 1920-luvun alusta alkaneeseen aikakauteen. Näillä "vähäisillä" vuosilla 1910-luvun jälkipuolella on erityinen asema, sillä on uskottu, ettei alalla tapahtunut mitään vuosina 1916–1919. On ajateltu, että yhtiöt ajoivat itsensä alas ja elokuva-teattereiden lukumäärä laski, koska ensimmäinen maailmansota ja Venäjä tukahduttivat toiminnan. Tulkintaa lamaantuneisuuden ajasta on tukenut

ajatus 1920-luvun alusta suomalaisen kansallisen elokuvan syntyaikana, jolloin elokuva-ala nousee kuin feeniks-lintu tuhkasta. Tässä kertomuksessa kansallinen tulkinta on ohittanut kansainväliset elementit (paitsi Venäjän aseman tarinan roistona) korostaakseen eppiset mitat saavaa kertomusta suomalaisen kansallisen elokuvan omalakisesta synnystä ja kehityksestä. Esimerkiksi Kari Uusitalon *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenissä* (1965) Venäjän osuus on nostettu korostetusti esillä: ”Samoihin aikoihin [talvella 1916] näet tyrehtyi koko muukin kotimainen elokuvatuotanto venäläisten viranomaisten kieltäytystä maailmasodan ja sen aiheuttamien poikkeuksellisten olosuhteiden takia kaikkinaisen kuvaustoiminnan harjoittamisen Suomessa.” (Uusitalo 1965, 16.) Sama perusasetelma löytyy muistakin teoksista – olihan toisen sortokauden politiikalla merkittävä vaikutus kuvaustoiminnan kuihtumiseen – mutta sävy on pehmeämpi. Esimerkiksi Honka-Hallila kirjoittaa *Markan tähden* -teoksessa (1995): ”Vaikeuksia aiheuttivat ensimmäisen maailmansodan aikaan myös se, että viranomaiset olivat sotasensuurin erityismääräyksellä kieltäneet ulkokuvaukset, mikä pääosin selittää noiden vuosien vähäisen elokuvatuotannon” – siitä huolimatta, että edellisellä sivulla on todettu: ”Ensimmäinen maailmansota vaikeutti suomalaista elokuvatuotantoa, koska laitteistoa ja raakafilmiä oli vaikea saada. [-] Käytännössä suomalainen elokuva siis lähes lakkasi olemasta.” (Honka-Hallila 1995, 40–41.)

Peter von Baghin *Suomalaisen elokuvan kultaisessa kirjassa* (1992) ja *Suomalaisen elokuvan uudessa kultaisessa kirjassa* (2005) puolestaan *Eräästä elämän murhenäytelmästä* puhutaan ”näytelmäelokuvana” vain lainausmerkkien kanssa. Vuoden 1916 tilannetta kuvataan lainauksella Sven Hirniltä: ”Etsikkoaika kului hukkaan, ja miehistö jätti laivan”, mikä kontekstistaan irrotettuna vaikuttaa jyrkemältä ja lopullisemmalta kuin alkuperäisessä, jossa Hirn puhuu Erik Estlanderin kariutuneesta filmistudiohankkeesta ja viimeisten näytelmäelokuvien ohjaajista, ruotsalaisesta Sven Bergvallista ja suomalaisesta Konrad Tallrothista, jotka lähtivät Ruotsiin. Teoksista jälkimmäisessä on myös osio ”He tekivät suomalaisen elokuvan”, joka alkaa 1920-luvusta, eli 1910-luvun toimijoita ei lasketa mukaan suomalaisen elokuvan tekijöiksi. (von Bagh 2005, 19, 404–405; vrt. Hirn 1991, 185.)

Tulkintojen vaikutukset näkyvät edelleen. Viime vuosikymmenien tutkimuksissa on korostettu, ettei varhaista suomalaista elokuva-alaa tulisi väheksyä (ks. erityisesti Salmi 2002, mutta myös Hirn 1991, 2001, 1981), mutta ei ole vaikea löytää luonnehdintoja siitä kehittymättömänä, lyhytjänteisenä, vaatimattomana tai vähäisenä, tai toteamuksia, joiden mukaan alan toimijat eivät olisi tunteneet kansainvälistä elokuvaaliiketoimintaa kovin hyvin (ks. esim. Sedergren & Kippola 2012, 106, 113; Pantti 2000, 121; Seppälä 2012, 103). Tulkinnoissa maahantuonti, esitys ja levitys piirtyvät vielä tuotantoakin kehittymättömämmiksi toimialoiksi. Kokonaisuudessaan kyse tuntuu olevan itseään ruokkivasta ketjusta: koska alkuaikojen toiminnot tulkitaan vähäisiksi, ne eivät ole kiinnostaneet tutkijoita, ja tutkimustiedon vähäisyys on toiminut vahvistuksena alan kehittymättömyydestä. Samalla on syntynyt ajatus siitä, ettei tutkimukselle olisi lähteitä, koska aikakauden elokuvat ovat valtaosin tuhoutuneet. Tulkinnoissa jää huomaamatta, ettei elokuva-alan toiminnassa koskaan ollut oletettua katkosta, ja että elokuva-alan moninainen toiminta tallentui niin arkistoihin kuin lehtiaineistoihinkin, jotka antavat aivan päinvastaisen kuvan tilanteesta.

Tämän artikkelin tutkimusote sijoittuu vahvasti New Cinema Histories -perinteeseen (ks. esim. Maltby 2011), sillä se hyödyntää laajaa empiiristä materiaalia analysoidessaan ensimmäisen maailmansodan aikaista suoma-

laista elokuva-alaa ja sen transnationaaleja ulottuvuuksia. Keskeinen tavoite on näyttää, kuinka vähäinen merkitys Venäjän sortotoimilla oli 1910-luvun lopun elokuva-alan rakennemuutokseen verrattuna Suomen ja Saksan välisiin suhteisiin vuonna 1918. Samalla nousee esille, etteivät ensimmäisen maailmansodan vuodet 1914–1917 olleet ratkaisevia viimeiseen sotavuoteen verrattuna. Suomalaisen elokuvan kansallisessa historiografiassa on tukeuduttu viholliskuviin (Venäjä) ja unohdettu kumppani (Saksa), jotta on kyetty luomaan kuva kansallisesti rakennetusta elokuva-alasta.

Tulkinnat suomalaisen elokuvan synnystä

Vuonna 1936 elokuvakriitikko Roland af Hällström kirjoitti:

Suomalaisen elokuvan historia, jos näin komeata sanaa ollenkaan on syytä käyttää, kun kysymyksessä on niin nuori ja itse asiassa vähän kehittynyt ala kuin kotimainen filmituotantomme, alkaa oikeastaan vasta vuodesta 1920. Silloin varsinaisesti aloitti toimintansa muutamien nuorten näyttelijöiden perustama Suomi-Filmi Oy, josta pitkäksi aikaa tuli kotimaisen filmituotannon hallitseva ja ainoa merkki.

Tietysti maassamme oli jo paljon aikaisemmin yritetty tehdä ”eläviä kuvia”, mutta näistä yrityksistä ei yleensä ole säilynyt muita tietoja kuin joukko tragikoomillisia kaskuja ja juoruja, joiden kerääminen ja seulominen kylläkin varmasti kannattaisi. (af Hällström 1936, 221.)

Teksti löytyy teoksesta *Filmi – aikamme kuva*, joka oli ensimmäinen suomenkielinen yleisesitys elokuvasta. Af Hällström mainitsi muutamia nimiä ”kaskujen ja juorujen” aikakaudelta ja ylisti parinkymmenen sivun verran Suomi-Filmiä ja sen entistä johtajaa Erkki Karua. Muutakin tuotantoa hän esitteli, mutta päätyi toteamaan: ”Mutta varmaa on, että aina kun suomalaisen elokuvan rakennuksesta puhutaan, [--] on sanottava ja sanotaan: Perustuksen laski Erkki Karu.” (af Hällström 1936, 268, katso myös 221–268.)¹

Roland af Hällström ei ollut ensimmäinen, joka määritteli suomalaisen elokuvan historian alkupisteeksi 1920-luvun alun, mutta hänen teoksensa oli keskeinen prosessissa, jossa siitä tuli ”virallinen totuus”. 1920-luvulta alkaen Suomi-Filmin vahva asema oli vaikuttanut suomalaisesta elokuvasta kirjoittamiseen ja alan itseymmärrykseen, ja monissa teksteissä suomalainen elokuva ja Suomi-Filmi olivat rinnastuneet toisiinsa synonyymeinä. Tulkinta ei ollut missään nimessä täysin vailla perusteita. Esimerkiksi aikaisemmat elokuvatuottajat olivat olleet lähinnä elokuvateatteriyhtiöitä tai filmiagenttuureja, joiden päätoimialana oli elokuvan maahantuonti, levitys ja/tai esitys. Suomi-Filmi oli ensimmäinen yhtiö, joka keskittyi tuotantoon, ja oli johtava toimija tällä alalla 1920-luvun alusta 1930-luvun puoliväliin. Kuitenkin jo Suomi-Filmin alkuvuosista alkaen julkisuudessa painotettiin, ettei ennen yhtiön perustamista Suomessa ollut ollut varteenotettavia elokuvantekijöitä ja että yhtiö oli yksin vastuussa suomalaisen elokuvatuotannon synnystä. Nopeasti ajatusmalli levisi yhtiön ulkopuolelle, mutta se levisi pitkään mainonnassa ja lehtiartikkeleissa.² Vuonna 1936 tulkinta päätyi kovakantiseen kirjaan, joka käsitteli suomalaisen elokuvan ohella elokuvan estetiikkaa, tekniikkaa ja koko kansainvälisen elokuva-alan historiaa.

Af Hällströmin tulkintoja kritisoitiin jo aikalaiskriitikeissä. Suurimpana ongelmana pidettiin 1920–1930-lukujen muiden elokuvantekijöiden väheksymistä, mutta ei aikaisempien vuosikymmenien ohittamista (ks. esim. ”Filmi – aikamme kuva,” *Elokuva-aitta* 1/1937, 109). Kommentoijille kyseessä

1 Erkki Karu menehtyi yllättäen nopeasti edenneeseen sairauteen vain vähän ennen kirjan ilmestymistä.

2 Jo 1900-luvun alussa elokuva-alan yhtiöt olivat järjestäneet lehdistötilaisuuksia, mutta Suomi-Filmi vei toiminnan paljon pidemmälle. Sanomalehdistä löytyy runsaasti artikkeleita, jotka käytännössä toimivat yhtiön mainoksina. Hupaniittu 2013, 87–88, 151, 207, vertaa esimerkiksi Erkki Karun haastatteluun perustuva lehtiuttu: Tuntematon kirjoittaja: *Suomalainen filmiteollisuus*. Turun Sanomat 1.5.1923. Samat argumentit löytyvät esimerkiksi artikkeleista Sepeteus: *Filmiteollisuudesta Suomessa*. Turun Sanomat 2.4.1922; Tuntematon kirjoittaja: *Suomalainen filmiteollisuus*. Helsingin Sanomat 17.12.1922. Hurgempiin tulkintoihin tilanteesta yllyttään artikkelissa Eero Alpi: *Kotimainen filmitaiteellinen ja -teollinen tuotantomme* (*Aamulehti* 18.4.1923), jossa yhtiöt Suomi-Filmi ja Suomen Biografi menevät sekaisin.

oli debatti aikalaiselokuvan arvostuksesta, ei sen syntyvaiheista. Samalla kun he halusivat kiinnittää huomiota Suomi-Filmin kilpailijoihin, heille kävi Hällströmin tulkinta siitä, että jos jotain olikin tapahtunut ennen Erkki Karua, se ei ollut varsinaisesti mainitsemisen arvoista.

1930-luvun kontekstista katsoen ei ole yllättävää, että 1910-luku oli kadonnut näkymättömiin. Kaikki aikakauden merkkihahmot olivat lähteneet alalta. Kolmesta af Hällströmin mainitsemasta tuottajasta K. E. Ståhlberg (1862–1919) oli sulkenut elokuvatoimintonsa jo vuonna 1911, kun taas Erik Estlander (1871–1946) ja Hjalmar V. Pohjanheimo (1867–1936) olivat jatkaneet alalla 1920-luvun alkuun.³ Kaikki muut 1910-luvun keskeiset hahmot – ne, jotka Roland af Hällström jätti mainitsematta – olivat samoin kadonneet näköpiiristä 1930-luvun puoliväliin mennessä eläköidytyään, vaihdettuaan alaa tai kuoltuaan. Samoin kaikki varhaiset yhtiöt oli fuusioitu uusiksi yhtiöksi tai pilkottu ja myyty. (Hupaniittu 2013, 127, 427.) Näin ollen ei ollut ketään, joka olisi pitänyt yllä 1910-luvun traditioita tai muistuttanut menneistä saavutuksista.

On kuitenkin mielenkiintoista pohtia, minkä takia juuri kolme mainittua tuottajaa nousivat esille af Hällströmin tekstissä. Muista varhaisen elokuvan keskeisistä hahmoista Ernst Ovesen (1878–1960), Gösta Lindebäck (1876–1940) ja August Sorjanen (1874–1938) jäivät elokuvatuotannossa mitaten kauas valittujen miesten luvuista, mutta Nordiska Biograf Kompaniet valmisti huomattavasti enemmän elokuvia kuin Hjalmar Pohjanheimon Lyyra ja melkein yhtä paljon kuin Erik Estlanderin Finlandia Film. Tästä huolimatta Rasmus Hallseth (1878–1940) ja David Fernander (1883–1935) jäivät pois af Hällströmin listalta, vaikka he tuottivat jopa Konrad Tallrohin ohjaukset.

Yksi selitys voi löytyä kansallisesta historiankirjoituksesta, jonka kautta af Hällström saattoi valintojaan tehdä. Nimi Nordiska Biograf Kompaniet vihjasi rajat ylittävään toimintaan, vaikka kyseessä oli suomalainen yhtiö, joka toimi vain Suomessa. Sen omistajat olivat kuitenkin Norjasta ja Ruotsista, vaikka asuivatkin pysyvästi Suomessa koko yhtiön toiminta-ajan. Tämä saattoi johtaa siihen, että Nordiska Biograf Kompaniet sivuutettiin, vaikka kyseessä oli autonomian ajan todennäköisesti merkittävin elokuva-alan suomalaisyhtiö (vrt. Hupaniittu 2013, 448–449). Vertailukohteena K. E. Ståhlbergin ja Apollon asemaa suomalaisen elokuvan kaanonissa ei horjuttanut se, että yhtiön kuvaaja oli ruotsalainen Frans Engström (1873–1940), joka siis tallensi filmille myös ensimmäisen suomalaisen fiktion *Salaviinanpolttajat*.

Af Hällströmin tulkintoihin autonomian ajoista vaikutti myös se, että 1930-luvun puolivälissä varhaiset elokuvat olivat käytännössä tavoittamattomissa. Ei ollut arkistoja⁴, televisioita tai DVD:tä, jotka olisivat niitä tallentaneet ja esittäneet. Näin ollen valtaosa ennen vuotta 1920 tehdyistä suomalaisista elokuvista oli jo joko tuhoutunut tai lojui unohdettuna jonkin varaston nurkassa odottamassa lopullista tuhoaan. Sanomalehtiaineistot olisivat olleet kirjastoissa saatavilla, mutta yhtiöiden asiakirjat olivat todennäköisesti tuhoutuneet tai kadonneet yrityskaupoissa. Viranomaisasiakirjat, jotka nykyisin ovat keskeinen aineisto tutkimukselle, olivat edelleen virastojen uumenissa, kaukana julkisista arkistoista, joissa ne nykyisin ovat helposti saavutettavissa. Moni alalla työskennellyt oli edelleen elossa, mutta muistelmatekstien kulta-aika alkoi elokuvalehdissä vasta myöhemmin ja silloinkin kohdehenkilöinä olivat useimmin myöhempien aikakausien henkilöt.

Edellisiä ehkä vielä merkittävämpi tekijä tulkinnoissa oli kuitenkin uudisana ”elokuva”. Varhaisina vuosikymmeninä alaa kuvattiin ruotsista otetuilla lainasanoilla. ”Filmi” tarkoitti valkokankaalle heijastettua teosta, mutta myös

3 Hjalmar V. Pohjanheimo myi yhtiönsä vuonna 1922 ja jäi eläkkeelle ainakin osittain terveydellisistä syistä. Erik Estlander luopui viimeisestään elokuvayhtiöstään vuonna 1924 ja keskittyi alkuperäiselle liiketoiminta-alalleen koneisiin ja laitteisiin.

4 Elokuva-arkiston perustamisesta keskusteltiin 1930-luvulla, mutta arkisto toteutui vasta 1950-luvulla. Katso esimerkiksi ”Maahamme on saatava elokuva-arkisto”. Pääkirjoitus, *Suomen Kinolehti* 1/1934, 1.

filminauhaa, kun taas ”biografi” oli elokuvateatteri, mutta termiä käytettiin myös laajemmin elokuva-liiketoiminnan yhteydessä. 1920-luvulla aitosuomalaisuuden hengessä kieltä kuitenkin puhdistettiin uudissanoilla – näin syntyi myös vuoden 1927 ”elokuva”, joka tuli korvaamaan sekä ”filmin” että ”biografin”.

Uusi termi ei vakiintunut heti, vaikka sitä markkinoitiin esimerkiksi vuonna 1928 kansallisessa hengessä perustetun *Elokuva*-lehden nimessä. Ylimenokausi kesti noin 10–15 vuotta. Sinä aikana vanhat sanat jäivät vähitellen pois käytöstä ja samalla suomen kielestä ja elokuva-ajattelusta katosi erottelu, joka löytyy muilta kielialueilta (esimerkiksi ruotsin *film – biograf*, englannin *film – cinema*, saksan *film – kino*). Kun af Hällström kirjoitti teoksensa, erottelu oli vielä olemassa, sillä hän käytti uutta ja vanhaa terminologiaa rinnakkain – ja antoi Suomi-Filmille kunnian vain filmi-osan luomisesta. Pian kuitenkin erottelu katosi ja termit ”filmi” ja ”elokuva” nähtiin toistensa synonyymeinä. Tämä sopi Suomi-Filmille, sillä tällä tavoin se nousi koko suomalaisen elokuva-alan luojaksi.

Tässä kontekstissa ei ole yllättävää, ettei kukaan kiinnittänyt huomiota siihen, mitä oli tapahtunut suomalaisella elokuva-alalla ennen Erkki Karua ja Suomi-Filmiä. 1930-luvun vahvassa edistysuskossa katse käännettiin kohti tulevaa, ja kun suomalaisen elokuvan syntytarina kuulosti uskottavalta, kukaan ei kyseenalaistanut sitä. Kun varhaiset termit sulautuivat yhteen, vuosisadan alun tekstien nyansseja ei enää osattu tulkita.

Vuosien 1916–1919 kuviteltu katkos

Suomalaisen elokuvahistorian periodisaatio on vahva. Jopa uusimmassa tutkimuksessa, riippumatta siitä korostavatko vai ohittavatko ne autonomian ajan elokuvan, ajoitukset rakentuvat samoille vuosille. Varhaisen elokuvan aikakauden katsotaan päättyvän vuonna 1916 ja seuraavan aikakauden alkavan vuonna 1919. Väliin jäävä kolmen vuoden kausi tulkitaan katkoksen ajaksi.

Esimerkiksi Jari Sedergren ja Ilkka Kippola (2012) päättävät suomalaisen dokumenttielokuvan historiaa käsittelevässä teoksessaan autonomian ajan yhtiöiden kuvauksen ensimmäisen maailmansodan ajan poikkeusoloihin ja sotasensuurin tuomiin rajoituksiin. Myöhemmistä ajoista mainitaan Nordiska Biograf Kompanietin maaliskuun 1917 vallankumouksen yhteydessä kuvaama elokuva sekä Lyyralta yksi vuoden 1918 luontofilmi, joka ei välttämättä ollut suomalaisvalmistainen (Hupaniittu 2013, 255, 505) ja yksi sisällissotafilmi. Itsenäisyyden aikaa käsittelevä seuraava luku sen sijaan alkaa vasta vuodesta 1919 ja Suomi-Filmin perustamisesta, johon Sedergren ja Kippola määrittävät pitkäjänteisen yritystoiminnan realisoitumisen. Samassa yhteydessä Sedergren ja Kippola mainitsevat, että vanhoista yhtiöistä Finlandia Film, Lyyra ja Maxim jatkoivat toimintaansa sekä kertovat, että nämä tekivät yhteensä 12 elokuvaa vuosina 1919–1921. (Sedergren & Kippola 2012, 94–106.)

Pohtimisen arvoista on, voidaanko 1920-luvun Maximia (II) pitää samana kuin samannimistä 1910-luvun yhtiötä (I), mutta argumentaatiossa ongelmallisempaa on kuitenkin itsenäisyyden ajan tarkastelun käynnistäminen vasta vuodesta 1919. Nordiska Biograf Kompanietin ohella myös Maxim (I) kuvasi kevään 1917 vallankumouspäiviä, ja keväällä 1918 Nordiska Biograf Kompaniet, Finlandia Film ja Maxim (I) valmistivat yhteensä 10 dokumentaarista elokuvaa (Hupaniittu 2013, 254–255, 274–277, 505). Näin ollen vanhat elokuvayhtiöt kuvasivat itsenäistymisen jälkeen 20 tai 22 dokumentaarista

filmiä riippuen siitä, lasketaanko Maxim (II) mukaan. Jos määritelmää laajennetaan ja mukaan lasketaan fiktiot ja vanhojen yhtiöiden toiminnan suorat jatkajat, vuosien 1917–1921 ylimenokauden aikana syntyi autonomian aikaisen elokuva-alan peruna yhteensä 4 fiktiivistä ja 57 dokumentaarista elokuvaa, jotka kahta lukuun ottamatta oli tehty itsenäistymisen jälkeen (Hupaniittu 2013, 419–420).

On huomattava, että Sedergren ja Kippola analysoivat sisällissotaa kuvaavia elokuvia toisaalla teoksessaan, mutta vasta yli 200 sivua myöhemmin osana sotapropagandan käsittelyä (Sedergren & Kippola 2012, 337–345). Lopputuloksena Sedergrenin ja Kippolan käsittely jakaantuu kolmeen osioon: autonomiaan, vuodesta 1919 alkavaan itsenäisyyden aikaan ja vuoden 1918 poikkeusoloihin. Kausia käsitellään erikseen – aivan konkreettisestikin, sillä vuoden 1918 osuus on siirretty toiselle puolen kirjaa. Koska osioista ei ole viittauksia toisiinsa, eikä sisällissotakuvaamista sidota yhteen aikaisemmin käsitellyn katkoskuvauksen kanssa, ne eivät yhdisty toisiaan täydentäviksi, vaan kukin argumentoi erikseen ja luo illuusiota pitkästä katkoksesta, joka alkaa sotasensuurista ja päättyy vuonna 1919 (vrt. Sedergren & Kippola 2012, 106).

Mervi Pantin tutkimus rakentuu näytelmäelokuvien kautta. Hänen mukaansa autonomian aikaiset valmistamot olivat lyhytikäisiä, ja hän toteaa esittämisen olleen valmistamoille tuotantoa tärkeämpi toimiala. Tästä huolimatta hänen mukaansa ”elokuvakaupan harjoittaminen oli Suomessa vielä tuolloin [ennen itsenäistymistä] varsin vaatimatonta”, vaikka esittäminen oli osoittautunut kannattavaksi. Samoin hän korostaa, että ensimmäinen jatkuvuuteen kyennyt valmistamo oli Suomi-Filmi. (Pantti 2000, 121.)

Sedergren ja Kippola sekä Pantti nostavat esiin Suomi-Filmin perustamisen kirjoittaessaan ”pitkäjänteisen yritystoiminnan realisoitumisesta” ja ”ensimmäisestä jatkuvuuteen kyenneestä valmistamosta”, vaikka huomattavaa jatkuvuutta ja pitkäjänteistä yritystoimintaa oli autonomian ajalla. Esimerkiksi jo vuoden 1900 tienoilla elokuva-alalla aloittaneiden Rasmus Hallsethin ja David Fernanderin Nordiska Biograf Kompaniet oli Suomen johtavia elokuva-alan yhtiöitä vuosien 1906–1918 ajan, ja sen keskeisimmät kilpailijat Apollo ja Olympia vuosina 1904–1911 ja 1908–1918 (Hupaniittu 2013, 486, passim.). Vaativuudesta ei ollut kyse, sillä mainitut yhtiöt olivat luoneet muutaman kilpailijansa kanssa kymmenisen vuotta ennen itsenäistymistä Helsingistä johdetun järjestelmän, jossa ne huolehtivat maahantuonnista ja levityksestä asiakasteattereihinsa, jotka saivat viikottaiset ohjelmistonsa vuosisopimusten perusteella ja josta ylijäämä myytiin levityskierrosten jälkeen Pietarin käytetyn filmin markkinoille (Hupaniittu 2013, 112–143).

Oma tuotantokaan ei jäänyt satunnaiseksi, sillä Apollo valmisti melkein sata dokumentaarista filmiä, Finlandia Film reilut viisikymmentä ja Nordiska Biograf Kompaniet yli neljäkymmentä. Kahden vuoden ajan syksystä 1906 kevääseen 1908 Apollo pystyi tuomaan näytäntökausien aikana dokumenttifilmin ensi-iltaan käytännössä viikoittain, kun taas Lyyra toi syksystä 1913 kevääseen 1915 uuden fiktion esityksiin melkein joka näytäntökuukausi. Tuotantojen määrä ja ensi-iltojen ajoittaminen tasaisesti esityksille kertoo suunnitelmallisesta ja pitkäjänteisestä toiminnasta. On myös huomattava, että yhtiöt karsivat tuotantonsa omaehtoisesti, eikä niiden toiminta muuten kärsinyt siitä. (Hupaniittu 2013, 91–99, 111–112, 206–212, 502–503.)

Hannu Salmi, joka samoin analysoi alaa näytelmäelokuvan kautta, toteaa, että elokuvatuotanto päättyi vuonna 1916 kolmen vuoden ajaksi, ja käynnistyi vähitellen vuoden 1919 aikana. (Salmi 2002, 13, 323–4). Hän toteaa: ”Samalla

kun elokuvantekijät vaikenivat, historian näyttämöllä oli melskeitä” (Salmi 2002, 323), viitaten ensimmäiseen maailmansotaan ja Venäjän vallankumouksiin, vaikka juuri maaliskuun vallankumous toi kuvaajat Helsingin kaduille ja vuonna 1918 kuvaaminen – toki dokumentaarinen – liittyi sisällissotaan ja vallankumouksia seuranneisiin historian melskeisiin.

Jaakko Seppälän mukaan puolestaan vasta 1920-luvun alusta alkaen Suomessa olisi alettu kiinnittää erityistä huomiota elokuvien valmistusmaihin (Seppälä 2012, 33), vaikka alkuperämaa oli ollut olennainen osa elokuvien markkinointia läpi 1910-luvun ja siihen oli kiinnitetty huomiota jo edellisellä vuosikymmenellä (Hupaniittu 2013, 134, 136). Seppälä näkee myös elokuva-alassa edelleen oppimattomuutta 1920-luvun puolella, kun hän tulkitsee yhdysvaltalaisen elokuvan markkinoimista Suomessa tuotantoyhtiön sijaan levitysyhtiön nimissä kertovan siitä, etteivät suomalaiset olleet selvillä eri yhtiöiden toiminnasta (Seppälä 2012, 103). Kyse oli kuitenkin yhdysvaltalaiskonsernin tietoisesta toiminnasta, jossa se kiersi paikallista monopolilainsäädäntöä siirtämällä osan elokuvista eri yhtiöiden nimiin – Suomessa elokuvaa markkinoitiin juuri sillä yhtiöllä, jonka konserni oli painattanut alkuteksteihin (Hupaniittu 2013, 405–406).

Af Hällströmin tekstistä alkaen toistuva ajatus on, että suomalainen autonomian ajan elokuva-ala oli vaatimatonta – jopa niin, että muut toimialat olivat vielä tuotantoa vähäisempiä. Periodisaatio noudattelee kansallista historiaa ja Suomen itsenäistymistä vuonna 1917. Katkos elokuva-alalla on nähty erääksi toisen sortokauden (1908–1917) ja ensimmäisen maailmansodan vaikutuksista, vaikka itse asiassa vuosina 1916–1919 ei elokuva-alan katkosta koettu. Esimerkiksi elokuvien maahantuonti kärsi maailmansodan takia, mutta esteet eivät olleet ylitsekäymättömiä. Päinvastoin ala oli pienessä kasvussa, vaikkakin joitain osia toiminnoista suljettiin. Alan suuryhtiöt eivät ajautuneet vaikeuksiin, vaan jatkoivat ja menestyivät. Pientoimijoissa tapahtui jonkin verran muutoksia, mutta nekin sopivat alan normaalin vaihtelun sisälle. (Hupaniittu 2013, 240–241, 269–270.)⁵

1910-luvun elokuva-alan toimintamallit

Ristiriita 1910-luvun jälkipuolesta luotujen mielikuvien ja todellisuuden välillä lähtee purkautumaan, kun pohditaan varhaisen suomalaisen elokuva-alan toimintatapoja. Suomi on aina ollut pieni elokuvatuottajamaa, sillä tuotantoluvut ovat olleet hyvin vähäisiä verrattuna maahantuotujen elokuvien määrään. 1910-luvulla elokuvatuotanto ja sen kannattavuus olivat hyvin vähäistä ja toiminnan ydin oli muualla. Kyse ei ollut tuotannolle rakentuvasta mallista, vaan tärkeintä oli elokuvan maahantuonti, levitys ja esitys. Kaikki alan suurliikemiehet – mukaan lukien af Hällströmin korostama kolmikko K. E. Ståhlberg, Erik Estlander ja Hjalmar V. Pohjanheimo – olivat ennen kaikkea elokuva-alan liikemiehiä, minkä aikaisemmat tutkimukset ovat ohittaneet. Ala oli saavuttanut vakiintuneet rakenteensa jo vuosien 1906–1908 tienoilla, ja siitä eteenpäin suurliiketoiminta oli noin puolen tusinan yhtiön käsissä. Ne harjoittivat maahantuontia, esittivät elokuvat omissa teattereissa ja levittivät ne sen jälkeen pienempiin teattereihin. Esitysten jälkeen elokuvat jäivät odottamaan uusintakerroksia tai ne myytiin käytetyn filmin markkinoilla.⁶ Suuryhtiöillä oli yhteensä noin tusinan verran teattereita ketjuissaan, mutta asiakassuhteiden kautta vaikutus oli merkittävä. Vakiintunut, tehokas ja ammattimaisesti

5 Yksi 1910-luvun tärkeimmistä toimijoista, Ernst Ovesén, myi elokuva-alan toimintonsa vuonna 1916 eräälle kilpailijoista. Lähteisiin ei ole jäänyt viitteitä siitä, että tämä olisi tapahtunut sodan takia. Sen sijaan näyttää todennäköisemältä, että hän halusi uudelleen keskittyä alkuperäiseen toimialaansa, eli valokuvaamoon ja valokuvaustarvikkeiden maahantuontiin, koska kilpailu elokuva-alalla oli käynyt kiivaaksi. Koska elokuva-alalla oli käynnissä jatkuvasti pieniä muutoksia, hänen vetäytymisensä sopii alan normaalin vaihtelun piiriin.

6 Ainakin osa filmeistä myytiin Pietariin. Vuonna 1912 niistä sai 30–40 prosenttia alkupe- räisestä hankintahinnasta. (Hupaniittu 2013, 141, myös 127–149, passim.)

johdettu järjestelmä mahdollisti sen, että pikkupaikkakuntienkin teattereihin saapui uusi filmiohjelmisto kerran viikossa. (Hupaniittu 2013, 143–149, 498.)

Vaikka tuotanto oli sivuosassa elokuva-liiketoimintaa, alaa itsessään ei voi kuvata ”lyhytjäteiseksi”, ”vaatimattomaksi”. Jo vuosina 1906–1907, jolloin elokuvateattereiden perustamisalato pyyhkäisi yli Suomen, alalle syntyi pysyvät rakenteet, jotka säilyivät pääosin muuttumattomina käytännössä 1920-luvun alkuun. Kourallinen yhtiöitä valtasi alan ja suurimmat tulot, pystyttäen samalla rakenteet, jotka mahdollistivat jatkuvan toiminnan: joka viikko omissa teattereissa ensi-iltaan tuli uusi elokuvaohjelmisto, joka levitettiin seuraavina viikkoina muihin teattereihin ympäri maan vuosisopimusten mukaisesti. (Hupaniittu 2013, 143–149, 218–221, passim.)

Kun tältä pohjalta pohditaan tulkintaa oletetusta vuosien 1916–1919 katkoksesta, on selvää, ettei se perustu elokuva-alan toimintaan. Sen sijaan ajatus rakentuu myöhempien aikojen painotukselle, joka korostaa näytelmäelokuvia, sillä yhtään pitkää näytelmäelokuvaa ei valmistunut elokuun 1916 ja lokakuun 1919 välillä.⁷ Näytelmäelokuvien asettaminen mittapuuksi ei tee oikeutta elokuva-alalle, sillä 1910-luvulla valtaosa tuotannosta oli ajankohtaiselokuvia ja muita ei-fiktiivisiä elokuvia, eli näytelmäelokuvat olivat marginaalinen osa elokuva-alalla sivuosassa ollutta toimintamuotoa. Jos taas elokuva-ala nähdään erilaisten toimintamuotojen yhdistelmänä, kuva ensimmäisen maailmansodan vuosista on täysin erilainen.

Aikaisempien tutkimusten mukaan elokuvateattereiden lukumäärä olisi laskenut merkittävästi sotavuosina, mutta samalla on korostettu, että teatterit menestyivät, sillä muut ajanviete- ja rahankäyttömahdollisuudet olivat vähissä (Nenonen 1999, 166; Hirn 1991, 167–169; Keto 1974, 66, 100). Lähteiden tarkempi läpikäynti paljastaa, että teattereiden määrä ei laskenut. Päinvastoin, esimerkiksi Helsingissä lukumäärä kasvoi melkein 30 prosenttia vuosina 1914–1917, ja yleisöjen määrä oli vahvassa kasvussa. Vuonna 1915 koko maassa oli 105 teatteria ja suomalaiset kävivät 5,7 miljoonaa kertaa elokuvissa, mikä tarkoitti 1,9 käyntiä jokaista asukasta kohden. Vuonna 1917 teattereita oli 112 ja käyntejä oli jo 2,5 asukasta kohden. (Hupaniittu 2013, 235–238, 495; Keto 1974, 72, 100.)⁸ Tämä voisi tarkoittaa poikkeuksellisen menestyksellistä aikaa koko alalle, mutta tilanne ei ollut niin yksiselitteinen.

Sota vaikeutti maahantuontia. Osana Venäjän keisarikuntaa Suomi kuului ympärysvaltioihin, joten Saksan keisarikunta oli tärkein vihollismaa. Suomen talous oli poikkeustilassa, sillä Saksa saartoi Tanskan salmet ja myös elokuvan maahantuonti jouduttiin reitittämään uudestaan. Vuonna 1915 kaikkien saksalaistuotteiden, mukaan lukien elokuvien ja kirjallisuuden maahantuonti kiellettiin. Myös saksalaisen musiikin esittämisestä tuli laitonta, mutta elokuvaa koskevat rajoitukset eivät olleet niin jyrkkiä, sillä elokuvateatterit saattoivat uudelleenesittää saksalaiselokuvia, jotka oli maahantuotu ennen kieltoa. Joka tapauksessa tärkein kuljetusreitti oli suljettu ja osa elokuvista kielletty, joten maahantuonnista tuli vaikeampaa ja kalliimpaa kuin aikaisemmin. Samoin verotus tiukentui, mikä sekä söi elokuva-alan kannattavuutta. Sota-ajan vaikutukset alaan eivät olleet suoraviivaisia, sillä ne sekä edesauttoivat että haittasivat toimintaa. Kuitenkin lopputuloksena piirtyvä kuva on huomattavasti valoisampi kuin aikaisempi tutkimus on antanut ymmärtää. Elokuvala kasvoi ja pysyi kannattavana, vaikka voittomarginaalit pienenevät. (Ibid., 236–243.)

Elokuvatuotanto, joka oli laajimmillaan vuosina 1913–1914, kutistui voimakkaasti heti sodan sytyttyä syksyllä 1914. Meni kuitenkin vielä kaksi vuotta ennen kuvaustoiminnan keskeytymistä kokonaan. Poikkeusolot saivat

7 Viimeinen näytelmäelokuva ennen itsenäistymistä oli *Eräs elämän murhenäytelmä* (1916) ja ensimmäinen sen jälkeinen *Bolesevismin ikeen alla* (1919).

8 Vuotta 1915 edeltävältä ajalta ei ole tilastotietoja yleisöistä tai teattereista. Vertailuna vuonna 2016 Suomessa oli 312 teatterisalaa ja elokuvakäyntejä tehtiin 1,6 asukasta kohden. Elokuvuvuosi 2016, 4.

suuryhtiöt keskittymään tuottavimpiin ja luotettavimpiin toimialoihin eli maahantuontiin, levitykseen ja esitykseen. Vaikka tuotantomäärien putoaminen oli merkittävä, kuvaustoiminta oli ollut laajempaa niin lyhyen aikaa, ettei muutos ajanut ainoatakaan yhtiöistä vararikoon – yksikään ei ollut rakentanut liiketoimintaansa tuotannon varaan, joten kuvaamisen pienentyminen ei ollut tuhoisaa.

On myös huomioitava, että kuvaaminen lakkasi kokonaan vasta kahta vuotta myöhemmin, vaikka suurin pudotus koettiin syksyllä 1914. Ei ole yllättävää, että ensimmäisenä katosivat poliittiset ja yhteiskunnalliset ajankohtais elokuvat. Tuotantoon jäi luonto- ja matkakuvia sekä fiktioita, mutta murto-osana aikaisemmasta. Yhtiöt sopeutuivat uuteen poliittiseen ja taloudelliseen tilanteeseen karsimalla ne elokuvat, jotka olisivat herkimmin aiheuttaneet ongelmia venäläisviranomaisten kanssa. (Ibid., 222–226.)

Karsiminen oli varotoimi, koska kirjallisiin lähteisiin ei ole jäänyt tietoja kuvaamisen rajoituksista. Virallisesti tuotantoa olisi voinut jatkaa entiseen tapaan, mutta on selvää, että politiikka vaikutti. (Ibid., 222–224.) Sota-aika toi tiukempia rajoitteita, kun toinen sortokausi saavutti huippukautensa, ja venäläisvallan alla ei ollut “puolueettomia viranomaisia”. Tässä kontekstissa on mahdollista, että kuvaamisen lopullinen päättyminen vuonna 1916 on voinut tapahtua venäläisten tai venäläismielisten suomalaisviranomaisten aloitteesta. He ovat voineet tehdä tahtonsa tiettäväksi ja näin päättää tuotannon, mutta virallista, asiakirjoihin tallentunutta päätöstä asiasta ei tehty.

Sodan syttymisen ja tuotannon keskeytymisen väliin jäävän kahden vuoden aikana ainoastaan kaksi elokuvaa sai esityskielion, mutta kummallakin kertaa päätösten poliittiset taustat ovat ilmeiset. Tammikuussa 1915 kiellettiin juhlitun näyttelijättären Ida Aalbergin kuolemaa kuvannut ajankohtaiselokuva. Aalberg oli näyttämöuransa ohella (ja osana) ollut suomenkielisen kulttuurin puolestapuhuja ja hautajaisista muodostui ennen kaikkea kielen juhla. (Aiheesta tarkemmin Hupaniittu 2013, 224–225.) Toinen kielletyistä elokuvista oli fiktio *Eräs elämän murhenäytelmä*, joka tuli ennakkotarkastukseen elokuussa 1916. Kyseessä oli viimeinen elokuva ennen tuotannon lopullista keskeytymistä ja ainoa syysnäytäntökaudella 1916. Aiheena oli kolmiodraama avioparin ja upseerin välillä, lopputuloksena sekä aviomiehen että vaimon kuolema.

Elokuva ei ole säilynyt, mutta ennakkotarkastukseen toimitettu juonitiivistelmä selittää kieltopäätöstä. Aviomiehen nimi Arvid Skog määrittää hänet suomalaiseksi (tai skandinaaviksi), kun taas upseeri on luutnantti Arnoldi. Nimi ei viittaa tiettyyn kansallisuuteen (se oli käytössä esimerkiksi Venäjällä, Italiassa ja Saksassa), mutta se viestii ulkomaalaisuudesta verrattuna aviomieheen. Tuohon aikaan Suomessa ei ollut omaa armeijaa, mutta maassa oli venäläisiä joukkoja muistuttamassa keisarikunnan vallasta. Näin ollen poliittiset vertauskuvat ovat selkeät: ulkopuolinen, ulkomainen sotilas tulee häiritsemään ja sekoittamaan rauhallisen perhe-elämän, ja kun aviomies yrittää estää häntä, vaimo kuolee harhaluodista. Syyllisyyden riivaama aviomies hukutetaan, ja upseeri vapautetaan kaikista syytteistä.⁹ (Tarkastus 7853, 19.8.1916, Fc:19 Päätösasiakirjat 1916, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, Kansallisarkisto. Katso myös Suomen kansallisfilmografia 1, 1907–1935, 144; Salmi 2002, 315–318.) Näin ollen tarinaa voidaan lukea kommentaarina aikakauden poliittiseen tilanteeseen, jossa suomalaisten tuli totella ja alistua riippumatta siitä, kuinka mielivaltaiselta venäläisten toimet tuntuivat.

Elokuvan tekijöiden poliittisista motiiveista ei ole todisteita. Päinvastoin, on mahdollista, että kolmiodraamalla haluttiin ensisijaisesti jäljitellä skandinaavisten melodraamojen aiheita ja tyyliä. Elokuva kuvattiin jo ennen sodan

9 Aikaisemmassa tutkimuskirjallisuudessa on elokuvan juonta kuvattaessa huomioitu myös Frans Ekebomin yli 40 vuotta myöhemmin kertoma muistelmätieto, jonka mukaan kieltopäätöksen syynä oli se, että elokuvassa ammuttiin venäläinen upseeri. Kuten Hannu Salmi on korostanut, tämä aiheuttaa ristiriidan juonitiivistelmän ja muistikuvan välillä, mutta hän on pitänyt tiedon mukana pohtiessaan kieltopäätöksen syitä. (Helena: Frans Oskar Ekebom täyttää 70 vuotta. *Kinolehti* 7/1959, 16–17; vrt. Salmi 2002, 313–319). Tässä artikkelissa lähtökohdaksi on se, että Ekebomin muistikuva yli 40 vuotta aikaisemmin takavarikoidusta elokuvasta ei ole täsmällinen, joten juonikuvaus pohjautuu täsmällisimpään lähteeseen, eli vuoden 1916 juonitiivistelmään.

syttymistä kesällä 1914, mutta se tuli ensi-iltaan vasta kahta vuotta myöhemmin. Muistikuvissa elokuvan teosta ei ole viittauksia poliittiseen aktivismiin tai nationalistisiin painotuksiin. Sen sijaan on korostettu, että kieltopäätös tuli tuotantoyhtiölle yllätyksenä, sillä ensi-iltaa oli ehditty mainostaa laajasti.¹⁰ Kuitenkin tekijät olisivat esimerkiksi voineet yksinkertaisesti muuttaa hahmojen nimet ja näin liennyttää viittauksia vastakkainasetteluun Suomen ja Venäjän välillä. Tällaista muutosta ei tehty, vaan ennakkotarkastukseen lähetettiin Skogien ja luutnantti Arnoldin kolmiodraama. On tärkeä myös muistaa, että tekijät elivät osana suomalaista yhteiskuntaa, joten he tunsivat ajan poliittisen todellisuuden ja osasivat muiden tavoin tulkita allegorisia viittauksia tilanteeseen. Olisi naiivia ajatella, että he olisivat olleet täysin ymmärtämättömiä elokuvansa mahdollisista tulkinnoista.

Voi olla, että elokuva oli tietoisesti tehty poliittisesti haastavaksi ja sen ensi-iltaa lykättiin – osa kahdesta vuodesta kului jälkituotantoon, mutta on epäselvää, kuinka pian elokuva olisi oikeastaan ollut esitysvalmis. Jos näin kävi, ja koska sota jatkui ja rajoitukset tiukkenivat, yhtiö päätti ottaa riskin ja tuoda elokuvan ennakkotarkastukseen. Olivat syyt ja seuraukset mitkä tahansa, esityskieltoon päättyi koko elokuvatuotanto siltä erää. Kyse ei ollut suuresta muutoksesta, sillä edellinen ensi-ilta oli ollut neljä kuukautta aikaisemmin huhtikuussa, mikä osaltaan tukee ajatusta riskin otosta. Tuotanto oli siis käytännössä keskeytynyt jo keväällä 1916. Edelleen on huomattava, ettei esityskiellosta vaikuta koituneen tuotantoyhtiölle minkäänlaisia seuraamuksia tai ongelmia, eikä yhtiön taloudessa tapahtunut vähäisintäkään notkahdusta, vaan se jatkoi toimintaansa normaaliin tapaan.

Vieläkin tärkeämpää on huomata, ettei katkos kuvaamisessa jatkunut vuoteen 1919, vaan se päättyi paljon aikaisemmin. Täydellinen pysähdys jäi lyhyeksi, sillä ajankohtaiselokuvia kuvattiin Helsingissä jo vallankumouksen jälkimainingeissa maaliskuussa 1917. Yhtiöt olivat toimintavalmiudessa ja ryhtyivät kuvaamaan heti, kun keisari oli luopunut kruunusta. Näin ollen tauko jäi vain seitsemään kuukauteen. Kuitenkin poliittiset ja yhteiskunnalliset olot jatkuivat poikkeuksellisina ja epävakaina, joten ei ole yllättävää, ettei kuvaustoiminta jatkunut vallankumouspäiviä pidemmälle. Seuraavan kerran kamerat olivat esillä kolmetoista kuukautta myöhemmin sisällissodan loppuvaiheissa – puolitoista vuotta ennen kuin ensimmäinen näytelmäelokuva tuli teattereihin ja kuviteltu katkos tuli päätökseen.

Sisällissota ja uudet elokuva-alan liikekumppanit

Suomi itsenäistyi joulukuussa 1917. Taustalla oli Venäjän lokakuun vallankumous, pitkään jatkunut sisäpoliittinen kiista Suomen asemasta ja luokkaristiriitojen kärjistyminen, mutta itse itsenäistyminen tapahtui ilman ainoatakaan laukausta hallinnollisena prosessina. Kahtiajakautuminen kuitenkin jatkui, ja tammikuun 1918 lopussa Suomi oli sisällissodassa.

Maa jakautui kahtia myös maantieteellisesti. Punainen Suomi kattoi etelän ja rannikkoalueiden kaupungistuneimmat ja teollistuneimmat osat, kun taas Valkoinen Suomi ulottui sisämaasta pohjoiseen. Helsinki oli punaisten pääkaupunki huhtikuun alkuun asti, kunnes valkoisten avuksi tulleet Saksan keisarillisen armeijan joukot valtasivat sen. Kokonaisuudessaan sotaa kesti noin kolme ja puoli kuukautta, ja henkensä menetti melkein 40 000 ihmistä – valtaosa heistä punaisia, jotka kuolivat loppuvaiheen joukkoteloituksissa tai vankileireillä.

10 Elokuva ennakkotarkastettiin lauantaina 19.8.1916 ja ensi-ilta oli suunniteltu maanantaille 21.8.1916. Ilmoitukset julkaistiin sunnuntain lehdissä, mikä tarkoittaa, että tuottajalla ei ollut aikaa tai halua peruuttaa niitä esityskieltoon jälkeen. Katso esimerkiksi Eldoradon mainos, *Helsingin Sanomat* 20.8.1916; Hupaniittu 2013, 226.

Venäjän maaliskuun vallankumous oli tullut heti näkyväksi elokuva-alalla, sillä se oli mahdollistanut ajankohtaiselokuvien tekemisen, mutta lokakuun vallankumouksen tai itsenäistyminen eivät näkyneet vastaavin tavoin. Sen sijaan sisällissodan vaikutukset elokuva-alaan olivat hyvin merkittävät. Aikaisemman tutkimuksen mukaan käytännössä kaikki Helsingin teatterit olisivat sulkeneet ovensa yksi toisensa jälkeen Punaisessa Helsingissä (Hirn 1991, 235–236). Tutkimukset eivät kuvaa tilannetta muualla maassa, mutta yleiskäsitys on, että sota tukahdutti toiminnan. Tarkempi tutustuminen lähteisiin antaa kuitenkin huomattavasti valoisamman kuvan sisällissodan kuukausista.

Helsingissä ainoastaan yksi laitakaupungin teatteri sulki ovensa sisällissodan aikana. Tätäkään ei voida pistää yksioikoisesti sodan syyksi, sillä se mahtuu alan normaalin vaihtelun piiriin – pieniä teattereita avasi ja sulki oviaan tämän tästä. Kaikki muut teatterit toimivat läpi sodan, lukuun ottamatta sen käynnistäneen yleislakon päiviä, kaupungin valtauksen aikaa huhtikuussa sekä maaliskuista viikkoa, jolloin teatterien omistajat protestoivat punaisten asettamia uusia veroja. (Hupaniittu 2013, 262–267.)

Lipputulot pienenevät keskikaupungin (keskiluokkaisissa ja loisto-)teattereissa, samaan aikaan kun laitakaupungin (työväenluokkaiset) pikkuteatterit tekivät ennätystuloksia, mikä ei ollut yllättävää punaisten hallitsemassa kaupungissa. Kokonaisuudessaan muutokset olivat kuitenkin yllättävän pieniä. Esittämättömiä elokuvia riitti, sillä maahantuonti olisi joka tapauksessa keskeytynyt meren jäätyksen takia talvikuukausiksi. Ohjelmistoja myös täydennettiin varieteenumeroilla, jotka vaihtelivat kuplettilauluista naispainiin. Muissa kaupungeissa tilanne oli todennäköisesti huomattavasti haastavampi, sillä ohjelmistojen toimittaminen etenkin rintamalinjan yli oli erittäin vaikeaa, vaikkakin sitäkin tapahtui sotakuukausien aikana. Vaikuttaa sitä, että muilla alueilla elokuvateatterit toimivat niin normaalisti kuin pystyivät – jos alueella ei ollut taisteluita ja teattereilla oli ohjelmistoja, joita esittää, toiminta jatkui. (Ibid., 267–271.)

Elokuvateatterit eivät myöskään olleet ensimmäisenä sulkemassa oviaan saksalaisjoukkojen lähestyessä Helsinkiä. Punaisen pääkaupungin ainoa sanomalehti *Työmies* ilmestyi viimeistä kertaa 12.4.1918, ja samasta lehdestä löytyy myös sen viimeinen elokuvamainos. Samana aamuna käynnistyi saksalaisten hyökkäys Munkkiniemestä ja Meilahdesta, ja he olivat ennen iltaa ydinkeskustassa. Siltaosaan, jossa mainostanut teatteri Sampo sijaitsi, taistelut etenivät vasta seuraavan päivänä, mutta tuskin lehti-ilmoituksessa mainittuja näytöksiä enää järjestettiin – kuitenkin niitä oli suunniteltu, joten toimintaa jatkettiin niin pitkään kuin mahdollista. (Ibid., 270–272.)

Teatterit myös avasivat ovensa heti kun sotilasviranomaiset antoivat siihen luvan. Samaa aikaan kuvaajat ryntäsivät kaduille tallentamaan ajankohtais-elokuvaa taistelujen päättymiseen liittyvistä aiheista, mikä aiheutti ensi-ilta-aallon huhti-toukokuulle. Kolme suuryhtiötä oli valmiudessa aloittaa tuotanto heti, vaikka kuvaaminen oli ollut keskeytetty käytännössä 20 kuukauden ajan, mikä kuvaa kuinka vähän sota-ajan poikkeusolot itse asiassa olivat vahingoittaneet alan rakenteita ja toimintaedellytyksiä. (Ibid., 272–275.)

Suomalaisyhtiöt eivät olleet ainoat, jotka kuvasivat paraateja ja juhlallisuuksia Helsingissä. Itämeren divisioonan mukana kaupunkiin saapui Saksan armeijan propagandaosaston eli Bild und Film Amt:in (BuFA) osasto. Osaston tehtävänä oli valokuvata ja filmata tapahtumia ja tuottaa niistä sotapropagandaa suurelle yleisölle. Kun sekä suomalaisten että saksalaisten kuvaamat elokuvat lasketaan yhteen, keväällä 1918 valmistettujen elokuvien määrä on isompi kuin on aikaisemmin tiedetty. Suomalaisten elokuvien lukumäärä



Saksalaisjoukkojen maihinnousu tallennettiin filmille huhtikuussa 1918. Kuva: Wikimedia Commons.

nousi yhdeksästä kymmeneen ja saksalaisten kahdesta ainakin kuuteen, ehkä kahdeksaan. (Ibid., 272, 278–280, 505–507.)

Saksalainen BuFA:n osasto ei ollut ensimmäinen, joka toi sotapropagandan Suomeen, mutta sen myötä näkökulma kääntyi päällelleen. Venäjän keisarikunnan osana Suomi oli kuulunut ympärysvaltioihin ja elokuvateatterit olivat saaneet runsaan osansa filmeistä, jotka kuvasivat Venäjän, Ranskan ja Ison-Britannian armeijoiden menestystä. (Ibid., 242, 252–254.) Nyt valkoisten liittouduttua Saksan kanssa ja punaisten antauduttua Suomi oli keskusvaltojen puolella. Propagandaelokuvien maahantuonti jatkui, mutta ne kuvasivat samoja taisteluita ja rintamia päinvastaiselta puolelta. Lähes kaikki uusi propaganda oli BuFA:n tuotantoa.

BuFA:n läsnäolo Helsingissä oli osa laajempaa kehityskulkua, jossa suomalainen liike-elämä, ulkomaankauppa ja politiikka siirtyivät saksalaisten käsiin. Valkoisen Suomen ja keisarikunnan välinen sopimus sotilaallisesta avusta takasi Saksalle niin mittavat taloudelliset ja poliittiset edut, jotta on aivan aiheellista todeta, että kesällä 1918 Suomen todellinen hallitsija oli saksalaisjoukkojen komentaja, kenraali Rüdiger von der Goltz (Kolbe 2008, 142).

Ympärysvaltojen reaktio saksalaisten läsnäoloon oli voimakas. Iso-Britannia asetti maahantuontisaarron painostaakseen Suomen karkottamaan saksalaisjoukot maasta. Seuraukset olivat kauheat, sillä vuoden 1917 heikon sadon ja sisällissodan jälkeen ruoasta oli huutava pula. Ruoan ja muiden välttämättömyystarpeiden ohella myös elokuvan maahantuonti keskeytyi. Suomen ja Saksan liittolaissopimukseen kuului, että keisarikunta sai täyden kontrollin Suomen ulkomaankauppaan. (Pietiäinen, 1992, 309–312, 329–334; Kolbe 2008, 142; Huldén 1998, 89.) Lopputuloksena kesällä 1918 elokuvatuonti oli yksinomaan saksalaista sotapropagandaa, eikä se vastannut tarpeisiin. Lukumäärät olivat kaukana normaalitasosta, eivätkä elokuvat kiinnostaneet yleisöä. Tämä näkyi yleisömäärissä ja lehtikirjoittelussa: yleisö olisi halunnut nähdä näytelmäelokuvaa ympärysvallioista (erityisesti yhdysvaltalaiset

Triangle-filmit mainittiin), ei propagandafilmejä Saksasta. (Hupaniittu 2013, 285–290, 295–296.)

Kesän aikana tilanne oli jossain määrin siedettävä, sillä normaaleinakin vuosina teatterit pyörittivät uusintoja. Kuitenkin uusi esityskausi oli alkamassa syyskuun alussa, ja silloin tarvittaisiin valtava määrä uutta ohjelmistoa. Tämä tarjosi yllättävän mahdollisuuden saksalaisille.

BuFA oli tehnyt parhaansa jo vuosien ajan soluttautuakseen liittolaisten ja neutraalien maiden elokuva-liiketoimintaan. Aluksi oli yritetty hankkia levityssopimuksia propagandafilmeille, mutta sen paremmin levittäjät kuin yleisökään eivät olleet olleet innostunut niistä. Pian BuFA vaihtoi taktiikkaa ja hankki levitys- ja esitysyhtiöitä päästäkseen alalle sisältä käsin. (Kreimeier 1996, 21; Goergen 1994, 31, 37; Thompson 1985, 97.) Tämä aloitettiin myös Suomessa.

Ensimmäinen elokuvateatteri siirtyi saksalaisomistukseen jo toukokuussa 1918, mutta laajamittainen valtaus käynnistyi paria kuukautta myöhemmin. BuFA:n jälkimainingeissa Helsinkiin ilmestyi Universum Film Aktiengesellschaft (UFA) ja ryhtyi ostamaan alan suurimpia yhtiöitä. Neuvotteluita, joita hoiti UFA:n johtoportaan kuului professori R. Swierzy, käytiin erityisen vilkkaasti elokuussa, jolloin uusi näytöskausi oli juuri käynnistymässä. Maahantuontisaarron loppumisesta ei ollut minkäänlaista tietoa, joten tuleva esityskausi olivat uhattuina. (Hupaniittu 2013, 282–284, 289–293.)

Laajimmillaan UFA omisti kolme suuryhtiötä, joilla oli seitsemän teatteria Helsingissä. Tietävästi neuvotteluita käytiin myös kaikista muista suurimmista yhtiöistä.¹¹ UFA oli ottamassa suomalaisen elokuva-alan rakenteita haltuunsa hankkimalla johtavien yhtiöiden kautta sekä pääkaupungin isoimmat teatterit että levitystoiminnan, joka veisi ohjelmistot muualle maahan. Elokuva-ala, kuten koko liike-elämä, oli ennennäkemättömässä myllerryksessä. Koko suomalaisen elokuva-alan tulevaisuus oli todennäköisesti pahemmin uhattuna kuin missään muussa vaiheessa sen historian aikana. (Hupaniittu 2013, 293–296, 315.)

Vaikka Saksan vaikutus oli valtava, Iso-Britannia oli avainasemassa, sillä tilanne lähti purkautumaan elokuun lopulla heti kun Britannia yllättäen avasi maahantuonnin. Syy tähän ei ollut elokuvakauppa, vaan vakava ruokapula, joka oli hetki hetkeltä kääntymässä täysimittaiseksi nälänhädäksi. Pian Saksan sotatilanne heikkeni romahtaen ja syksyn aikana sotilaat lähtivät Suomesta. Samalla teatterikaupat purkautuivat, sillä sotatoimien kompuroidessa ja keisarikunnan kulkiessa kohti loppuaan Saksa sulki nopeasti propaganda-koneistoan. (Rautkallio 1977, 347–357; Goergen 1994, 38.)

Jo pitkin kesää suomalaisessa liike-elämässä oli herätty ymmärtämään, miten epäedullinen Saksan kanssa solmittu sopimus oli, ja virisi erilaisia vastatoimia, joilla tavoiteltiin edes jonkinlaista kontrollia. Elokuva-alalla UFA jatkoi neuvottelujaan, mutta samanaikaisesti joukko suomalaisia sijoittajia kiinnostui tilanteesta. (Rautkallio 1977, 136–137; Hupaniittu 2013, 293.) Syyskuussa vastaiskuna saksalaisten toimille kaksi erillistä suomalaisten sijoittajaryhmää hankki kaksi alan suurinta yhtiötä.¹² Kaupat olivat mahdolliset, koska UFA oli hellittänyt otteensa toisesta yhtiöistä eikä enää tavoitellut toistakaan. Muutamaa kuukautta myöhemmin ryhmät yhdistivät voimansa ja muodostivat Suomen Biografi Osakeyhtiön. Kyseessä oli täysin uudessa mittakaavassa toimiva valtava elokuvayhtiö, jolla oli vieläkin suurempia suunnitelmia. Suomen Biografi nimittäin yritti saada itselleen valtiollisen monopolin elokuvan maahantuontiin ja melkein onnistuikin siinä. Jopa ilman monopoliasemaa se oli ylivoimainen alan muihin toimijoihin verrattuna useamman vuoden ajan. (Hupaniittu 2013, 307–310, 315–322.)

11 Yhtiöt olivat Finlandia Film, Maxim (I) ja Olympia. Lisäksi ketjujen ulkopuolinen elokuvateatteri Apollo oli saksalaisomistuksessa. Hupaniittu 2013, 289–93.

12 Nordiska Biograf Kompaniet ja Olympia, jonka omistuksesta saksalaiset olivat luopuneet.

Vaikka saksalaisaika kesti vain muutamia kuukausia, sen vaikutukset suomalaiseen elokuva-alaan olivat huomattavasti merkittävämmät kuin edeltävillä sisällissodan kuukausilla tai oikeastaan koko ensimmäisellä maailmansodalla. Kauppasaarto ajoi alan keskelle kansainvälistä politiikkaa ja paljasti toiminnan haavoittuvuuden. Samalla kriisi näytti maahantuotujen laadukkaiden näytelmäelokuvien merkityksen.

Vaikka UFA joutui luopumaan omistuksistaan syksyllä 1918, se jatkoi yhteistyötään kahden johtavan suomalaisliikemiehen kanssa. Toinen heistä oli Erik Estlander, jonka Roland af Hällström oli nostanut esiin teoksessaan.¹³ Yhdessä he perustivat Suomeen UFA:n tytäryhtiön Maxim (II), jonka tehtävänä oli tuoda maahan UFA:n tuotantoja, mikä selittää saksalaiselokuvan suurta määrää suomalaisvalkokankailla 1920-luvun alkuvuosina (Hupaniittu 2013, 391–396; vrt. Seppälä 2012, 33–38).

Vuoden 1918 muutamat saksalaiskuukaudet muuttivat suomalaisen elokuva-alan rakenteita pysyvästi. Kun vastaiskuna saksalaissuuntaukseen uudet sijoittajat kiinnostuivat alasta, vanhat johtohahmot alkoivat siirtyä syrjään. Uudelleenjärjestäytymiseen kului aikaa, mutta vuodesta 1921 lähtien alaa ei enää johtanut puolisen tusinaa suurin piirtein yhtä vahvaa liikemiestä, kuten oli tilanne ollut ennen kesää 1918. Sen sijaan vallassa oli muutama iso yritysryhmä, joiden omistus oli sijoittajien käsissä ja johdossa ammattijohtajia. Esimerkiksi Suomen Biografi Osakeyhtiön suurimmille omistajille elokuva oli vain yksi sijoitus muiden joukossa, ei elinkeino, kuten se oli ollut 1910-luvun elokuva-alan liikemiehille. Kun suurista osakeyhtiöistä tuli keskeinen yritys-malli, elokuva-alan suuryhtiöt alkoivat muistuttaa muita liiketoiminnan aloja. (Hupaniittu 2013, 427–432.)

Samaan aikaan rakenteiden uudistumisen kanssa, loppuvuonna 1919, ryhmä kulissimaalareita ja näyttelijä päättivät perustaa Suomen Filmikuvaamon, joka oli kulissimaalaamo ja elokuvatuotantoyhtiö. Elokuva-alan uusilla suuryhtiöillä oli ollut tavoitteena vastustaa saksalaisten taloudellisia pyrkimyksiä ja edistää suomalaiskansallista taloutta. Samalla tavoin Suomen Filmikuvaamon (myöhempi Suomi-Filmi) tavoitteet olivat nationalistiset – tarpeena oli perustaa tuotantoyhtiö, joka varmistaisi, etteivät ”ulkopuoliset” tai muuten ”väärät” tahot ottaisi elokuvatuotantoa haltuunsa. 1920-luvun alussa syntyi myös muita tuotantoyhtiöitä, joilla kokeiltiin uutta liiketoimintamallia eli tuotantoa ilman maahantuonti-, levitys- ja esitystoimintoja. Suomi-Filmi oli kuitenkin ainoa, joka selvisi alkuvaiheista ja pystyi toimimaan, sillä ensimmäisten vuosien ajan elokuvatuotanto (etenkin näytelmäelokuvatuotanto) oli toissijainen toimiala samalla tavoin kuin oli ollut kyse 1910-luvun biografiliiketoiminnassa. Yhtiön varsinainen kassavirta tuli kulissimaalauksesta, sillä yhtiö Suomen oli tärkeimpiä teatterilavasteiden valmistajia. Vähitellen muutaman vuoden kuluessa yhtiö luopui lavasteista ja keskittyi elokuvatuotantoon, mutta ei kuitenkaan saanut toimintaansa tuottavaksi, sillä se joutui jakamaan lipputulot suurten levitys- ja esitysyhtiöiden kanssa. (Hupaniittu 2016, 33–42.)

Vuonna 1918 saksalaisten saapumisesta Helsinkiin alkanut kehitys johti siihen, että muutamaa vuotta myöhemmin elokuva-ala oli keskittynyt muutama kättäsiin. Toiminnan koko kasvoi, sillä johtavat yhtiöt olivat huomattavasti aikaisempaa suurempia. Samalla liiketoiminta keskittyi entistä enemmän maahantuontiin ja esittämiseen. Vuoteen 1921 asti suuryhtiöt tuottivat jonkin verran ajankohtaiselokuvaa, mutta luvut pienenevät vuosi vuodelta ja vuodesta 1922 alkaen valmistus oli eriytynyt tuotantoyhtiöiden puolelle. Näin ollen autonomian aikainen elokuvatuotannon malli ei päättynyt vuonna 1916 ensimmäisen maailmansodan aikaiseen sortokauteen ja sensuuriin, vaan puoli

13 Erik Estlander oli Finlandia Filmin johtaja. Toinen yhteistyötä tehnyt oli Maximin johtaja Gösta Lindebäck. On jossain määrin epäselvää, purkautuiko heidän yrityskauppansa UFA:n kanssa missään vaiheessa, sillä yhteistyö jatkui saumattomasti. Kuitenkin vuonna 1919 käytiin oikeusjuttu, jossa keskeisiä kysymyksiä oli selvittää, olivatko Finlandia Film ja Maxim osa UFA:ta vai ei. Gösta Lindebäck hävisi jutun, sillä oikeus katsoi saksalaisten kanssa tehdyn kaupan purkautuneen. Tästä huolimatta kummankin puolen antamat todistajanlausunnot olivat kaikkea muuta kuin yksiselitteisiä ja luotettavia, joten voi olla, ettei tuomio kattanut koko totuutta. Oikeudenkäynnistä tarkemmin Hupaniittu 2013, 331–338.

vuosikymmentä ja noin 60 filmiä myöhemmin alan uudelleenorganisointiin. (Hupaniittu 2013, 414–421.)

Vuodesta 1922 alkaen Suomi-Filmi hallitsi tuotantoa. Se ei ollut ainoa yhtiö, mutta selvästi edellä muita – ennen vuosikymmenen jälkipuolta kilpailijat eivät pystyneet edes yhdessä haastamaan sitä. Tästä huolimatta yhtiön toimintaa hidasti ja haittasi merkittävästi sen riippuvaisuus suurista esitys- ja levitysyhtiöistä. Elokuva-alan perusrakenteet eivät olleet muuttuneet, ja suurimmat voitot kerättiin esitystoiminnasta. Kun suuryhtiöt olivat tulleet murroksessa yhä suuremmiksi ja niiden lukumäärä vähentynyt, ne olivat huomattavasti voimakkaampia kuin Suomi-Filmi, jolla oli jatkuvia ongelmia levityssopimuksissa. Esimerkiksi yhtiön ensimmäinen pitkä näytelmäelokuva, *Ollin oppivuodet* (1920) keräsi enemmän yleisöä kuin yksikään aiempi suomalainen näytelmäelokuva, mutta se tuotti valtavat tappiot Suomi-Filmille, koska levittäjä otti osansa tuloista. (Ibid., 423–425; Hupaniittu 2016, 33–42.)

Levitys- ja esitystoiminnan ongelmista huolimatta Suomi-Filmin asema oli vahva. Se pystyi nopeasti rakentamaan itsestään mielikuvan suomalaisen elokuvatuotannon rakentajana korostamalla omia saavutuksiaan ja vähätellessään edeltäjiään. Koska kilpailua ei enenkään 1920-luvun ensimmäisellä puoliskolla ollut nimeksikään, yhtiö pääsi hallitsemaan julkista keskustelua suomalaisesta elokuvasta. Tällä tavoin vähän kerrallaan syntyivät ne käsitykset Suomi-Filmistä suomalaisen elokuvatuotannon alkupisteinä, jotka Roland af Hällström kirjoitti kirjaansa vuonna 1936. Samalla elokuva-alan toinen puoli, esitys- ja levitystoiminta, jäi syrjään keskustelusta.

Lopuksi

Suomalaisen elokuvan historiakirjoitus on aina rakentunut tulkintojen ja valintojen varaan. Luonnollisesti näytelmäelokuvatuotannon merkitys on ollut keskeinen vaikuttaja, kun muut toimialat ovat jääneet syrjään vähämerkityksisinä osina kokonaisuutta. Elokuva-uudissanan ja filmi- ja biografi-sanojen erojen hiipuminen vain vahvisti prosessia. Kuitenkin vain näytelmäelokuvan korostamista ei ole syyttämisen mielikuvasta, jonka mukaan autonomia ja itsenäisyyden aika olisivat kaksi täysin toisistaan irrallista aikakautta elokuva-alalla. Kolmen vuoden väli näytelmäelokuvien tuotannossa on tulkittu todisteeksi alan dramaattisesta muutoksesta, joka käynnistyi sortokaudesta ja huipentui kansallisen elokuvan syntymiseen.

Tulkinta, jossa varhaiskausi ja kansallisen elokuvan aika nähdään täysin toisistaan irrallisina vaiheina, syntyi alun perin 1920-luvun lehtikirjoittelussa, joissa Suomi-Filmi markkinoi omaa toimintaansa. Sittemmin se on rakentunut ja juurtunut osaksi suomalaisen elokuva-alan periodisaatiota tavalla, jossa elokuvan historia on muovautunut täydentämään itsenäisen kansallisvaltion historiaa. Samalla tavoin kuin Suomi nousi Venäjän sorron alta ja saavutti itsenäisyyden, myös varhainen elokuva oli tuomittu päättymään sortoon. Tässä tulkinnassa uusi elokuvan aikakausi syntyy itsenäisessä Suomessa suomalaisten työn tuloksena, ilman ulkopuolisten osallisuutta – ja ennen kaikkea niin, ettei vaikeaa sisällissodan vuotta 1918 tarvitse mainita. Koska Saksan keisarikunta romahti jo vuoden 1918 lopulla, se ei ollut enää 1920-luvun puolella arvostettu liittolainen, joten siitä ei enää puhuttu, vaikka saksalaismielisyys oli Suomessa vahvaa ja kontaktit moninaisia.

1920- ja 1930-lukujen elokuvajulkisuudessa suomalaisuus nousi kaiken muun yläpuolelle. Näin ollen ei ole yllättävää, että kansalliseen kuvastoon so-

pimattomat palaset jätettiin syrjään ja unohdettiin. Erityisesti Erik Estlanderin, varhaisvaiheen juhlitun suomalaishahmon, yhteistyötä saksalaisten kanssa 1920-luvulla ei koskaan mainita myöhemmissä teksteissä, jotka kuvaavat suomalaisen elokuva-alan kehitystä ja vaihteita. Estlanderin ja UFA:n yhteys oli avoimesti esillä esimerkiksi hänen liiketoimintaansa liittyvän aikalaiskirjoittelun ja mainonnan kautta, mutta kun alasta kirjoitettiin kokonaisuutena, yhteys jätettiin pois.

Yhteistoiminnan mainitseminen olisi tarkoittanut merkittävää kolausta ajatukselle omavaraisesta, itsenäisesti toimivasta elokuva-alasta, eikä se olisi antanut soveliaista kuvaa Estlanderin elokuvaauran viimeisistä vuosista. Hänhän kuitenkin oli pioneeriajan suomalaisen elokuvan suuria sankareita, joten oli mahdotonta ajatella, että hän olisi ollut keskeinen toimija ”epäsuomalaisessa” liiketoimessa, jossa saksalaiset saivat merkittävän osuuden elokuvan maahantuonnista ja levityksestä Suomessa. Kuitenkin jos ensimmäisen maailmansodan lopputulos olisi ollut toinen, yhteistyö olisi tulkittu aivan toisin – Estlander olisi saatettu af Hällströmin kirjasta lähtien kuvata ensimmäisenä suunnannäyttäjänä, joka käynnisti yhteistyötä uuden liittolaisen kanssa. Sen sijaan Suomi loi itseään itsenäisenä valtiona ilman ensimmäistä liittolaista, ja riippumattomuus oli keskeinen ominaisuus, josta kansallistunne kumpusi. Edelleen, alkuvaiheen juhlitun kolmikön Erik Estlanderin, K. E. Ståhlbergin ja Hjalmar V. Pohjanheimon saavutukset elokuvan maahantuonnissa, levityksessä ja esityksessä jätettiin syrjään, ja heidänkin toiminnastaan muistettiin vain se, mitä he olivat tuotannon puolella tehneet – tai tarkemmin ottaen heidän yhtiönsä, mutta tämäkin ero tuntuu toisinaan teksteissä unohtuvan. Vain valmistaminen oli merkityksellinen osa elokuva-alaa, joten vain se muistettiin. Ja koska tästäkin tärkeintä oli näytelmäelokuva, siitä tuli kokonaisen alan mittapuu.

Kun elokuvaa ei soviteta yhteiskunnan periodisaation muottiin ja näkökulmaa laajennetaan näytelmäelokuvista koko alaan, on ilmeistä, ettei 1910-luvun lopussa ollut katkosta. Kyse oli moninaisista kehityskuluista, jotka jatkuivat yli ensimmäisen maailmansodan vuosien ja vuosikymmenen taitteet. Ne kulkivat eri tahtia ja limittyivät toisiinsa, mutta olennaista on, että merkittävin mullistus suomalaisella elokuva-alalla käynnistyi kesällä 1918. Tuolloin koko alan tulevaisuus oli hetken vaakalaudalla ja saksalaiset olivat kaappaamassa vallan käsiinsä.

Lähteet

Arkistoaineistot

Kansallisarkisto, Helsinki
Valtion elokuvatarkastamon arkisto

Sanoma- ja aikakauslehdet

Aamulehti 1923
Elokuva-aitta 1937
Helsingin Sanomat 1922
Kinolehti 1959
Turun Sanomat 1923

Tutkimuskirjallisuus

von Bagh, Peter (2005) *Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja*. Helsinki: Otava.

af Hällström, Roland (1936) *Filmi – aikamme kuva: Filmin historiaa, olemusta ja tehtäviä*. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.

Elokuvuvuosi 2016 (2017). Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

Goergen, Jeanpaul (1994) "Neue Filme haben wir nicht erhalten. Die deutsche Filmpropaganda 1917/18 in Dänemark". Teoksessa Manfred Behn (toim.) *Schwarzer Traum und weisse Sklavin: deutsche-dänische filmbeziehungen 1910–1930*. München: Edition text + kritik, 30–37.

Hirn, Sven (1981) *Kuvat kulkevat: Kuvallisten esitysten perinne ja elävien kuvien 12 ensimmäistä vuotta Suomessa*. Helsinki: SES.

Hirn, Sven (1991) *Kuvat elävät: Elokuvat toimintaa Suomessa 1908–1918*. Helsinki: SEA.

Hirn, Sven (2001) *Apolloteatteri: Katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään*. Helsinki: Yliopistopaino.

Honka-Hallila, Ari (1995) "Elokuvakulttuuria luomassa". Teoksessa Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine ja Mervi Pantti: *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turku: Turun yliopisto, 11–68.

Huldén, Anders (1998) *Kuningasseikkailu Suomessa 1918*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Hupaniittu, Outi (2013) *Biografiliiketoiminnan valtakausi: Toimijuus ja kilpailu suomalaisella elokuva-alalla 1900–1920-luvuilla*. Turku: Turun yliopisto & Arkistolaitos.

Hupaniittu, Outi (2016) "The emergence of Finnish film production and its linkages to the cinema business during the silent era". Teoksessa Henry Bacon (toim.) *Finnish Cinema. A Transnational Enterprise*. London: Palgrave Macmillan, 27–50.

Keto, Jaakko (1974) *Elokuvalippujen kysyntä ja siihen vaikuttaneet tekijät Suomessa 1915–1972*. Helsinki: Helsingin kauppakorkeakoulu.

Kolbe, Laura (2008) "Helsingin valtaus ja muistamisen politiikka: vapaussota vai kansalaissota". Teoksessa Laura Kolbe ja Samu Nyström (toim.) *Helsinki 1918: Pääkaupunki ja sota*. Helsinki: Minerva, 111–177.

Kreimeier, Klaus (1996) *The Ufa Story: A history of Germany's Greatest Film Company 1918–1945*. New York: Hill and Wang.

Maltby, Richard (2011) "New Cinema Histories". Teoksessa Richard Maltby, Daniel Biltereyst & Philippe Meers (toim.) *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. UK: Blackwell Publishing Ltd., 3–40.

Nenonen, Markku (1999) *Elokuvatarkastuksen synty Suomessa (1907–1922)*. Helsinki: SHS.

Pantti, Mervi (2000) "Kansallinen elokuva pelastettava": Elokuvapoliittinen keskustelu elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla. Helsinki: SKS & SEA.

Pietiäinen, Jukka-Pekka (1992) "Suomen ulkopoliitikan alku". Teoksessa Ohto Manninen, Pertti Haapala, Juhani Piilonen & Jukka-Pekka Pietiäinen (toim.) *Itsenäistymisen vuodet 1917–1920, osa 3: Katse tulevaisuuteen*. Helsinki: VAPK-kustannus, 252–470.

Rautkallio, Hannu (1977) *Kaupantekoa Suomen itsenäisyydellä: Saksan sodanpäämäärät Suomessa 1917–1918*. Helsinki: WSOY.

Salmi, Hannu (2002) *Kadonnut perintö: Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Helsinki: SKS.

Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka (2012) *Dokumentin ytimessä: Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*. Helsinki: SKS.

Seppälä, Jaakko (2012) *Hollywood tulee Suomeen: Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta.

Suomen kansallisfilmografia, osa 1, 1907–1935 (2002). Toimittaneet Kari Uusitalo et al. Helsinki: SEA & Edita.

Thompson, Kristin (1985) *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–1934*. London: BFI Publishing.

Uusitalo, Kari (1965) *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896–1963*. Helsinki: Otava.

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” käsitteivät suomalaisille kipeitä 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 ansi-
oille 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 käänteeseen, 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 seisoi 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* -romaania 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 *Jääkäarin 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 elokuva-käsikirjoitukseen 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 *muistihorisontiksi*. 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 Kempppiä, joka oli työskennellyt uransa aikana Ilmari Unhon kanssa paljon. Kempppi tunsikin myös Unhon taustaa Uudessa kaupungissa. Haastattelussa Kempillä 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 nuokuksissa 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 tiettävästi 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 siltaa 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 kaikupohjan. *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.

Rami Mähkä

Rami Mähkä, FT,
kulttuurihistoria, Turun yliopisto

”JOKAISEN ON VALITTAVA PUOLENSA”

Suomen sisällissota 2000-luvun kotimaisessa elokuvassa

Artikkelissa tarkastellaan viittä 2000-luvulla tehtyä Suomen sisällissotaan sijoittuvaa elokuvaa historiallisina elokuvina. Analyysin keskiössä on kysymys, millaista historiallista tietoa elokuvat sisällissodasta antavat ja miten tämä korreloi sisällissodan muistelun ja tutkimuksen kanssa. Elokuville on tyypillistä sijoittuminen sodan loppuvaiheeseen ja sodan hävinneen punaisen osapuolen kokemuksiin julmuuksiin. Vastaavasti sodan syyt ja erityisesti punaisten johto on suljettu sodan representaatioiden ulkopuolelle.

Vuonna 2007 ensi-iltansa saaneen elokuvan *Raja 1918* (ohjannut Lauri Törhönen) mainoslause niin elokuvateatteri- kuin televisiomainonnassakin oli ”Jokaisen on valittava puolensa”. Suomen sisällissodan loppuun ja sen jälkeisiin kuukausiin sijoittuvaokuva kertoo valkoisten puolella taistelevasta aatelisupseerista, jonka tehtäväksi annetaan itsenäistyneen Suomen ja Venäjän välisen rajavartioaseman perustaminen. Bolševikkihallintoa pakooneen Suomeen pyrkivien venäläisten ohella raja-alueella liikkuvat Venäjälle pyrkivät, valkoisten rangaistusta pakenevat punakaartilaiset. Tavallisten ihmisten on toistuvasti valittava, auttavatko he virallista Suomea edustavia valkoisia saamaan punaisia kiinni vai – henkensä uhalla – punaisia pakenemaan Neuvosto-Venäjälle.

Vaikka elokuvan mainoslogan viittaa itse elokuvaan, voi väittää, että se samalla vetoaa suomalaisyleisöjen – elokuvan keskeisin kohderyhmä sen kansainvälisestä jakelusta huolimatta – sympatioihin jompaakumpaa sisällissodan osapuolta kohtaan.¹ Tätä korostaa aktiivimuoto ”on” – toinen vaihtoehto olisi ollut menneisyyteen viittaava imperfekti ”oli”. Elokuva ikään kuin kutsuu katsojan identifioitumaan punaisiin tai valkoisiin ja näin ylittämään elokuvan tekoajan ja historian välisen rajan. Elokuvan tarinan henkilöhahmot edustavat sisällissodan osapuolia vain tiettyyn pisteeseen asti, mutta mainoslause vetoaa myös suomalaisten tietoisuuteen sisällissodan muistosta edelleen yhteiskunnassamme vaikuttavana historiallisena tragediana.

Journalistiikantutkija Esko Salminen (2007, 5–6, passim.) puhuukin sisällissodasta ”päättymättömänä sotana” ja kirjoittaa, että ”arkaluontoinen sisällissota herättää yhä vahvoja tunteita, sodan arvet ovat pitkäikäisiä”. Ulla-Maija



1 Toisaalta on mielenkiintoista pohtia, millaisen käsityksen elokuvat antavat Suomen historiaa tuntemattomalle ulkomaiselle katsojalle. *Raja 1918*:n kansainvälinen nimi on ”The Border”, joka ei viittaa mitenkään Suomen sisällissotaan, kuten ei myöskään tee *Käskyn* kansainvälinen nimi ”Tears of April”.

Peltonen (2003, 198) kirjoitti puolestaan jo muutamaa vuotta aiemmin, että ”sisällissodan jälkihoito on Suomessa vielä 2000-luvun alussa kesken”. Tämän artikkelin lähtökohta on, että sisällissota on edelleen ajallisesta etäisyydestään huolimatta monien suomalaisten sekä identiteettiä että yhteiskunnallista ja poliittista ajattelua jäsentävä historiallinen tapahtuma.² Vaikuttaa siltä, että sisällissodan muistelu ja käsittely ovat edelleen heiluriliikettä sen vihteellisen ja poliittisen hyödyntämisen sekä kansallisten traumojen parannusyritysten välillä. (Ks. myös Salminen 2007, 5, passim.)

Käytän artikkelissa Suomen vuoden sodasta nimeä ”sisällissota”, mikä on tutkimuksessa vakiintunut termi (vrt. ”kansalaissota”, ”vapausota”, ”punakapina”). Kuten historioitsija Pertti Haapala (2009, 10, passim.) toteaa, ”sisällissota” on termeistä siinä mielessä neutraalein, että se sisältää keskeiset faktat: huolimatta ulkovaltojen vaikutuksesta, sodan aloittivat, kävivät ja ratkaisivat suomalaiset Suomessa, ja he myös elivät keskenään itsenäisessä Suomessa sodan jälkeen. Termiä käytetään myös 2000-luvun elokuvien yhteydessä poikkeuksetta. Suomalaisten voi olettaa tietävän jo kouluopetuksen ansiosta sisällissodasta edes perusasiat, mikä on otettava huomioon elokuvien ja niiden historiakuvausten analyysissä. Vaikka tämä vaikuttaa itsestään selvyydeltä, seikka on tiedostettava, kun elokuvien sisällissotakuvausta tarkastelee sodan historian tutkimuksen antamaa kuvaa vasten.

Artikkelin pääkysymys on, miten 2000-luvun suomalaiset sisällissotaelokuvat kuvaavat Suomen vuoden 1918 sisällissodan historiallisena tapahtumana. Millaisia sisällissotaan sijoittuvia tarinoita ne kertovat? Millä tavoin elokuvat osoittavat historiallisuutensa, eli millaisin eksplisiittisin historiallisin koordinaatein ne sijoittavat kertomansa tarinat historiaan? Ketkä edustavat elokuvissa punaisia ja valkoisia? Mitä asioita sisällissodasta nostetaan esiin, mitä taas ei käsitellä?

Sisällissodasta on tehty elokuvia pitkin 1900-lukua, mutta tarkastelen sitä, miten sisällissodan representaatiot 2000-luvun elokuvissa on ymmärrettävissä suhteessa sisällissodan mieltämiseen ja käsittelyyn suomalaisessa yhteiskunnassa. Koska artikkelin näkökulma on historiallinen, kontekstualisoin elokuvien käsittelemiä aiheita ja teemoja sisällissodasta tehtyyn historian tutkimukseen. Artikkelin lähtökohta on, että elokuvat yhtäältä heijastavat suomalaisessa yhteiskunnassa vaikuttavia tietoja ja käsityksiä sisällissodasta, mutta samalla ne vaikuttavat suomalaisten käsityksiin siitä.

Artikkelin lähdeaineisto koostuu 2000-luvulla teatterileivitykseen tehdyistä,³ Suomen sisällissotaan ja usein sen traagiseen jälkinäytökseen sijoittuvista elokuvista. Käsiteltäviä elokuvia on viisi: *Raja 1918* (Törhönen, 2007), *Käsäsky* (Aku Louhimies, 2008), *Täällä Pohjantähden alla* (Timo Koivusalo, 2009), *Täällä Pohjantähden alla II* (Koivusalo, 2010) sekä *Taistelu Näsilinnasta 1918* (Claes Olsson, 2012).⁴ Pohjantähti-elokuvat sijoittuvat paljon pidemmälle aikavälille kuin vain sisällissotaan. Sisällissodan osuus ja merkitys on kuitenkin keskeisin osa Pohjantähti-elokuvia, joiden tarina on vaikuttanut suomalaisten käsityksiin sisällissodasta vuosikymmenet, ja sisällissodan tulkinta on niissä historiallisesti kaikkein kattavinta käsitellyistä elokuvista.

Elokuvien taustoihin viitataan jatkossa, mutta yhteenvedona voi jo tässä yhteydessä todeta, että *Raja 1918* ja *Taistelu Näsilinnasta 1918* perustuvat alkuperäiskäsikirjoituksiin, *Käsäsky* Leena Landerin samannimiseen romaaniin (2003), josta tehtiin elokuvaa ennen sovitus Kansallisteatteriin 2006. Elokuva-versiota varten tehtiin oma käsikirjoitus. *Täällä Pohjantähden alla* jatko-osineen perustuu Väinö Linnan romaanitrilogiaan (1959–1962), josta on tehty aiemmin kaksi elokuvaa: *Täällä Pohjantähden alla* (Edvin Laine, 1968) ja *Akseli ja Elina*

2 Tästä on ollut merkkejä aivan viime aikoina, muun muassa kevään 2017 niin sanotun ”juhlarahakohun” yhteydessä, tai vuodenvaihteessa 2018 voimakkaina reaktioina Suomen hallituksen työvoimapolitiisiin päätöksiin eli työttömien aktiivimalliin ja soite-uudistukseen. Ks. tämän *Lähikuvan* pääkirjoitus.

3 Vuonna 2000 ilmestyi Olli Soinion ohjaama tv-elokuva *Pako punaisten päämajasta*. Ensiesitys YLE1 *Kotikatsomo* 9.10.2000.

4 Sisällissota on osa tarinaa 2000-luvulla joissain muissakin suomalaiselokuviissa, kuten *Colorado Avenue* (Olsson 2007) ja *Missä kuljimme kerran* (Peter Lindholm 2011), mutta niitä en käsittele artikkelissa. Heikki Kujanpään sisällissotaan sijoittuvan *Suomen hauskin mies* -elokuvan ensi-ilta oli puolestaan 16.3.2018, liian myöhään systemaattisen käsittelyn kannalta tässä artikkelissa. Elokuva käsitellään tämän *Lähikuvan* numeron pääkirjoituksessa.

(Laine, 1970). Lähestyn kuitenkin Koivusalon Pohjantähti-elokuvien sisällissotakuvausta uusina, aiempien versioiden (kirjallisuus, teatteri, aiemmat elokuvat) tuntemusta edellyttämättöminä tulkintoina sisällissodasta, sillä oletan, että sellaisiksi ne on tehty: kenen tahansa on ymmärrettävä elokuvat ilman aiempien Pohjantähti-teosten tuntemusta.⁵

Metodologinen lähestymistapani on seuraava: analysoin elokuvatekstejä näkökulmastani johtuen usein pieninekin yksityiskohtineen. Kyse ei ole elokuvatekstien analyysistä taiteellisina teksteinä, vaan niiden lähiluvusta suhteessa siihen, miten ne ovat vuorovaikutuksessa Suomen sisällissotaan historiallisena ja julkisesti muistettuna tapahtumana. Esittelen elokuvien tarinan ja perusasetelmat, mutta näen elokuvat toisistaan riippumattomina teoksina, joille on periaatteessa yhteistä vain eksplisiittinen sijoittuminen Suomen sisällissotaan: artikkelissa on siis kyse ennen kaikkea tiettyyn historialliseen tapahtumaan liittyvien aiheiden esittämisen analyysistä ja historiallisesta kontekstualisoinnista eli historiallisen elokuvan tutkimuksesta.

Sisällissotaelokuvat historiallisina elokuvina

Ymmärrän sisällissotaelokuvat kertomuksina historiasta ja sellaisina osana suomalaista historiakulttuuria. Historiakulttuuria ovat kaikki tavat, joilla yhteisöt muistavat ja representoivat menneisyyttä kouluopetuksesta virallisiin muistopäiviin, museonäyttelyihin, historiikkeihin, poliitikkojen historiaan viittaamiseen sekä akateemiseen historiantutkimukseen. Viimeksi mainittu on historiakulttuurin periaatteessa arvovaltaisin, mutta ei yleensä vaikutusvaltaisin muoto. (Salmi 2001, 134–135; Mähkä 2016, 10.) Elokuva on ollut ja on suosittuna taidemuotona edelleen erittäin vaikutusvaltainen historiakulttuurin muoto, kun ajatellaan yleisiä mielikuvia historiasta. Siksi on tärkeä selvittää, millaista kuvaa 2000-luvun teatterielokuva sisällissodasta esittää.

Historiallinen elokuva on helppo määrittää elokuvaksi, joka eksplisiittisesti sijoittuu menneisyyteen. Sen sijaan historiallisen elokuvan tapa käsitellä jotain tiettyä historiallista tapahtumaa tai periodia on paljon monimutkaisempi kysymys. Kuten Hannu Salmi (1993, 218–219) painottaa, historiallista elokuvaa tutkitaan sen tuottaneen aikakauden ilmentymänä, ei todistusaineistona siitä, millainen sen kuvaama menneisyys oli. Yhtäältä kyse on kiinnostuksesta historian tulkintoihin, toisaalta niihin ajankohtaisiin kysymyksiin ja arvoihin, jotka vaikuttavat elokuvan tuotantoaikana. Tässä mielessä historiallisen ja nykypäivään sijoittuvan elokuvan raja muuttuu monimutkaisemmaksi, mutta oleellista on, että historiallinen elokuva sijoittuu eksplisiittisesti menneisyyteen. Historiallista elokuvaa voi siis samalla pitää historiallisen ajattelun tai pohdiskelun muotona, kuten Robert Rosenstone (2013) tekee (ks. Mähkä 2016, 4–5).

Rosenstoneen mukaan valtavirran historiallinen elokuva ei avaa ikkunaa menneisyyteen, vaan näyttävän visualisoinnin tukemana esittää ”etäisen approksimaation” siitä, mitä kuvatussa menneisyydessä tapahtui ja mitä sanottiin. Rosenstonelle tämä on tietystä mielessä paradoksaalista: kaikkein ”sanatarkin” – siis audiovisuaalisuutensa vuoksi kokonaisvaltaisimman esityspotentiaalin omaava – media ei tarjoakaan ”kirjaimellisinta” representaatiota menneisyydestä. Tämä johtuu valtavirran historiallisen elokuvan kerrontakonventioista: lajityypissä historia on pääsääntöisesti lineaarinen, sulkeistettu tarina, jolla on alku ja loppu. Tämä johtuu pitkälti siitä, että lajityypissä historia on tarina yksilöistä ja heidän ongelmistaan, ja heidän

5 Vastaava, tuoreempi tapaus on Louhimiehen *Tuntemattoman sotilaan* uudelleenfilmaointi (2017).

ongelmiensa selvittäminen korvaa ne historialliset ongelmat, joista elokuvassa päällepäin näyttäisi olevan kysymys. (Rosenstone 2000, 29–31, 34.)

Elokuvan kertoman tarinan ja historiantulkintojen välinen suhde on kuitenkin kaksisuuntainen. Tom Conley (2011, 146) kirjoittaa, että historiallista elokuvaa määrittävä ominaisuus on ”keston kompressio”, eli historia pakataan mahtipontisissa lavasteissa esitetyn ”perheromanssin” tarinaan. Leger Grindon (1994, 15–16) kuitenkin painottaa, että näyttävä historiallinen epookki ei ole pelkkä passiivinen lavaste elokuvan tarinalle vaan aktiivisen historiallisen merkityksellistämisen väline. Huomattavin yhdistävä piirre on, että Pohjantähteä lukuun ottamatta elokuvissa on ilmeinen haluttomuus olla pohtimatta sisällissodan syitä, mikä reflektoi vahvasti sisällissodan muistelua ylipäätään, kuten alla esitän.

Sisällissota ja Suomen sisällissota

Raja 1918:n ensimmäinen kohta on taistelu, jossa valkoinen osasto hyökkää punaisten aseisiin. Tilannetta seuraa kiikareillaan elokuvan toinen keskuksahmo, valkoupseeri, kapteeni von Munck (Martin Bahne). Seuraa sekava ja brutaali lähitaistelu, jonka valkoiset voittavat. Valkoista ratsuväkiosastoa johtava upseeri puhuu riviin kootulle antautuneiden punaisten ryhmälle: ”Olette syyllistyneet rikoksista pahimpaan, maanpetokseen. Isänmaan nimessä tuomitsen teidät kuolemaan.” Huomattavaa on, että punaupseeri Kiljunen (Tommi Korpela), joka onnistuu pakenemaan teloituspaikalta ammunnan alkaessa, on vain hetkeä aiemmin ampunut uhmakkaasti aseensa ja punaisen käsivarsinauhansa pois heittävän ja pakenemaan aikovan alaisensa. Pikateloituksia järjestetään puolin ja toisin, ja kohteeksi voi joutua vihollisen ohella oma rintamakarkuri tai muu ”petturi”. Myöhemmin Kiljunen vastaa kihlatulleen, opettaja Linnulle (Minna Haapkylä) itseään siviilien tappamista koskevista syytöksistä: ”Ei sisällissodassa ole siviilejä. Ne olivat ihmisiä, jotka myrkyttivät tovereitaan. Sama kai se on ampuuko itse vai hakeeko lahtarikaartin paikalle ampumaan.” Kihlattu vastaa: ”Ei ole. Moraalisesti ei ole.” Kiljunen: ”No, mutta sellaista se sota oli. Kaikki sodat on.” Kiljunen siis yhtäältä korostaa sisällissodan erikoisluonnetta, toisaalta hän väittää kaikkien sotien olevan samanlaisia.



Raja 1918 on sisällissotaan sijoittuva kolmio-draama. Kuva: Border Productions Oy / FS Film Oy.

Ohjaaja Louhimies (s. 1968) toteaa puolestaan *Käsky*-elokuvastaan, että hänen sukupolvensa on ensimmäinen, joka voi tutkia (sic) sisällissotaa ilman poliittista painolastia (*"Kulissien takana"*, 2008). Hän jatkaa ristiriitaisesti: elokuva kertoo kuitenkin "enemmän voittajista ja voitetuista, vangitsijoista ja vangituista, kuin punaisista ja valkoisista" (ibid.). Toisin sanoen Louhimies näyttää ajattelevan niin, että historiallinen etäisyys auttaa tarkastelemaan Suomen sisällissotaa kiihkottomasti, ilman poliittista painetta, mutta samalla tämä tarkoittaa sisällissodan historiallisten erityispiirteiden sivuun työntämistä yleishumaanien valta-asetelmien tieltä.⁶ Ajatus on siis ristiriitainen mutta ymmärrettävä: elokuva ei halua suoraan "valita puoltaan", vaikka sen sympatiat ovat väistämättä, sen tarinasta johtuen, punaisten puolella. *Raja 1918*:n käsikirjoittanut ja *Käskyn* tuottanut Aleksis Bardy sekä *Käskyn* ohjaaja Louhimies myönsivät toisaalla, että he samastuvat enemmän sodan hävinneen osapuolen asemaan ja kritiikki on luonnollisempaa kohdistaa voittajaan (Eerola 2009, 84).

Marko Tikka (2004, 13) tiivistää sisällissodan käsittelyn valtavirran seuraavasti: "Sisällissota oli sekava tapahtumasarja, jonka ymmärtämiseen kukaan ei halunnutkaan pyrkiä [...] tärkeintä oli rakentaa omista uhreista myytti ja projisoida sotaan liittyvä pahuus oman ryhmän ulkopuolelle." Tikka puhuu ensi sijassa sodan jälkeisistä vuosista, mutta se voidaan laajentaa yleiseen tendenssiin keskittyä sodan aikana ja sen jälkeen tapahtuneisiin kauheuksiin: sisällissodan tapahtumat ja seuraukset peittävät alleen syyt ja sen alkamisen. Tämä pätee Pohjantähteä lukuun ottamatta artikkelissa käsiteltyihin elokuviin. Sota on, Tikan sanoin, "typistetty uhrinäkökulmaan", ja täten historiallinen tapahtuma on "mystifioitu" (Tikka 2004, 16).

Sisällissotakuvauksia analysoitaessa on syytä pitää mielessä Grindonin (1994, 223–225) varsin provokatiivinen väite historiallisesta elokuvasta ennen kaikkea poliittisena lajityyppinä. Tämä johtuu hänen mukaansa siitä, että toimiessaan sosiaalisena muistina historiallinen elokuva pyrkii assosioimaan yksilön suurempiin toimijoihin kuten valtioon, sekä henkilöt laajempiin, henkilöimättömiin historiaa muokkaaviin, perusluonteeltaan poliittisiin voimiin. Tämä pätee myös tässä artikkelissa käsiteltyihin elokuviin.

Louhimiehen edellä siteeratun ristiriitaisen näkemyksen (poliittisesti intohimoista vapaa tulkinta – periaatteessa universaali tarina ihmisten kohtaloista sodan ja tappamisen keskellä) kannalta on huomattavaa, että *Käskyn* taustalla olevan romaanin kirjoittaneen Leena Landerin mukaan tarinan inspiraatio tuli Jugoslavian 1990-luvun sisällissodasta ja siitä syntyneistä pohdinnoista ihmisten kohtaloista. Lopulta Lander päätyi miettimään Suomen sisällissotaa ja sen verrattaista läheisyyttä nykyhetkeen. Mielenkiintoiseksi Suomen sisällissodan teki hänelle myös se, että Suomessa oli myös naissotilaita. Ohjaaja Louhimies taas kertoo, että hän oli aina halunnut tehdä elokuvan Suomen sisällissodasta ja että Landerin romaani oli siihen erinomainen mahdollisuus. (*"Kulissien takana"*, 2008.)

2000-luvun elokuvien sisällöllisten ratkaisujen painotukset havaittiin aikalaiskritiikissä: muun muassa *Suomen Kuvalehden* arviossa todettiin, että "uusien sisällissotaelokuvien linjaan kuuluu varovaisen tasapuolinen epäpoliittisuus. *Käskyn* sota näyttäytyy darwinistisena eloonjäämis- ja lisääntymiskamppailuna." (Sit. Eerola 2009, 69.) Muissakin arvioissa *Käskyä* pidettiin historiattomana elokuvana, joka vain sattuu sijoittumaan Suomen sisällissotaan (ibid.). Ensin mainittu argumentti – "varovaisen tasapuolinen epäpoliittisuus" – on kuitenkin kumottavissa jo sillä, että tarkastelemani elokuvat (Koivusalon Pohjantähdet olivat vasta valmistumassa) sijoittuvat sodan loppuvaiheeseen,

6 Myös *Suomen hauskimman miehen* ohjaaja Heikki Kujanpää (2018) kirjoittaa elokuvan mediatiedotteessa, että elokuvan yksi tavoite on tuoda lisää ymmärrystä "Suomessa yhä vallitsevasta kahtiajaosta ja sen seurauksista". Toisaalta elokuvan tarina on hänen mukaan universaali ja ajaton.

jossa valkoiset ovat voitokkaita teloittajia ja punaiset epätoivoisen eloonjäämiskamppailun syövereissä, mutta sodan raakuus on elokuvissa kyllä sinänsä hyvinkin ”darwinistista”.

Elokuvia – jälleen poikkeus on Pohjantähti – leimaa haluttomuus pohjata sisällissodan syitä. Joka tapauksessa kaikissa manituissa kommenteissa korostuu edellä esiin nostamani Salmen argumentti historiallisen elokuvan peruspiirteestä: ne kertovat ensi sijassa tuotantoaikansa yhteiskunnasta ja kulttuurista, eivät siitä menneisyydestä, johon niiden tarina ja tapahtumat sijoittuvat.

Historiallinen tieto ja ekstrapadiegeettisyys

Jos elokuvat kertovat siis enemmän omasta tekohetkestään kuin menneisyydestä, mutta ovat samalla kertomuksia historiasta, on tarkasteltava, millaista historiallista informaatiota elokuvat tarjoavat katsojilleen sisällissodasta kertomiensa tarinoiden evästeeksi. Tämä on tärkeätä minkä tahansa historiallisen elokuvan kohdalla, mutta erityisen tärkeätä se on suomalaisessa yhteiskunnassa edelleen merkittävän historian aiheen tapauksessa.

Kuten Salmi (1993, 232–234) toteaa, historiallisen elokuvan keskeinen keino osoittaa historiallisuutensa on historiallisten koordinaattien antaminen katsojalle sen sijaan, että elokuvan voisi pelkän lavastuksen ja puvustuksen avulla olettaa sijoittuvan menneisyyteen. Tällaisia keinoja ovat elokuvan aloittaminen ekstrapadiegeettisillä teksteillä, jotka kertovat, mihin aikaan ja paikkaan elokuva sijoittuu. Toinen tyypillinen keino on ekstrapadiegeettisen kertojaäänänen käyttö. Elokuvan tarinamaailman ulkopuolisina elementteinä niiden tehtävä on vakuuttaa katsoja elokuvan historiallisuudesta.

Raja 1918 alkaa seuraavalla ekstrapadiegeettisellä teksti-informaatiolla katsojan johdattamiseksi sisällissodan historiallisiin koordinaatteihin:

Ensimmäinen maailmansota runtelee Eurooppaa. Venäjän keisarikunnan romahdettua Suomi julistautuu itsenäiseksi 6. joulukuuta 1917. Tammikuussa 1918 alkaa punaisten kapina maan hallitusta vastaan. Kapina muuttuu sisällissodaksi, valkoiset punaisia vastaan, veli veljeä vastaan. Valkoisen hallituksen joukkoja johtaa entinen tsaarin kenraali Mannerheim. Saksa tukee sodan valkoista osapuolta.

**Tammikuussa 1918 alkaa punaisten kapina
maan hallitusta vastaan.**

**Kapina muuttuu sisällissodaksi,
valkoiset punaisia vastaan, veli veljeä vastaan.**

Raja 1918 kertoo sisällissodasta kuvaruututekstein. Kuvakaappaus DVD:ltä.

Teksti taustoittaa sisällissodan Venäjän keisarikunnan romahdukseen, tosin bolševikkien vallankumousta mainitsematta, sekä Suomen itsenäisyysjulistukseen. Huomattavin asia katsojan historialliseen tilanteeseen johdattavassa tekstissä on, että vain valkoisesta osapuolesta annetaan tarkempaa tietoa: on valkoinen hallitus, jonka joukkojen komentaja on Mannerheim, epäilemättä kaikkien suomalaisten tuntema historiallinen henkilö. Lisäksi katsojalle kerrotaan, että Saksa tukee valkoisia.⁷ Punaisista ei kerrota muuta kuin se, että he nousevat kapinaan Suomen hallitusta vastaan, mikä johtaa sisällissotaan.

Raja 1918 ilmestyi 2000-luvun sisällissotaelokuvista ensimmäisenä. Tuolloin elokuvan tekijät ovat aluksi selvästi uskoneet Suomen sisällissodan olevan itsessään katsojien mielenkiinnon herättävä aihe. Siksi on mielenkiintoista vertailla toisiinsa elokuvan teaseria ja traileria, eli kahta elokuvan markkinoinnille keskeistä artefaktia.⁸ Koska noin kaksiminuuttinen traileri on lähes puoli minuuttia pidempi kuin teaser, ja se on ilmiselvästi tehty myöhemmin, on loogista, että siinä esitellään elokuvan tarina käytännössä kaikkine keskeisine käänteineen. Historiaan traileri kuitenkin viittaa minimaalisesti.

Teaserin pääpaino on puolestaan historiassa ja se sisältää jopa arkistofilmiä sisällissodasta. Katsoja johdatetaan elokuvan historialliseen kohteeseen runsaalla tekstien käytöllä Venäjän lokakuun 1917 vallankumouksesta Suomen itsenäisyysjulistuksen kautta vuoden 1918 Suomen sisällissotaan. Neljäs teksti viittaa puolestaan elokuvan tarinaan: ”Ylipäällikkö Mannerheim lähettää upseerin perustamaan rajaa Suomen ja Neuvosto-Venäjän välille”. Huomionarvoista tässä on, että neljäs teksti asetetaan ikään kuin rinnakkaiseksi suurten kansallisten mullistusten kanssa. Elokuva haluaa vakuuttaa katsojansa historiallisuudestaan. Elokuvan tarina, joka on trailerin perusta lukuisine kohtauksineen, on teaserissa toisarvoinen, joskin elokuvan keskushenkilöiden välinen kolmiodraama nostetaan ymmärrettävästi esiin. Ehkä elokuvan lopullinen versio painottui vähemmän sisällissotaan kuin tekijät olivat suunnitelleet.⁹

Taistelu Näsilinnasta 1918 tarjoaa puolestaan katsojalle seuraavan informaation elokuvan tarinan seuraamisen evästeeksi. Kyseessä on elokuvan avauskohtausta seuraava, television historiadokumenttien tyyliä mukaileva osio, jossa kuvituksena on mustavalkoista arkistofilmiä tukinuitosta. Kertojaääni:

28. tammikuuta 1918 syttyi sisällissota vastaperustetussa Suomen tasavallassa. Maa jakautuu porvarilliseen valkoiseen ja sosialistiseen punaiseen osaan. Carl Gustav Mannerheim nimitetään valkoisen armeijan päälliköksi.

Ensimmäistä maailmansotaa käydään neljättä vuotta. Yliluutnantti Melin ja muut jääkärit palaavat Saksasta ja nousevat maihin Vaasassa 25. helmikuuta.

Maaliskuun 15. päivänä Mannerheimin valkoinen armeija ryhtyy hyökkäykseen punaisia vastaan Suomen eteläosissa. Kaksi päivää myöhemmin Melinin komppania lähtee Vaasasta kohti etelän rintamaa. Punaisten joukot vetäytyvät asteittain Tampereä kohti. 26. maaliskuuta valkoinen armeija on Mannerheimin johdolla saartanut punaisen Tampereen.

Katsojan historialliseen tilanteeseen johdattavassa *voice over* -kerronnassa on kaksi erittäin huomionarvoista seikkaa: ensinnäkään sisällissodan syttymiselle ei kerrota mitään syytä. Sisällissodan syttymisen seurauksena Suomi vain jakautuu kahteen osaan. Toisekseen on huomioitavaa, että Mannerheim mainitaan katkelmassa peräti kahdesti valkoisen armeijan komentajana, mutta punaisille – vrt. ”valkoinen armeija” – ei nimetä mitään johtajaa ja osapuoli kuvataan passiivisena sodan vastaanottavana osapuolena: ensin sota vain

7 Elokuva korostaa Saksan roolia sisällissodassa ja sen jälkeen. Saksan tappio päätti vasallisuhteelta vaikuttavan yhteistyön. Sama piirre on vahva myös *Suomen hauskimmassa miehessä*.

8 Kuten Salmi (1996, 14–15) kirjoittaa, trailereita ei olla useinkaan hyödynnetty elokuvatuotuksessa, vaikka niistä käy ilmi, mitä elokuvantekijät ovat halunneet yleisöille elokuvasta nostaa esiin ja minkä he ovat uskoneet puhutelleen potentiaalisia katsojia. Salmen tekstin julkaisun jälkeen, eli DVD- ja internetaikakaudella trailerit ovat tulleet aivan uudella tavalla saataville. Ks. myös Mähkä 2016, 92, 94–95, 100–101.

9 Elokuva perustuu alkupe- räisidealtaan Jörn Donnerin isän, joka toimi vuonna 1918 vastaavassa tehtävässä kuin elokuvan von Munck, päiväkirjaan. Ohjaaja Törhösen mukaan ajatus elokuvasta periytyi vuodelle 1986, mutta elokuvaan päättyi vain pieniä osia päiväkirjamerkinnoista ja sen seurauksena elokuvasta tuli aivan erilainen kuin Donnerin päiväkirjan pohjalta olisi syntynyt. (”Näin tehtiin *Raja 1918*”, 2007.)



Arkistofilmiä käytetään fiktioelokuvassa vahvistamaan kerrotun tarinan historiallista uskottavuutta elokuvassa *Taistelu Näsilinnasta 1918*. Kuvakaappaus DVD:ltä.

syttyi ja sitten valkoiset hyökkäivät. Mannerheimin keskeisyyttä lisää narraatiota seuraavien elokuvan alkutekstien taustalla nähtävä arkistofilm, jossa Mannerheim on näkyvästi esillä.

Taistelu Näsilinnasta 1918 kertoo katsojalle myös, että "Elokuva perustuu Suomen v. 1918 sisällissodan todellisiin tapahtumiin Melinin komppanian sotilaiden kertomana".¹⁰ Muutama sotilaista toimii elokuvassa Melinin komppanian tapahtumia kuvaavana kertojana, mutta valtavirranelokuvalla hyvin poikkeuksellisella tavalla: he kertovat vuorollaan tapahtumista kameraan katsoen ja saattavat välillä hätkähtää läheltä viistävää luotia. Sotilaat liikkuvat diegeettisten rooliensa ja ekstradiegeettisyyden välillä kommentoidakseen tapahtumia, joita elokuvassa ei näytetä. On perusteltua olettaa, että juuri nämä sotilaiden kertomukset perustuvat elokuvan alussa mainittuun haastattelumateriaaliin, ja kerronnallisen ratkaisun tarkoitus on epäilemättä lisätä elokuvan historiallista arvovaltaa, vaikka se on valtavirran näytelmäelokuvalla epätyypillinen, mimeettistä todellisuusilluusiota rikkova elementti. Tämän tekniikan käyttö yleistyy elokuvan edetessä.¹¹

Käskey taustoittaa historiaa tarinansa seuraavin kuvatekstein: "Suomen sisällissota, huhtikuun loppu 1918. Valkoiset voittajat etsivät jäljelle jääneitä punaisia. Punaisten puolella taisteli 2000 naissotilasta." Nämä ovat siis ne ajallis-temaattiset koordinaatit, joiden saattamana katsoja alkaa seurata elokuvan tarinaa, eikä sen seuraaminen muuta edellytäkään. Huomionarvoista kuitenkin on, miten sodan alkamista ei taustoiteta tai muuten kommentoida lainkaan. Se nimeää sisällissodan osapuolet valkoisiksi ja punaisiksi, mutta ei sen enempää luonnehdi niitä, kuten *Näsilinnan* teksti, joka määrittää osapuolet "sosialistiseksi" ja "porvarilliseksi". Tässä mielessä yllä siteerattu *Suomen Kuvalehden* näkemys on osuva, *Käskyn* tekijät jättävät määrittelyt ja sodan taustan pohtimisen katsojalle.

Kaikki artikkelissa käsitellyt elokuvat pyrkivät luomaan uskottavan historiallisen epookin sisällissodasta. Niiden visuaalinen historiallinen uskottavuus perustuu lähteisiin, joita sisällissodasta ovat erityisesti valokuvat. Sodanaikaisiin valokuviin sekä viitataan elokuvallisesti että niitä käytetään elokuvissa.

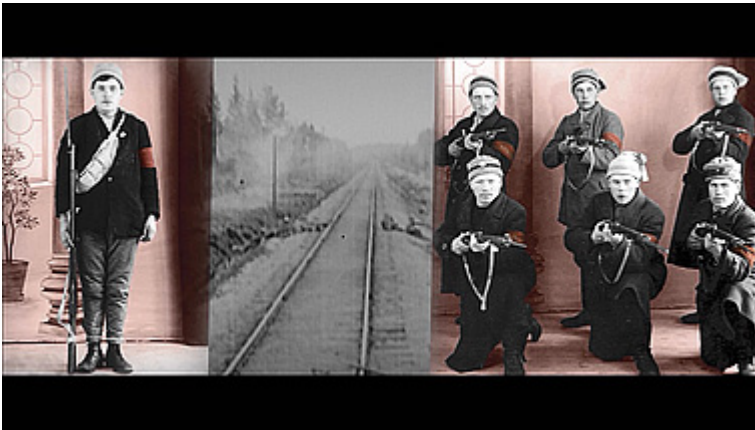
10 Elokuvan alkuteksteissä mainitaan käsikirjoittajien kohdalla, että käsikirjoitus "perustuu Konrad Vestlinin v. 1936 tekemiin haastatteluihin".

11 Tekniikka voidaan ymmärtää "brechttiläisenä" katsojan samastumista estävänä elementtinä, joka muistuttaa Peter Wollenin vastaelokuvan käsitettä (ks. Mähkä 2017). Siinä missä Brechtin ja vastaelokuvan tarkoitus on saada katsoja "vieraantumaan" lavalla/valkokankaalla esitetystä fiktiosta, *Näsilinna*-elokuvan tekijöiden tarkoitus on rinnakkainen: tehdä elokuvan historiakuvaus uskottavaksi viittaamalla sen perustumiseen tapahtumissa mukana olleiden ihmisten haastatteluille.

Käskey alkaa nopeilla leikkauksilla nuoresta naisesta, joka leikkaa tukkaansa lyhyemmäksi peilin edessä. Viimeisessä kuvassa hän poseeraa valokuvastudiossa punakaartin univormussa ylpeänä kivääri olalla. Samanlaisen mutta sisällöllisesti paljon hallitsemamman viittauksen sisällissodasta tunnettuihin kaartilaiden poseerauskuviin sisältää *Taistelu Näsilinnasta 1918*.

Historiallista faktuaalisuuttaan korostavan elokuvan alkutekstijaksossa käytetään mielenkiintoista tehokeinoa: valkoisen armeijan harjoittelua kuvaavien mustavalkoisten arkistofilmien päälle leikataan valokuvia punakaartilaisista, jotka on sävytetty punaisella – varsinkin punainen käsivarsinauha nousee esiin kuvista. Elokuva on siinä mielessä poikkeuksellinen sisällissota-elokuva, että se kertoo tapahtumista kokonaan valkoisten näkökulmasta ja punaiset on etäännytetty vastapuoleksi – tätä asetelmaa korostaa myös mainittu tyyllinen ratkaisu, jossa punakaartilaiset on selkeästi erotettu esittämällä heidät valokuvina, kun taas valkoiset esiintyvät liikkuvassa kuvassa historiallisissa filmikatkelmissa. Kuitenkin valokuvat punaisista hallitsevat visuaalisesti alkutekstijaksossa, ja valkoiset jäävät pääosin persoonattomiksi taustalla liikkujiksi.

Punaiset todellakin esiintyvät alkutekstiosiossa valokuvissa *poseeraten* – osa poseerauksista on erittäin tyylliteltyjä, jopa dandymaisia – kun taas valkoiset näyttävät arkistofilmeissä tekemässä jotain sotilaille arkipäiväisempää, kuten taisteluharjoituksissa tai marssilla. Vaikutelma on, että punakaarti on ikuistettu historiaan sarjaksi liikkumattomia, itsevarmoja potretteja. Tämä on ymmärrettävissä siten, että koska punainen Suomi lakkasi olemasta olemassa sisällissodan seurauksena, ja koska Suomi jatkoi valtiona toiseen maailman-



Sisällissotaelokuvissa sekä hyödynnetään arkistovalokuvia (*Taistelu Näsilinnasta 1918*, ylh.) että viitataan niihin (*Käskey*, alh.). Kuvakaappaukset DVD:ltä.

sotaan ”valkoisena” Suomea, punaisten vallankumousyritys motiiveineen on aiheena jäänyt viime vuosikymmeninä sisällissodan muiston marginaaliin, Pohjantähteä lukuun ottamatta: vallankumouksen pohtimista ei olla syystä tai toisesta pidetty mielekkäänä tai kiinnostavana. Sodan kuvaa hallitsee sen loppuvaihe ja erityisesti punaisten kohtalo valkoisten käsissä.

Taistelu Näsilinnasta 1918 myös päättyy autenttisiin valokuviiin sisällissodasta, selvästikin dokumentaarisuuttaan korostaakseen, mutta mukana on myös selkeä katsojan tunteisiin vetoamisen motiivi. Kun valkoiset ovat vallanneet elokuvan lopussa Näsilinnan, elokuva korostaa taistelun verisyyttä kuvaamalla pihalla makaavia kaatuneita. Tapahtuman lavastuksen autenttisuutta vahvistetaan leikkaamalla historialliseen – tai ainakin sellaiselta näyttävään – valkokuvaan vallatusta Näsilinnasta. Pihalla on vieläkin enemmän ruumiita kuin elokuvan otoksessa. Tätä seuraa sarja traagisia arkistovalokuvia kuolleista lapsista, ruumisröykkiöistä eri puolilta sisällissodan taistelukenttiä sekä teloituksista. Elokuvassa eräs valkoisista on aiemmin todennut, että ruumiisiin on niin tottunut, ettei niihin ei edes enää kiinnitä huomiota, ellei kyseessä ole tuttu. Elokuvan arkistovalokuvien avulla katsojassa hakema efekti on päinvastainen. Samalla valokuvat toimivat ekstradiegeettisenä kerrontamenetelmänä, joiden tehtävä on lisätä elokuvan historiallista uskottavuutta.

Valkoinen mies ja punainen nainen sisällissodan osapuolina

Elokuvilla punaiset ja valkoiset ovat lähtökohtaisesti ”annettuja” osapuolia (jälleen ”Pohjantähdet” ovat poikkeus). Osapuolet vain ”ovat olemassa”, ja tämä liittyy edelleen suomalaisessa yhteiskunnassa olemassa oleviin identiteetteihin.¹² *Taistelu Näsilinnasta 1918* -elokuvan mainosjulisteessa on mielenkiintoinen yksityiskohta: etualalla on kaksi miestä, valkoisten kompanianpäällikkö Melin (Nicke Lignell) sekä punakaartilainen, molemmat pistooli kädessä. Melin esiintyy kuvassa ilman valkoista käsivarsinauhaa, mikä selittyy sillä, että hän toimii ilman kyseistä tunnusmerkkiä itse elokuvassakin. Entä kuka on kuvan punainen? Hän on Näsilinnan hetkellisesti valkoisilta valloittavan punakaartiosaston päällikkö. Hän esiintyy elokuvassa yhdessä otoksessa, ja hänellä on vain pari vuorosanaa. Miksi näin pienessä roolissa oleva hahmo on nostettu lähes yhtä näkyvään osaan julisteessa kuin elokuvan keskushenkilö, vaikka Melinin hahmo julisteessa onkin suurempi ja hallitsevampi? Epäilemättä siksi, sisällissotaelokuvassa osapuolet määrittävät toisensa. Tämä ei tarkoita sitä, että elokuva samastuisi valkoisiin, päinvastoin: elokuva esimerkiksi kuvaa vain valkoisten julmuuksia, kuten vankien teloituksia.

Tarkastelemissani elokuvissa valkoista osapuolta edustavat viitteellisinä, ja Pohjantähden tapauksessa konkreettisinä, ryhminä porvarit, maanomistajat ja koulutettu väestönosa, mukaan lukien papisto. Pessimistisin kuvaus valkoisesta eliitistä on *Käskyn* sotatuomari Hallenberg (Eero Aho), ”viisas mies, kirjailija ja humanisti”, joka tunnetaan oikeudenmukaisuudestaan. Hallenbergistä on kuitenkin tullut paatunut kuolemantuomioiden jakaja, joka omien sanojensa mukaan ”tappaa ilman katumusta”.

Konkreettisesti valkoinen osapuoli määrittyy kuitenkin elokuvissa sotilaiden kautta. Sekä *Käskyn* jääkäri Harjula että *Raja 1918*:n kapteeni von Munck edustavat elokuvissa valkoisten sotilaiden parhaimmista. Vaikka kumpaakaan ei näytetä varsinaisissa taistelutoimissa, kummankaan rohkeutta tai pätevyyttä sotilaina ei kyseenalaisteta millään tavoin. On syytä huomata,

12 *Taistelu Näsilinnasta 1918*:n valkoiset ovat ruotsinkielisiä pohjanmaalaisia. Kirjailija Kjell Westön mukaan suomenruotsalaiset on pitkälti ”hädetty” sisällissodan historiasta. Heidät on oletettu valkoiselle osapuolelle, ”porvareiksi”, vaikka ”kapinan” johdossa oli muitakin ruotsinkielisiä kuin kansavaltuuskunnan Edvard Gylling. (Salminen 2007, 206.)



Sisällissotaelokuvassa sodan osapuolet määrittävät toisiaan. Mainosjuliste. Kuva: Kinoproductio Oy / FS Film Oy.

että jääkärit ja valkoiset upseerit laajemmin edustavat elokuvissa myös "lah-tariutta" puhtaimmillaan, ja heidät liitetään usein myös suoraan fasismiin.

Raja 1918:ssa Munckin lähin alainen, luutnantti Suutari (Lauri Nurkse), teloittaa innokkaasti venäläisiä ja punaisiksi epäilemiään suomalaisia. Hän ampuu myös Munckin rakkauden kohteen tämän organisoitua punavankien joukkopaon karanteenista. Pohjantähden keskeisin valkoinen sotilas on kirkkoherran poika, jääkäriluutnantti Salpakari (Antti Luusuaniemi), joka johtaa Pentinkulman punaisten teloituksia jämäkällä otteella. Hänet palkitaan kirkon alttarilla "kiitollisen Suomen kansan" toimesta. Arvattavasti tilaisuudessa "kansaa" edustavat vain paikallinen herrasväki ja Suojeluskunta. Valkoista armeijaa edustavat siis sekä konkreettisenä että viitteellisenä ryhmänä jääkärit, vaikka he olivat lukumääräisesti pieni osa sisällissodan valkoista armeijaa. Tämä johtunee ensi sijassa siitä, että myöhempi historiankirjoitus on korostanut jääkärien merkitystä, myös itsenäisen Suomen puolustusvoimien ydinjoukkona.

Ketkä sitten edustavat elokuvissa punaisia? Vaikka elokuvissa on torppareita, työläisiä ja agitaattoreita, voi todeta, että 2000-luvun sisällissotaelokuvassa punaista osapuolta edustaa ennen kaikkea punakaarti, ja vielä erityisesti naispunakaartilaiset eli ilman kunnan sotilaskoulutusta rintamalle lähetetyt ihmiset. Suomen sisällissotaa onkin nimitetty "amatöörien sodaksi", jota kävivät kouluttamattomat joukot, mikä on tärkeä osaselitys sille, että valkoisia kuoli sodan alussa enemmän punaisten teloittamina kuin taistelukentällä.



Punavankien teloituksia tarmokkaasti johtava jääkäriupseeri saa palkinnon ”kiitolliselta Suomen kansalta” elokuvassa *Täällä Pohjantähden alla*. Kuvakaappaus DVD:ltä.

Valkoisille vasta jääkärien saapuminen antoi mahdollisuuden asiantuntevaan koulutukseen ja joukkojen organisointiin. Punaisille tällaista vahvistusta ei tullut, minkä vuoksi kaartin taistelukyky oli loppuun asti verraten heikko ja tappiot suuria. Aapo Roselius (2006, 151–160; ”Kulissien takana” 2008; Hoppu 2009) suhteuttaa asian toteamalla, että ainoa suurempi ammattimainen sotilasjoukko Suomen sisällissodassa oli Saksan Itämeren divisioona. Elokuvissa punakaartin amatööriluonnetta alleviivataan esittämällä valkoinen armeija ”oikeana” armeijana, mitä osoittaa esimerkiksi aiemmin esiin nostamani *Taistelu Näsilinnasta 1918* -elokuvan alkutekstijakson ratkaisu esittää valkoinen armeija taisteluharjoitusfilmeinä ja punakaarti staattisina potretteina.

Punakaartin ”amatöörimäisyys” nostetaan vahvasti esiin Koivusalon Pohjantähti-versiossa. Kapinaa vastustava Janne Kivivuori (Tapani Kalliomäki) viittaa punaisten olemattomaan sotilaskoulutukseen nimittämällä ivallisesti rakennusmestari Hellbergiä (Raimo Grönberg) tulevan kaartin ”everstiksi” ja torppari Akseli Koskelaa (Ilkka Koivula) ”sotaluutnantiksi”. Kun Koskelan plutoona aikanaan saapuu rintamalle, tämä alkaa ymmärtää punakaartin puutteet. Hänen miehilleen luvattuja varusteita ei ole olemassa, ja kun hän johtaa ensimmäistä taisteluaan, hänen miehensä eivät tottele etenemiskäskyä ennen kuin hän itse hyökkää edeltä (”mene itte saatana!”). Koskelalla ei ole mitään todellista kontrollia joukkueeseensa, vaan nämä perääntyvät spontaanisti vastuksen kovetessa. Elokuva antaa punakaartista lohduttoman kuvan Koskelan joukkueen kautta.

Vaikka naispunakaartilaiden nostaminen sisällissodan ja erityisesti punaisen osapuolen muistelun etualalle onkin viime vuosikymmenien ilmiö, on huomattavaa, että elokuvassa heidän osuutensa nousi esiin jo Edvin Laineen vuoden 1968 *Täällä Pohjantähden alla* -filmatisoinnissa. Sodan loppuvaiheessa punaisten huoltojoukoissa työskentelevä nainen jakaa kiväärin naisillekin ja sivaltaa häntä estelevälle miehelle, että tässä ollaan, koska asioita ei hoidettu kunnolla alun perin. Miehen vastarinta loppuu siihen paikkaan. Koivusalon filmatisoinnissa Koskelan johtamaan pakolaisjoukkoon liittyneet naiset osoitautuvat kovemmiksi taistelijoiksi kuin suurin osa miehistä.

Punakaartin taistelutoimintaan osallistuneita naiskomppanioita nimitettiin ”kuolemanpataljooniksi” Venäjän vallankumouksen esimerkin mukaisesti. Aiemmin naiskaartilaisiin oltiin suhtauduttu punaisten keskuudessa ja varsinkin siviilijohdossa usein penseästi, mutta sodan lopussa heidän sotimistaan käytettiin jo propagandakeinona ja sodan jälkeen osoituksena työväen yhtenäisyydestä vallankumouksen takana. (Piironen-Honkanen 2006, 38–42, 81–82,

91–93.) On syytä olettaa, että esimerkiksi *Käskyn* naispunakaartilaiset ovat tällaisen taisteluyksikön rippeet. Oletusta vahvistaa myös heidän kohtalonsa. Valkoisten puolella, jotka eivät hyväksyneet omiin riveihinsä naistaistelijoita, asenteet naispunakaartilaisia kohtaan vaihtelivat ihmetyksen, vähättelyn ja suoran halveksunnan välillä. Heitä huoriteltiin ja kutsuttiin ”ryssänmorsiamiksi” (Piiroinen-Honkanen 2006, 83–87), kuten *Käskyn* naisiakin.

Käsky korostaakin elokuvista vahvimmin punaisten naisten roolia: punainen Suomi määrittyy naiseksi, valkoinen Suomi mieheksi, mikä reflektoi sisällissodan muisteluja ja historiantutkimusta 2000-luvulla. Siksi on ymmärrettävää, että jääkäri Harjula ei näytä ihmettelevän naispunakaartilaisia sinänsä: naispunakaartilaiden osuus ja kohtalot ovat olleet keskeisimpiä teemoja sisällissodan käsittelyssä viime vuosikymmeninä. Siksi fiktiivinen hahmo, Harjula, ei ”osaa” ihmetellä naistaistelijoita, sillä elokuvan tekohetken eli 2000-luvun kontekstissa Suomen sisällissodan naistaistelijat ovat yleisesti tunnettuja ja sisällissodan kokonaiskuvassa korostunut ilmiö.¹³

”Tappion kulttuuri” ja Suomen sisällissota

Käsky esittelee sodasta Suomen sisällissodasta 2000-luvulla yhä enemmän korostetun väki- ja mielivallan elementin, miesten naisiin kohdistaman seksuaalisen väkivallan ja alistamisen. Elokuvan alussa naispunakaartilaiset joutuvat valkoisten vangitsijoidensa viinanhuuruisten juhlien vastentahtoisiksi osallistujiksi. Valkoisten päällikkö, jääkäriluutnantti (Janne Virtanen), hakee vangitun punakaartilaisnaisen, Miinan (Pihla Viitala), ja raiskaa tämän. Tämän jälkeen hän katsoo naisen välttelevää katsetta arvioiden ja kommentaa vielä joukon alaisiaan raiskaamaan tämän – kyse on äärimmäisestä nöyryyttämisestä ja väkivallasta. Raiskausta edeltänyt juhlien jakso on kuvattu käsivaralla, ja humaltunutta tunnelmaa säestää yhden valkoisista soittama epävireinen piano. Tämän kontrastina Miinan raiskaus kuvataan lähes staattisesti vain parista kuvakulmasta: vaihtuvien miesten kasvoista muodostuu lähikuvien irvokas sarja. Väliin leikataan Miinan vuoroin välinpitämättömiin ja tuskaisiin kasvoihin. Satunnainen väkivalta muuttuu systemaattiseksi.¹⁴

Koivusalon Pohjantähti-filmatisointi kuvaa myös vankileirien massateloituksia taisteluiden päätyttyä. Elokuvassa itkevät naisvangit marssitetaan joukkohaudan reunalle. Seuraa leikkaus konekiväärimehiin, jotka niittävät naiset rutiinomaisesti monttuun. Sama otos on mukana jo Laineen Pohjantähti-elokuvassa (1968), joten tässä mielessä sisällissodan naisuhrit eivät

13 Naisten osuus punakaartin aseellisista joukoista oli 2–3 %, alle 2000 henkeä (Piiroinen-Honkanen 2006, 41–42).

14 Louhimiehen aiempien elokuvien tapaan seksuaalisuudella on elokuvassa merkittävä, jopa kerrontaa määrittävä rooli: Miinan joukkoraiskaus, Harjula masturboimassa, tuomarin ja Harjulan seksikohtaus, Miinan yritys tuomarin viettelemiseksi oman henkensä säästämiseksi, Harjulan ja tuomarin vaimon akti sekä Harjulan ja Miinan rakastelu. Viimeksi mainittua ei kuvata kuin ensikosketuksina, muissa tapauksissa seksiaktit kuvataan kiireettömästi ja estetisoiden.



Naisvankien teloitus elokuvassa *Täällä Pohjantähden alla*. Kuvakaappaus DVD:ltä.

välttämättä ole aivan yhtä uutta tietoa suurelle yleisölle kuin viimeaikaisisten esitysten (esim. Liukkonen 2018) vastaanotto antaa ymmärtää. Vastaavasti Laineen elokuvassa näytetään, miten valkokaartin väepeli käyttää palvelijanaan toimivaa naisvankia seksuaalisesti hyväkseen, kun taas Koivusalon versio kuvaa naispunavankien raiskaamista.

Käskyssä valkoisen puolen omatuntona toimiva Harjula toteaa Miinalle, että naiskaartilaiden raiskaaminen ja ampuminen oli väärin. Heidän dialoginsa elokuvassa muodostuukin pienistä katkelmista eristyksissä muista ihmisistä. Sodan vastapuolien dialogi on hapuilevaa, päämäärätöntä. Huomattavin ero on hahmoissa: vaikka Harjula on tilanteessa niskan päällä, hänen katseensa ja puheensa on välttelevää ja tietyllä tapaa anteeksipyyttävää, kun taas Miinan olemusta leimaa läpi elokuvan intensiivinen, uhmakas katse. Tämä korostuu myös elokuvan promootiomateriaalissa, kuten mainosvalokuvissa ja elokuvajulisteteissa: Miina katsoo haastavasti kameraan, kun taas Harjula katselee maahan tai etäisyyteen kuin häpeillen.¹⁵ Punaista Suomea naisena edustava Miina haastaa Harjulan edustaman valkoisen Suomen miehen sisällissodan raakuuksista.

Vaikka kaikissa käsittelemissäni elokuvissa (paitsi jälleen Pohjantähdesä, jossa tapahtumia kuvataan toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan asti) tapahtumat päättyvät punaisten täydelliseen tappioon, niissä kaikissa enteilläään tavalla tai toisella myös valkoisen Suomen myöhempää tuhoutumista ja työväenliikkeen ja sosialismin myöhempää menestystä. Tässä juuri punaisten kokemalla tappiolla on keskeinen merkitys. Wolfgang Schievelbusch (2004, 20–21, passim.) kirjoittaa ”tappion kulttuurista” eli siitä, miten hävinnyt osapuoli omaksuu vakaumuksen, jonka mukaan se on tappion koitettua itse asiassa ”edellä” voittajaansa. Hävinnyt ymmärtää, että voittajan ja hävinneen positiot vaihtelevat historiassa, kun taas voittaja vain paistattelee (sen hetkisessä) menestyksessään. Voitto on voittajalle ”kiros”, kun taas lyöty osapuoli kokee moraalisen puhdistautumisen. Asetelmassa toteutuvat antiikin hybrisen idea ja kristinuskon nöyryyden ideaali.¹⁶

Tämä ajattelu on läsnä myös Suomen sisällissodan myöhemmässä ymmärtämisessä: valkoisten voitto on tietyssä mielessä vain hetkellinen ja ohimenevä. Sisällissodan jälkeiset poliittiset reformit ovat tästä yksi esimerkki, Suomen tappion aiheuttama poliittinen käänne toisen maailmansodan jälkeen toinen. Janne Kivivuoren vihainen repliikki kuolemantuomioita jakavalle valkoisten tuomioistuimelle *Täällä Pohjantähden alla* -elokuvassa viittaakin tavallaan tulevaan, siis sen lisäksi, että aineetonta ei voi tappaa fyysisesti: ”Pankaa vaan laidasta laitaan, sosialismi siinä jää kyllä tappamatta!”

Myös muissa elokuvissa viitataan valkoisten voiton väliaikaisuuden ideaan ja siihen, että punaisten asia tulee vielä jos ei voittamaan niin ainakin tavalla tai toisella toteutumaan. *Raja 1918*:ssa kapteeni Munck saa värvättyä sihteerikseen selvästi punaisten puolella henkisesti olevan naisopettaja Linnun, jonka motiivi on, että hän uskoo voivansa auttaa punaisia pakenemaan Venäjälle toimimalla virkailijana raja-asemalla. Munck ojentaa hymyillen kätensä opettajalle ja toivottaa tämän tervetulleeksi ”Suomen valkoisen armeijan palvelukseen”. Lintu vetää kätensä pois ja toteaa: ”Ette te täällä kauan ole. Maailma on kyllästynyt rajoihin ja niistä johtuvaan väkivaltaan.” Munck vastaa: ”Kunpa olisittekin oikeassa, mutta valitettavasti olette väärässä.” On selvää, että Munckin käyttämä ilmaus ”Suomen valkoinen armeija” närkäsyttyä Lintua, ja tämä on hänen epäkohteliaisuutensa todellinen syy. Samalla hän esittää ennustuksen ”valkoisen Suomen” lopusta, minkä elokuvan katsojat varmasti ymmärsivät.

15 Ks. tämän *Lähikuvan* numeron kansi.

16 Schievelbuschin esimerkkejä ovat muun muassa preussilaiset Ranskassa 1870-luvun alussa sekä Ranskan armeijan afrikkalaistaustaiset miehitysjoukot Reininmaalla ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Esimerkeissä siviiliväestö – naiset ja lapset – on miehittäjän mielivallan alla, mutta samalla ohjaillee miehittäjää käyttäen älykkyyttään. *Käskyn* kohdalla tämä toteutuu siten, että Miina käyttää seksuaalisuutta hänet vanginneiden miesten manipulointiin.

Käskyn loppu on Schievelbuschin ”tappion kulttuurin” ajatuksen kannalta symbolisin ja ambivalentein. Armottomaksi teloittajaksi ”kirjailijasta ja humanistista” muuttunut tuomari Hallenberg lohduttaa jääkäri Harjulaa: ”Aaro, jälkipolvet tulevat muistamaan meidät sankareina.” Voi olettaa, että kyseessä on viittaus valkoisen Suomen historiankirjoitukseen, jossa sodan jälkeisillä teloituksilla tulee olemaan pieni tai jopa olematon osuus. Hallenberg on kuitenkin niin voiton tunteesta nousevan hybriksen vallassa, ettei osaa kuvitella tilannetta, jossa muun muassa hänen toimensa tulitisiin tuomitsemaan. Elokuva kuitenkin viestittää, että näin ei ole, vaan se alleviivaa valkoisten tekemiä massateloituksia sisällissodan muistoa hallitsevana elementtinä.

Elokuvan lopussa Harjula auttaa Miinan pakenemaan ja ampuu samalla esimiehensä, elokuvan alussa Miinan raiskanneen jääkäriluutnantin. Valkoiset tappavat Harjulan välittömästi. Harjulaa rakastava Hallenberg hirttäytyy. Jääkäriin asepuvusta riisuttu Harjulan ruumis heitetään symbolisesti punavankien sekaan joukkohautaan. Seuraavassa kohtauksessa valkoiseen käsivarsinauhaan pukeutunut Miina, joka kantaa kohdussaan omien sanojensa mukaan ”lahtarin äpärää”, menee valkoisten hallinnoimaan orpokotiin ja hakee teloitettujen toverinsa pojan kasvatukseen esiintyen tämän tätinä. Miina toteaa pojalle: ”Me huijattiin niitä oikein kunnolla,” mihin poika hymyilee ja nyökkää. Elokuva päättyy romanttiseen montaaajakseen, jonka aikana poika hyräilee ”Kansainvälistä”. *Käsky* implikoi, että punaiset olivat lopulta sodan vähintään moraalisia voittajia. Pohjantähtiä lukuun ottamatta muut artikkelissa käsitellyt elokuvat eivät sisällä samaa viestiä, mutta ne eivät kyseenalaistakaan sitä. Tämä juontuu osin elokuvien sisällissodan loppuun sijoittumisesta.

Valkoisen ja punaisen Suomen muistot

Elokuviissa sisällissodan julmuutta kuvataan myös lasten kokemusten kautta, mikä viittaa samalla sodanjälkeisten sukupolvien muistoihin. *Käskyssä* Harjula laittaa pojan orpojen kuljetukseen ja ilmiselvästi valehtelee pojalle, että tulee aikanaan hakemaan tämän orpokodista. Pohjantähdessä Akselin lapset tulevat väistämättä tietoisiksi setiensä teloituksista sekä isänsä tuomiosta. *Taistelu Näsilinnasta 1918* sisältää aitoja valokuvia kuolleista lapsista sekä lapsista katsomassa ruumiita.

Kaikkein groteskeimmat näytellyt otokset ovat *Raja 1918* -elokuvassa. Koulussa poikaoppilas huutaa ivallisesti: ”Punikit joutuu Tammisaareen ammuttaviksi niin kuin Ilmarin isä!”¹⁷ Elokuvan alussa lapset jäävät sotivien osapuolten jalkoihin ja joutuvat raa’an lähitaistelun todistajiksi. Munck puolestaan näkee ryhmän lapsia leikkimässä teloitusta: viisi poikaa seisoo rivissä pellolla puukivääreineen. Heillä on valkoiset käsivarsinauhat. Yksi pojista seisoo, punaisine käsivarsinauhoinen, ja kaatuu poikien ”ampuessaan”. Otos implikoi, että pojat ovat joko nähneet teloituksen tai kuulleet sellaisesta tarpeeksi yksityiskohtia, jotta makaaberit ”sotaleikki” näyttää autenttiselta. Teloitukset ja vankileirit ovat sisällissodan hallitseva muisto, täysin ymmärrettävästi.

Elokuvat viittaavat eri tavoin sisällissodan jälkeiseen Suomeen. Miten ne käsittelevät sitä eksplisiittisesti? Elokuvista vain *Raja 1918* ja *Täällä Pohjantähden Alla II* kuvaavat sisällissodan jälkeistä valkoista Suomea. Ensin mainitussa korostetaan Suomen saksalaissuuntautuneisuutta ja Saksan vaikutusvaltaa ensimmäisen maailmansodan viimeisinä kuukausina. Itse asiassa Suomi näyttää toimivan elokuvassa Saksan sanelupolitiikan mukaan esimerkiksi Neuvosto-Venäjän vastaisen rajan sulkemisen suhteen.¹⁸

17 Tammisaari mainitaan pahamaineisena leirinä myös *Käskyssä*.

18 Saksan vaikutus on *Suomen hauskin mies* -elokuvan keskeisin historiallinen teema.

Raja 1918 kuvaa valkoisen Suomen autoritäärisenä ja epäinhimillisenä valtiona. Bolsevikkien terroria pakenevien ihmisten aalto saapuu Venäjältä Suomen rajalle. Munck pyytää Helsingistä ohjeita. Vastaus tulee nopeasti: raja on pidettävä suljettuna, vain suomalaiset ja muiden valtioiden kuin Venäjän kansalaiset saa päästää maahan. Raja-asemalle rakennetaan piikkilangalla rajattu karanteenialue. Kun se alkaa olla toivottoman täynnä, Munck huuhahtaa turhautuneena: ”Ampuako ne kaikki pitää?” ”Lahtarin” perustyyppiä vastaava Munckin alainen, luutnantti, esittää ”inhimillisemmän” ratkaisun: ammutaan vain venäläiset ja punaiset, kuten ohjeistus kuuluu. Väki- ja mielivalta ovat ottaneet Suomessa vallan elokuvan historiaturkinnassa.¹⁹

Täällä Pohjantähden alla II kuvaa, miten radikaali oikeistolaisuus ottaa vallan muun muassa lasten koulutuksesta. Kylän koulun opettajana toimiva suojeluskuntapäällikkö marssittaa lapsia iskusäkeitä hokien, johon kaikki lapset eivät kuitenkaan alistu. Vankeudesta hengissä selvinnyt, mutta tarkkailun alaisena oleva Akseli sen sijaan vain määrää lapsensa opettelemaan koulukirjan valkoisen tulkinnan sisällissodasta, koska haluaa tämän pärjäävän yhteiskunnassa. Samainen opettaja toteaa kylän aikanaan punaisten puolella olleille miehille, että ”se, mikä vuonna 1918 jätettiin puolitiehen, viedään nyt loppuun”. Kun miehet vertaavat virallisen Suomen nykyhenkeä Mussolinin Italiaan, opettaja vain innostuu ja kehuu Italian ja Saksan ”kansojen” tahtoa poistaa sosialismi yhteiskunnastaan.

Jääkäriupseeri Salpakarille ideologia on ollut puolestaan yksinkertainen valintakysymys, kuten hän järkyttyneille vanhemmilleen toteaa: hän, ”papin poika ja pakana”, valitsi kommunismin ja fasismin välillä ja päätyi fasismiin. Elokuva rinnastaa punaisten vallankumouksen ja Mäntsälän kapinan, eikä se jätä katsojaa epätietoiseksi siitä, että johtajia lukuun ottamatta oikeistolaiseen kapinaan osallistuneet armahdettiin, täytenä vastakohtana sisällissotaa seuranneine massiivisine punaisten teloituksineen. Myös vuoden 1968 filmatisoinnissa Salpakarin fasismi on ilmeistä, samoin hänen vallankumouksellisuutensa.

Pohjantähden ääri-ideologioiden rinnastamista lukuun ottamatta epäilemättä merkittävin lähes täysin vaiettu aihe sisällissodan muistelussa ja pääosin myös historiantutkimuksessa on punaisten johdon toiminta sodan lopussa ja sen jälkeen. Sama koskee elokuvaa, joskin on yksi merkittävä poikkeus, *Täällä Pohjantähden alla II*. Elokuvasa entinen punakaartin paikallinen esikuntapäällikkö, kapinaan kiihkeimmin ihmisiä yllyttänyt Hellberg on tullut salaa Venäjältä Suomeen ja ottaa yhteyttä Akseliin tarkoituksenaan tämän värväminen kommunistien maanalaiseen toimintaan Suomessa. Akseli toteaa, että ajatus on mahdoton, sillä häntä paitsi seurataan erittäin tarkkaan, niin hänellä on myös pienet lapset ja torpan velat vastuullaan. Hellberg syyttää Akselia epäsuoraan pelkuruudesta ja kysyy, onko tämä tosiaan ”heittänyt kirveen kokonaan järveen”. Akseli – täysin perustellusti – räjähtää: ”Häpee, saatana, puheitas! Muistatkos sellaista aikaa kun sen kirveen olis pitänyt pysyä kädessä? Kukas silloin heitti kirveen menemään, minäkö? Minä en ole edes pyssynsuun edessä kuunnellut tuollaisia puheita, saatikka nyt, pidä se mielessäs!”

Hellberg tajuaa menneensä liian pitkälle ja yrittää tynnyttellä Akselia. Tämä kuitenkin jatkaa: ”Kun minä viimeisenä päivänä kysyin neuvoa esikunnasta, muuta ei kuulunut kuin juopuneitten mölinää... jumalauta!” Hellberg pyytää anteeksi ja toteaa, että tarkoitus ei ollut loukata. Hän tajuaa selvästikin vasta nyt, että Akseli kokee, että hän ja muu punaisten ylempi johto on pettänyt tämän ja muut kaartilaiset, ja siksi yritys vedota Akselin aatteellisuuteen tämän

19 Ks. myös Varpio 2009, 462. Salmisen (2007, 218) mukaan muun muassa ruotsalaisissa tiedotusvälineissä Suomen sisällissodan raaka sodankäynti ja sen jälkeiset massiiviset teloitukset yhdistettiin ”suomalaisen rodun” piirteisiin. Ks. myös Hentilä 2018, 41–43.



Akseli Koskela antaa Venäjälle paenneen punajohdaja Hellbergin kuulla kunniansa. Kuva-kaappaus DVD:ltä.

aktivoimiseksi uudelleen vallankumoukselliseen toimintaan on epäonnistunut täydellisesti. Akseli toteakin ennen lähtöään: ”Yhden asian minä sanon: sinä jätit minulle esikunnan pöydälle kirjeen kun lähdit livohkaan. Se viimeinen lause oli, että ’toimi oman harkintasi mukaan’. Silloin minä päätin, että niin minä tulen aina tekemään, ja niin olen tehnyt!”

Mikäli sisällissotamuistelun keskiössä ovat pitkään olleet punaiset uhrin, on punaisten johto, Suomen kansanvaltuuskunta, käytännössä kirjoitettu sisällissotamuisteluiden ja -historioiden marginaaliin tai kokonaan ulkopuolelle. Tämä näkyy myös yllä analysoiduissa elokuvien katsojille antamissa historiallisissa tiedoissa: valkoisilla on hallitus ja Mannerheim ylipäällikkönä. Punaisilla ei ole kumpaakaan, ei johtoa eikä ylipäällikköä. Todellisuudessa punaisten ylipäällikkyyttä oli pääosin siviilitaustaisten henkilöiden hallussa (Hoppu 2009, 117–118), mikä pieneltä osin selittää, miksei asiaa mainita edes Olssonin Näsilinna-elokuvan alkuteksteissä, jotka muuten antavat katsojalle muita elokuvia enemmän tietoa sisällissodan kokonaiskuvasta. Punaisen Suomen hallitus oli puolestaan Suomen kansanvaltuuskunta, mutta miksi punaisten ylimmästä johdosta ei sanota mitään? Asiaan ei ole suoraa selitystä, sillä vaikenemisestä ei ole olemassa todistusaineistoa.

Aiheen käsittelyn harvinaisuuden takia käyn läpi kansanvaltuuskunnan vaiheet, sillä se on merkittävä kysymys myös sisällissotaelokuvan tapauksessa: voi kysyä, miksi lähes valmiilta elokuvakäsikirjoitukselta tuntuva tarina ei ole kiinnostanut tuottajia. Punaisten aloittaman kapinan virallinen nimi oli ”työväen vallankumous”, jonka Suomen kansanvaltuuskunta julisti alkaneeksi 28.1.1918. Sisällissotaan johtaneen vallankumouksen epäonnistuttua termi poistui arkikäytöstä, joskin hengissä säilyneet punaisten johtajat ja kommunistihistorioitsijat käyttivät termiä myöhemmin. (Haapala 2009, 12.) Kansanvaltuuskunnasta ”punaisen Suomen hallituksena” ensimmäisen kokonaisuutensa laatinnut Osmo Rinta-Tassi (1986, 17–18) toteaa, että kyseessä on siviilihallintoa koskeva tutkimus. Perusteltu määritelmä hätkähdyttää, sillä kyse oli kuitenkin aseellisesta vallankumouksesta (työväenliikkeen johto käytti myös rinnakkaista termiä ”vallanotto”). Kuten yllä totesin, elokuvissa sota yleensä vain ”alkaa” – sama koskee populaari- ja historiaesityksiä. Haapala (1995, 223–225, 240–242, 261–262) kuitenkin painottaa politiikkaa, siis poliitikkoja, vallankumouksen ja sisällissodan aiheuttajana: sisällissota ei ”alkanut” vaan se aloitettiin.

Vallankumouksellisuuden ote alkoi herpaantua maaliskuun 1918 jälkipuoliskolla. Rinta-Tassin (1986, 479–482) mukaan kansanvaltuuskunta oli eräänlai-

sen ”ideologisen uhon” vallassa, jossa todellisuus jäi syrjään: luokkataistelua oli jatkettava niin kauan kuin se vain oli mahdollista. Eräs huomiota herättävimmistä piirteistä kansanvaltuuskunnassa on, että sotaonnen käännyttyä kansanvaltuuskunta perusti Suomeen ”diktatuurihallituksen” (siis määrittä itsensä diktatuurihallitukseksi), jonka pelkällä nimellä luulisi päätyneen lukuisiin suomalaisiin sisällissodan historiaesityksiin. Näin ei kuitenkaan ole syytä tai toisesta käynyt, päinvastoin. Termiin törmää Rinta-Tassin historiategoksen (ks. 465–471) ja joidenkin tutkimuksien ohella lähinnä aikalaislähteissä, kuten sanomalehdissä, joissa nimitystä käytettiin käytännössä annettuna – siis sellaisena kuin se punaisen hallinnon tiedonannoissa esiintyi. Diktaattoriksi valittiin kokemäkeläinen pappissukujen poika Kullervo Manner (1880–1939), joka oli sittemmin SKP:n ja Kominternin perustajajäsen ja joka kuoli epäsuosioon jouduttuaan työleirillä Neuvostoliitossa tammikuussa 1939.

Kansanvaltuuskunta alkoi toteuttaa ihmisten ja materiaalin evakuointia sotaonnen käännyttyä ratkaisevasti. Tähän kuului kaikki mukaan saatava varallisuus, muun muassa Suomen pankin rahavarannot. Lopulta saarrosten alla kansanvaltuuskunta päätti paeta Venäjälle ja sai punakaartilaiset uskomaan, että heidän pakonsa oli välttämätön, punakaartin ”rivimiehet” kyllä armahdettaisiin. Kun paon ilmeinen ristiriitaisuus nousi ihmisten tietoisuuteen, kansanvaltuuskunta asetti keskuudestaan komitean tutkimaan asiaa. Sen lopputulema oli yksiselitteinen: pako oli välttämätön, sillä ei ollut mitään syytä jättää johtajia ”lahtarien revittäväksi”. (Rinta-Tassi 1986, 485–496.) Heidän kapinaan nostattamiensa ihmisille kävi pääsääntöisesti paljon huonommin, kuten muun muassa 2000-luvun sisällissotaelokuvat korostavat – mutta johtajien ratkaisusta ne vaikenevat täysin.

Pohjantähden Akseli on siis harvinainen sisällissotafiktion hahmo, joka antaa punaisten johdon kuulla kunniansa kapinaan nostattamiensa tavallisten ihmisten pettämisestä tappion varmistuttua. Jo vuoden 1968 filmatisoinnissa Akseli kertoo Hellbergin paenneen ja jättäneen pakolaiset hänen kontolleen. Kansanvaltuuskunnan unohtamista – tiedostamatonta tai tiedostettua – on pidettävä Suomen sisällissodan historian käsittelyn merkittävimpänä aukkona.²⁰ Tämä koskee myös kotimaista elokuvaa, joka reflektoi sisällissodan muistelun ja historiankirjoituksen painotuksia.

Lopuksi

Täällä *Pohjantähden alla II*:ssa punaiset saavat hautamuistomerkin välirauhan aikana. Sen siunaamistilaisuudessa kirkkoherra kutsuu vainajia ”veljikkeeseen ja siskoikseen”, jotka Herra kutsuu nyt luokseen. Hänen poikansa, joka johti teloituksia Pentinkulmalla, osallistuu tilaisuuteen välinpitämättömän näköisenä. Janne Kivivuori pitää työväenyhdistyksen seppelepuheen. Hän toteaa, että kärsimykset – siis punaisten – voidaan vihdoinkin unohtaa, mutta vain sillä ehdolla, että ”20 vuotta jatkunut tanssi näillä haudoilla lopetetaan”. Ainakin julkinen ”tanssi” on epäilemättä päättynyt jo ajat sitten, mutta kärsimyksiä ei olla unohdettu – päinvastoin, ne hallitsevat sisällissodan representaatioita ja sen käyttöä allegoriana tämän päivän poliittisissa vastakkainasetteluissa, kuten viime aikoina muun muassa Suomen nykyhallituksen työttömien aktiivimallin kritiikissä sekä turvapaikanhakijakriisin synnyttämässä reaktioissa. Tendenssille ei tätä kirjoitettaessa näy loppua, pikemminkin sisällissodan käyttö historiallisena viittauskohteena on lisääntynyt viime aikoina, mikä on osin selitettävissä Suomen 100-vuotisjuhlan ja sisällissodan 100-vuotismuiston kautta.

20 Turun vuodesta 1917–1918 tutkimuksen tehnyt Rauno Laitinen (2016, 9–10, 371–407) epäilee, että ennen hänen kirjansa julkaisua (2016) harva sisällissotaa kokematon turkulainen on kuullut Turun vuoden 1918 tapahtumista juuri mitään. Paikallisia punaisten johtajia ei mainita edes paikallisen työväenliikkeen myöhemmissä historiikeissa.

2000-luvun teatterilevitykseen tuotetuissa elokuvissa painottuvat sisällissodan verisyys sekä sodan loppupuoleen ja jälkiseurauksiin keskittyminen, jossa keskiössä ovat punaisten kärsimykset. Valkoiset määrittyvät ensi sijassa (mies)sotilaiksi, kun taas punaisia edustavat ennen kaikkea naiset. Elokuvis- sa on läsnä ajatus, jonka mukaan valkoiset voittivat itse sisällissodan, mutta pidemmällä aikavälillä ainakin moraaliseksi voittajaksi nousivat punaiset. Elokuvat pyrkivät vakuuttamaan katsojat historiakuvansa autenttisuudesta. Tarkempi analyysi paljastaa, että samalla ne välttävät ottamasta kantaa siihen, miksi sota syttyi ja kuka sen aloitti – tyypillisesti sisällissota vain ”alkoi”.

Elokuvat korostavat valkoisen Suomen nationalismia ja fasistisuutta. Suurin aukko elokuvien sisällissotakuvauksessa on puolestaan punaisten johdon, diktatuuriksi julistautuneen Suomen kansanvaltuuskunnan täydellinen sivuuttaminen – siitä huolimatta, että sen tarina sisältää kaikki toimivan eloku- vakäsikirjoituksen elementit. Mikä merkittävintä, tämä korreloi sisällissodan muisteluiden ja esittämisen kanssa ylipäätään: pääpaino on rivipunaisten kohtaloissa, valtaosa sisällissotanarratiiveista ei mainitse Venäjälle paennutta kansanvaltuuskuntaa lainkaan. Voi ajatella, että hävinnyt osapuoli puolestaan hylkäsi entisen hallituksensa sisällissodan muistelun ulkopuolelle, ja tätä reflektoi myös 2000-luvun sisällissotaelokuva.

Lähteet

Elokuvat

Käsky (2008), ohjaus Aku Louhimies, Helsinki-filmi. Suomi, 110 min.

Raja 1918 (2007), ohjaus Lauri Törhönen, Border Productions Oy / Juonifilmi Oy. Suomi, 114 min.

Taistelu Näsilinnasta 1918 (2012), ohjaus Claes Olsson, Kinoproduction. Suomi, 75 min.

Täällä Pohjantähden alla (2009), ohjaus Timo Koivusalo, Artista-Filmi. Suomi, 181 min.

Täällä Pohjantähden alla II (2010), ohjaus Timo Koivusalo, Artista-Filmi. Suomi, 138 min.

Muut lähteet ja kirjallisuus

Conley, Tom (2011) ”*The Fall of the Roman Empire: On Space and Allegory*”. Teoksessa Robert Burgoyne (toim.) *The Epic Film in World Culture*. New York and London: Routledge, 144–160.

Eerola, Kaisa (2009) *Vuoden 1918 dramaturgiat: sisällissotavuoden tulkinta kotimaisen elokuvan kautta 1956–2008*. Suomen historian pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.

Grindon, Leger (1994) *Shadows of the Past: Studies in the Historical Film*. Philadelphia: Temple University Press.

Haapala, Pertti (1995) *Kun yhteiskunta hajosi: Suomi 1914–1920*. Helsinki: Painatuskeskus.

Haapala, Pertti (2009) ”Sota ja sen nimet”. Teoksessa Pertti Haapala ja Tuomas Hoppu (toim.) *Sisällissodan pikkujättiläinen*. Helsinki: WSOY, 10–17.

Hoppu, Tuomas (2009) ”Taistelevat osapuolet ja johtajat”. Teoksessa Pertti Haapala ja Tuomas Hoppu (toim.) *Sisällissodan pikkujättiläinen*. Helsinki: WSOY, 112–144.

Kujanpää, Heikki (2018) ”Ohjaajan sana”. Teoksessa *Suomen hauskin mies: mediainfo*. Nordisk Film.

”Kulissien takana – making of” (2008). Teoksessa *Käsky* DVD. Helsinki: FS Film.

Lahtinen, Rauno (2016) *Punainen Turku 1917–1918*. Turku: Sammakko.

Liukkonen, Marjo (2018) *Hennalan naismurhat 1918*. Helsinki: Vastapaino.

Mähkä, Rami (2016) *Something Completely Historical: Monty Python, History and Comedy*. Turku.

- Mähkä, Rami (2017) "Monty Pythonin komedia vastaelokuvana". *Lähikuva* 1/2017, 7–25.
- "Näin tehtiin *Raja 1918*" (2007). Teoksessa *Raja 1918* DVD. Helsinki: FS Film.
- Peltonen, Ulla-Maija (2003) "Vuoden 1918 muistot". Teoksessa Anja Kervanto Nevanlinna ja Laura Kolbe (toim.) *Suomen kulttuurihistoria 3: oma maa ja maailma*. Helsinki: Tammi, 192–198.
- Piironen-Honkanen, Marja (2006) *Punakaartin aseelliset naiskomppaniat Suomen sisällissodassa 1918*. Sipoo: Omakirja.
- Rinta-Tassi, Osmo (1986) *Kansanvaltuuskunta punaisen Suomen hallituksena*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Roselius, Aapo (2006) *Amatöörien sota: rintamataisteluiden henkilötappiot Suomen sisällissodassa 1918*. Helsinki: Valtioneuvoston kanslia.
- Rosenstone, Robert (2000) "Oliver Stone as Historian". Teoksessa Robert Brent Toplin (toim.) *Oliver Stone's USA: Film, History, and Controversy*. Lawrence, KS: University Press of Kansas, 26–39.
- Rosenstone, Robert (2013) "The History Film as a Mode of Historical Thought". Teoksessa Robert Rosenstone ja Constantin Parvulescu (toim.) *A Companion to Historical Film*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 71–87.
- Salmi, Hannu (1993) *Elokuva ja historia*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Salmi, Hannu (1996) "Spektaakkeli monumenttina: Historiallisuuden merkkejä 50- ja 60-luvun antiikkispektaakkeleissa". *Lähikuva* 5/1996, 10–15.
- Salmi, Hannu (2001) "Menneisyyskokemuksesta hyödykkeisiin: historiakulttuurin muodot". Teoksessa Jorma Kalela ja Ilari Lindroos (toim.) *Jokapäiväinen historia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 134–149.
- Salminen, Esko (2007) *Päättymätön sota 1918: Sisällissota julkisessa sanassa 1917–2007*. Helsinki: Edita.
- Schivelbusch, Wolfgang (2004) *The Culture of Defeat: On National Trauma, Mourning and Recovery*. Kääntänyt Jefferson Chase. New York: Picador.
- Tikka, Marko (2004) *Kenttäoikeudet: välittömät rankaisutoimet Suomen sisällissodassa 1918*. Helsinki: SKS.
- Varpio, Yrjö (2009) "Vuosi 1918 kaunokirjallisuudessa". Teoksessa Pertti Haapala ja Tuomas Hoppu (toim.) *Sisällissodan pikkujättiläinen*. Helsinki: WSOY, 441–463.

Heta Kaisto

FM, Taiteen laitos, visuaalinen kulttuuri, Aalto-yliopisto

Katja Lautamatti

TaM, Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos, Aalto-yliopisto

Aalto-yliopiston tohtoriopiskelijat Heta Kaisto ja Katja Lautamatti tekivät radioteoksen ”Satavuotias yö” (2018), joka julkaistiin Yle Radio 1:n Radio Variaatiossa sunnuntaina 6.5.2018. Radioteos on molempien väitöstutkimusten taiteellinen osuus. Teos on osa laajempaa monialaista Koneen säätöön rahoittamaa hanketta ”Hysteeriset oireet – Suomen sisällissodan ylimääräiset liuskat”, jossa tutkitaan taiteen ja journalismin keinoin sisällissodan arkistojä. Teos on kuunneltavissa Yle Areenassa: <https://areena.yle.fi/1-4400474>

Satavuotias yö: radioteos sisällissodan muistotietoarkistoista

Ylimääräinen liuska. En mene takuuseen, että ne olisi ihan alkuperäisen tekstin mukaan amalisoituja, sillä ne ovat vain muistista kirjoitettuja ja siitä on jo pitkä aika. Ne arvotukset jotka olen tässä ratkaissut ovat samoin muistissa säilynyt jo lapsuusvuosilta.¹

Ylläolevan sitaatin antoi lukuohjeeksi muuan maanviljelijä, joka osallistui kirjeitse Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran keruuseen 1960-luvulla. Keruun aihe oli Suomen sisällissodan muistot ja perinnetieto. Tämä SKS:n aineisto sai meidät, kaksi taiteellisen väitöstutkimuksen tekijää, arvioimaan omaa taiteellista työskentelyämme ja siihen osallistuvan teorian perustaa.

Työmme on vielä kesken, mutta jo nyt voimme hieman tarkastella omaa matkaamme kuuntelijoina. Yritämme tässä artikkelissa avata, millainen voisi olla kuunnelma kuuntelemisesta. Tekstissä käymämme vuoropuhelu on osittain epämuodollista. Sen tarkoitus on osoittaa, millä tavoin taiteellisessa tutkimuksessa subjektiivinen punoutuu osaksi prosessia.

Tuhon teoria

Työskentelymme lähtökohtana oli jaettu teoreettinen kiinnostus tuhon historiaan ja tietämisen tapoihin. Tapasimme kirjoituskurssilla ja aloitimme keskustelun väitöstutkimuksillemme yhteisistä kysymyksistä: niin muistamisen monimutkaisesta tapahtumasta tuhon äärellä kuin taiteen keinoista välittää sanatonta ja katkennutta.

¹ SKS:n Kansanrunousarkiston keräys vuodelta 1966 (1917-18/4).



Heta Kaisto ja Katja Lautamatti sisällissodan muistitietokeräyksen aineistoon uppoutumassa. Kuva: Hanna Koikkalainen.

Heta soveltaa taiteellisessa tutkimuksessaan ranskalaisen Maurice Blanchot'n (1907–2003) filosofiaa ja pohtii tämän myöhäiskauden ajattelulle ominaista fragmentaarisen kirjoittamisen metodia. Blanchot sijoittuu toisen maailmansodan kokeneeseen filosofisukupolveen, joka lähti voimakkaasti haastamaan kirjoittamisen ja kielen kykyä käsittää holokaustin kaltaista tuhoa, joka pakenee kaikkea ajattelua ja tietoa. Teoksessaan *L'écriture du désastre* Blanchot tutkii tuhoa esittämällä sellaisen filosofisena tekstinä. Teoksessaan hän asettaa rinnakkain väitteitä, kysymyksiä, näkökulmia, vahvistuksia, pyöristyksiä, keksittyä ja totta, kunnes nämä pienet, lyhyet tekstit luovat fragmenttien sijaan kokemuksen fragmentaarista, joka välittyy vahvana epämukavuutena ja hämmennyksenä lukijalle. Tutkimuksessaan (*Thunder and Silence: Disaster and Maurice Blanchot's Vision of Poetics*) Heta tarkasteleekin taiteen keinoja filosofian kirjoituksessa Blanchot'ta mukaillen.

Katjan taiteellisen väitöstutkimuksen (*Cinema of the absent – How to record the nothing*) lähtökohtana on Libanonin sisällissodan (1975–1990) jälkeinen taide ja ajattelu johon muun muassa Blanchot'n perintö säteilee. Kiinnostavaa on erityisesti se, miten elokuvan keinoin Libanonissa on käsitelty kysymystä poissaolevasta tai latentista, kun klassinen dokumentti- ja fiktioelokuva eivät enää pitkittyneen sisällissodan myötä ole pystyneet antamaan muotoa ja kieltä tuhon kokemukselle. Elokuvantekijänä Katjaa kiinnostaa ajatus elokuvasta meediona; välineenä jonka kautta voi tallentaa sen mikä ei jätä jälkiä, sen mikä on poissa.

Likipitäen ensimmäisistä keskusteluiltamme virisi ajatus yhteistyöstä. Loppulema on noin 60-minuuttinen radioteos *Satavuotias yö*. Radioteos rakentuu pääosin äänitteistä, joissa on Suomen sisällissodan kokeneiden ihmisten haastatteluja, tai ehkä pikemminkin puhetta ja ääniä.

Ääni ja katkoksen kokemus

Aloittaessamme yhteistyön meille oli siis jo tuttua holokaustin ja Libanonin sisällissodan jälkeinen taideteoria ja ajattelu sekä siihen kytkeytyvät taiteen ja kerronnan keinot. Huomasimme, että molemmilla oli tarve tarkastella tuhon teoriaa oman kulttuurin kontekstissa: halusimme tutkia, miten myös Suomen sisällissodan kaltaiset tapahtumat voidaan nähdä historian katkoksin, joita perinteinen historiankirjoitus

ei tavoita. Koska molemmat olemme myös taiteilijoita ja teemme taiteellista tutkimusta, oli ilmeistä, että teemme yhdessä taiteellisen projektin.

Pohdimme kahvikupin äärellä mikä haastaisi työmuotona meitä eniten. Molemmilla oli haave tehdä puhtaasti ääneen ja arkistomateriaaleihin perustuva teos, kuten radiokuunnelma. Ensinnäkin ääni tuntui tavalta päästä irti sellaisista audiovisuaalisen median konventioista, jotka liittyvät arkistokuvaan ja historiankirjoittamiseen, tai joissa tähdätään eheään, lineaariseen narratiiviin. Ääniteos mahdollistaisi katkoksen kokemukset. Lisäksi sen avulla voi luontevasti vaihtaa ja sekoittaa näkökulmia ja pohtia moniäänisyyttä.

Taiteellinen tutkimus tarkoitti meille myös mahdollisuutta lähestyä arkistoja itse kuuntelemisen tapahtumaa tunnustellen. Äänen kautta aukeaa tila, johon voi liittyä vahva fyysinen läsnäolon kokemus. Huoneessa auki oleva radio on hyvää seuraa. Televisio on ikkuna maailmaan, mutta radio oleilee tilassa ja luo intiimin kuuntelemisen tunnelman. Katjaan vaikuttivat muun muassa media-arkeologian tutkimus, jossa on teoretisoitu juurikin sitä, miten menneisyyden äänen tai äänitteen kautta poissaoleva voi palata ”läsnäolevaksi” nykyhetkeen. Näissä käsitteissä on kiinnostavaa se, miten ne hahmottavat muistin suhdetta materiaan, epälineaariseen ajan kokemukseen ja erityisesti ääneen.

Heta taas pohti äänen vaikeaa roolia filosofian historiassa, jossa ääni on vuosituhansien ajan koettu hankalana tapana lähestyä ajattelua. Silmä on saanut melko rauhassa rakentaa maailmaa ihmisen ulkopuolella, mutta ääni on usein koettu tunkeutuvana ja häiritsevänä – eräänlaisena sisäisenä kokemuksena. Se on jäänyt täten liian epämääräiseksi ja henkilökohtaiseksi, jotta sen pohjalle voisi rakentaa yleiseen kokemukseen perustuvaa tietoa. Aistit myös arvottavat asioiden todistusvoimaa arkisessa kielessämme: silminnäkiyys on vahvempi peruste todistajuudelle, kun taas kuulopuhe herättää epäluulon. Mitä tämä kaikki voisi tarkoittaa kun kuuntelemme suomalaisia miehiä ja naisia aikojen takaa?

Vaienneet arkistot

Tavatessamme Katja oli vastikään hakenut lyhytelokuvia *Mannerheimit 1–5* (2015) varten Carl Gustav Mannerheimiin liittyviä arkistomateriaaleja. Hänen mieleensä oli jäänyt tapaaminen valokuvataiteen museon tutkijan Jukka Kukkonen kanssa ja lausahdus siitä, kuinka tiettyjä kuvia Mannerheimista ei ole ”toistaiseksi katsottu aiheelliseksi käyttää” sekä pohdinta niistä prosesseista, joilla tietyt kuvat nousevat ikonisiksi. Esimerkiksi tapaan kuvata ja esittää Mannerheim on punoutunut historian saatossa erilaisia intressejä.²

Mannerheimin kautta aukesi luonnollisesti kysymys myös kuvista, joita sisällissodasta on ”katsottu aiheelliseksi käyttää”. Kukkonen mainitsi myös äänitearkistot, joita oli itse ollut aikoinaan keräämässä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle. Näitä sisällissodan silminnäkiäjien haastatteluja ei hänen tietääkseen oltu julkaistu. Jalkauduimme vihjeen perässä kansanrunousarkiston perinteen ja nykykulttuurin kokoelman kelanauhojen äärelle. Selvisi, että tutkija Ulla-Maija Peltonen oli käyttänyt haastatteluja lähteinä tutkimustyössään, mutta varsinaisia nauhoituksia ei todella oltu aiemmin julkaistu. Heti ensimmäisestä kuuntelukerrasta äänit veivät mukanaan.

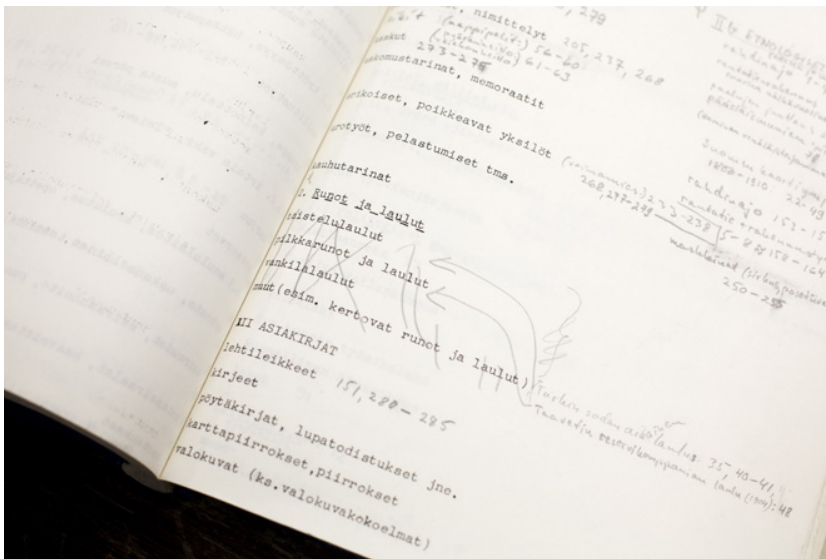
² Katja Lautamatin ja Jukka Kukkonen keskustelu Suomen valokuvataiteen museolla 18. heinäkuuta 2014.

1917–1918-muistotietoaaineisto

1917–1918-muistitietokokoelma on ollut syntyessään ristiriitainen. Sisällissodan jälkeen historian kirjoittivat voittajat. Punaisten muisto oli käytännössä kielletty ja vaiettu. Kirjassaan *Muistin paikat: Vuoden 1918 sisällissodan muistamisesta ja unohtamisesta* Peltonen näyttää kuinka häviäjien haudat sijaitsivat piilossa, useimmiten metsissä, joissa ne merkittiin esimerkiksi risti- tai karsikkopuilla, viiltämällä puun kaarnaan risti (Peltonen 2003, 191). Puut olivat eräänlaisia eläviä muistomerkkejä, jotka väistämättä katosivat: ajan saatossa puita kaadettiin tai kaarnan viillot kasvoivat umpeen.

1960–70-luvuilla valkoinen ja punainen totuus vihdoin törmäsivät, osin kaunokirjallisuuden ansiosta. Häviäjien historiaa ryhdyttiin kartoittamaan ja keräämään perinne­kyselyiden ja muistotietokeräysten kautta, myös SKS:ssa, jossa vuonna 1965 nuoret folkloristit lähettivät likipitään kaikkiin Suomen sanomalehtiin keruuilmoituksen. He myös matkustivat maakuntiin ja koteihin haastattelemaan entisiä vankeja, taistelijoita, upseereita, punaisia, valkoisia, emäntiä, äitejä, siviilejä ja niitä, jotka olivat nähneet sodan lapsen näkökulmasta. Monet haastateltavat olivat jo hyvin vanhoja, useat syntyneet 1880-luvulla.

Keräyksen tuloksena seura sai sadoilta kansalaisilta yli 15 000 sivua muistiinpanoja ja yli 100 tuntia haastatteluja: valtava aineisto, joka ei monelta osin istunut olemassa oleviin historiantutkimuksen kategorioihin. Mukana oli uskomustarinoita, lauluja ja erityisen paljon aavemaisia tarinoita teloittajista ja teloitetuista.



SKS:n arkistoaineistot on luokiteltu paitsi asiakirja- myös perinne­kategorioiden näkökulmasta. Sisällissotaa koskeva muistitietokeruu tuotti valtavan aineiston paitsi muistelua myös uskomustarinoita, lauluja ja tarinoita. Kuva: Hanna Koikkalainen.

SKS:n historiikin kirjoittajan Kai Häggmanin mukaan vastauksien tulva kertoo siitä, että ihmiset olivat 1950-luvulla vihdoin ryhtyneet varovasti muistelemaan ja kertomaan lähihistoriastaan – huolimatta siitä, että sisällissodan muistaminen ei edelleenkään ollut vaaratonta. Häggman (2015, 183) kirjoittaa, kuinka monet kertoivat Väinö Linnan kirjojen vaikuttaneen siihen, ”että he ylipäättään uskalsivat lähettää muistelmiaan seuralle, joka koettiin viralliseksi, valkoiseksi ja eliittiä edustavaksi”.

SKS:n sisällä muistotietokeruuhanke herätti syvää vastarintaa. Helsingin yliopiston historian professori Eino Jutikkala julisti, että ”tällaisella keruulla ei ole mitään merkitystä historiantutkimukselle”. (Häggman 2015, 184.) Jutikkala jätti SKS:n

johtokunnan ja käytti vaikutusvaltaansa, jotta tutkimuksessa ja opinnäytteissä ei hyödynnettäisi 1917–1918-muistotietokeruuaainestoa. Aineisto vaikei vuosikausiksi.³

Voi sanoa, että punaisten muisti oli patoutunut Suomessa 1960-luvulle saakka, ja nämä meidän edessämme vuonna 2016 pyörivät arkistonauhat todistavat hetkiä, joina tukahdetut muistot pääsivät vihdoinkin virallisesti kuulluiksi ja tunnustetuiksi. Tämä välittyy myös arkistonauhojen kuulijalle. Osa äänistä on tärkeitä ja juhlevia: ”Kerron jotta tulee koko totuus julki”, sanotaan painokkaasti. Tai purskahdetaan jännityksestä itkuun. Vaietut näkökulmat ilmenevät myös välttelyn ja jopa hourailun kaltaisena kiertelynä asioiden ympärillä. Tärkeässä roolissa ovat haastattelijat, jotka antavat kertojille tilaa, haastavat ja etenkin osoittavat myötätuntoa.

On pakahduttavaa, että vei toiset 50 vuotta, jotta äänet pääsevät kaikkien kuunneltaviksi.

Kuuntelemisen työ

Ranskalainen taidehistorioitsija ja filosofi Didi Huberman on sanonut, että arkistoa ei voi ihailla eheänä kokonaisuutena, vaan siihen pitää astua kuin metsään.⁴ Hubermanin ajatus on ohjannut meitä pohtimaan sitä, kuinka arkisto ei ole abstraktio vaan sidottu materiaalisuuteensa. Muisti kiinnittyy muistiainekseen, ottaa sen muodon ja ohjautuu sen läpi: kielen ja sanojen, kuvan ja äänen, kiven ja puun, minän ja toisen.

Astuimme arkistoon kuin metsään, kun saimme listan kelanauhoista, joita ei oltu digitaalisesti luetteloitu tai translitteroitu. Päätimme, että ainoa tapa edetä on kuunnella ja ääniaineisto kokonaisuudessaan läpi, laskujemme mukaan liki 120 tuntia äänitettyä puhetta. Kuuntelemiselle ei ollut oikotietä, sillä Nagra-nauhoja ei voi selailla kursorisesti. Kuuntelimme kaikki haastattelut arkistossa saman pöydän äärellä. Meillä molemmilla oli kuulokkeet, mutta istuimme vierekkäin. Toisen läsnäolo oli sanatonta mutta aktiivista.

Nauhojen haastattelut on tehty kertojia liiemmin ohjailematta. Äänitysten taustalla kuuluu arkinen tila ja elämä: lasten ääniä, ovikellon rimpautus, joka keskeyttää haastattelun, samassa pöydässä istuvan naapurin lisäykset tarinaan, paperipussien rapistelua, kahvinjuonnin ääniä, liikenteen pauhu tai puutarhan linnut. Kuuntelijoina herkistyimme kaikelle ”ylimääräiselle”: kärpästen surinalle, junapillin vihellykselle, vinkuille keuhkoille, puheen hiipumiselle vaikean asian edessä, yölle joka laskeutuu puutarhaan (jonka haastateltava lausuu ääneen), kilinälle, joka syntyy kun vanha nainen hämmentää lusikalla kahvia tai syyttää tupakan aivan mikrofonin vieressä. Vanhempi nainen joka keskeyttää moneen kertaan kertomuksensa ja vaikertaa. Laulu jonka sanat menevät väärin uudestaan ja uudestaan. Kaverukset, joiden höpötyksestä ei saa mitään selvää. Aviomies, joka kuiskuttaa vaimon korvaan apua. Erilaiset hiljaisuudet tuntuivat merkittävilä.

Kerronnan eri tasojen lisäksi huomiomme kiinnittivät myös muut äänen ulottuvuudet. Varsinaisen puheen lisäksi nauhuri on tallentanut sellaiset taustääänet, kehon liikkeet, huokaukset ja kuiskaukset, joita ihmiskorva ei yleensä rekisteröi: koneen itsensä tuottamat narinat ja vihellykset, sekä toisinaan nauhan uusiokäytöstä joh-

³ Meille kuvailtiin aineiston olleen SKS:n kannalta ongelmallinen vielä 1990-luvulla. Lisäksi hyvin käytännöllinen syy ääniteaineistojen vaikenemiseen on ollut äänittämisen helppous. Nauhoja kertyi SKS:n kansanrunousarkistoon vuosikymmenien aikana niin paljon, että resurssit eivät riittäneet niiden luettelointiin tai litterointiin ja puhe oli ”hautautumassa arkistojen uumeniin”. Ks. Häggman 2015, 117.

⁴ ”You cannot have an embracing view of an archive, in the way you can have an embracing view of an atlas, you have to enter a forest.” Huberman 2012.



Teosta varten kuunneltiin läpi koko yli 100-tuntinen nauhoitemateriaali. Niille tallentuneiden tarinoiden lisäksi nauhat itse ovat osa menneisyyttä ja kulttuurihistoriaa. Kuva: Hanna Koikkalainen.

tuvat taustan ”haamuäänet”. Kaikki tämä puheen lisäksi tallentunut ainutlaatuinen ”melu” muodostaa media-arkeologian keskustelua lainaten narratiivin ”raunioin”. Puheen lisäksi itse mediateknologia, tässä tapauksessa kelanauhuri, tallentaa kielen ja diskurssin ympäristössään, ja näin myös viittaa siihen mikä jää kognitiivisten merkitysten ja narratiivin ulkopuolelle (Wolfgang Ernst, sit. Parikka 2011, 257).

Kelanauhat olivat tärkeitä kuuntelutyön kannalta myös siksi, että niillä oli konkreettisina esineinä oma historiansa ja läsnäolonsa. Huomioimme, että juuri nämä samat nauhat, joita onneksemme saimme kuunnella, olivat osallistuneet nauhoitustapahtumaan.⁵ Tämä ajatus, yhdistettynä analogisen äänen syvyyteen, synnytti intensiivisen, fyysisen kokemuksen. Nauhojen materiaalisuus välitti äänet toisella tavalla paikalle. Ihmiset tuntuivat istuvan vieressämme. Nykytaiteen ja media-arkeologian piirissä on pyritty hahmottamaan ja teoretisoimaan tätä ilmiötä.

Viviane Sobchack hahmottaa *menneen mahdollisuutta palata läsnäolevaksi nykyhetkeen* (eng. *re-presencing the past*) kehollisena tapahtumana, jossa median materiaalisuus sekä taju sen ainutlaatuisuudesta (kenties aurasta) ja sijoittumisesta aikaan voi muistuttaa meitä jostakin toisesta. Hän lainaa norjalaisen arkeologin Bjornar Olsenin ajatusta: unohdettujen historialla ei ole narratiivia, vaan se tulee meille hiljaisina, käsin kosketeltavina, karkeina materiaalisina jäänteinä (Sobchack 2011, 323). Sobchackin jäljillä on pohdittu esimerkiksi *äänimonumentin* käsitteen kautta nimenomaan arkistoääntä ja sitä, kuinka kohtaamisessa sen kanssa olennaista ei välttämättä ole enää puheen historiallinen ja kognitiivinen sisältö, vaan äänestä aukeavat itsenäiset merkitykset ja vaikutelma äänen fyysisestä läsnäolosta (eng. *sound monument*, Dotto 2016).

Juuri fyysisten vaikutelmien ja kehon kautta kiinnitimme pian huomion itseemme kuulijoina. Havahduimme kuuntelemisen työläyteen: läheskään kaikki äänet eivät olleet miellyttäviä kuunnella. Osa puudutti, osa puistatti ja osa jäi vain vieraiaksi. Ja vaikka pystyimme kelaamaan nauhoja taaksepäin ja tarkistamaan sanottua, jäi osa puheesta kuulematta epäselvän puheen tai oman väsymyksen vuoksi. Huomasimme, että kuuntelemisen fyysisyys on kokonaisvaltaista ja ajoittain epämurkavaa. Se

⁵ Vasta kuuntelun jälkeen paljastui, että kentätöissä käytettiin nauhojen halvempaa laatua, ja kentätaltiointit kopioitiin parempilaatuisille arkistonauhoille, joita kuuntelimme arkistossa.

pitää sisällään erilaisten asentojen ottamista, keston sietämistä – vaikkapa silloin kun joku hakkaavalla äänellä lukee paperista valmiiksi kirjoitetut taistelumuistelmansa päivämäärineen.

Koska emme voineet nähdä ihmisiä, kuvittelimme heidät. Muistiinpanoissamme on monia kysymyksiä kuten ”Onko nainen humalassa? Vai puhuuko hän hitaasti vain vanhuuttaan?” Keräsimme mielikuvamme ja tuntemuksemme sitä mukaa ja sellaisina kuin ne tulivat, ja myöhemmin pohtiessamme työskentelymme eri vaiheita ovat muistiinpanot olleet suuresti avuksi eräänlaisina kategorioina äänille. Samalla ne ovat auttaneet meitä havainnoimaan itseämme kuuntelijoina ja astumaan kuulemisen epämukavuuden tilaan – mukaan lukien siihen, missä kuulija ei tunne ylpeyttä itsestään.

Työmme edetessä luovuimme kasvavassa määrin kontrollista ja kuljimme aineiston ehdoilla, sen meille osoittamaa polkua pitkin.

Kuunnelma kuuntelemisesta

Kuuntelemisen kokemus johti pohdintaan kuunnelman mahdollisista taiteellisista, metodisista ja dramaturgisista ratkaisuihin. Mietimme ja työstimme kysymystä kuunnelman ja oman radioteoksemme kertojäänestä, johon muun muassa Aleida Assmanin (2015) *empaattisen kuuntelijan* käsite ja uudentyyppinen kertojääni on vaikuttanut. Siinä missä historia tavoittelee totuutta, muisti etsii identiteettiä ja empaattinen kuuntelija pyrkii asettumaan todistajaksi todistajalle. Empaattisen kuuntelemisen kautta arkisto muuntuu eläväksi muistiksi, joksikin, joka on uudelleen koettavaa, vaikka ei alkuperäinen kokemus.

Kuuntelijan roolin, ja tuhosta kirjoittamisen työn, voi hahmottaa myös Hannah Arendtin ajattelun kautta, sietämisen ja keston näkökulmasta: kuuntelija mahdollistaa tilan, jossa tarinat kerrotaan uudestaan ja uudestaan. Yksittäinen historiallinen kertomus tai analyysi ei nimittäin Arendtin (1955, 21) mukaan ratkaise suhdettamme menneeseen tapahtumaan, tai lievennä tuskaa. Jotta voimme ymmärtää ”mitä tapahtui”, meidän pitää toistaa tarina menneestä yhä uudestaan siihen saakka, kunnes etäisyys tapahtumiin ja varsinainen historiankirjoitus syntyy. Tähän menee aikaa. On runoilijan tai historioitsijan tehtävä sietää tarinoita ja mahdollistaa niiden kuulluksi tuleminen.

Kuuntelemisen inspiroimina pohdimme myös radioteoksen kuuntelemiskokemusta laajemmin: Mitä jos luopuisimme kertojäänestä ja sen sijaan yrittäisimme avata radioteokseen kuuntelemisen tilan? Millainen se voisi olla käytännössä? Millainen olisi kuunnelma, jonka kuuntelemiseksi on tehtävä töitä, pinnisteltävä, jopa petyttävä? Sietäisikö tavallinen radiokuuntelija epätietoon perustuvan kuuntelemisen yksinäisyyttä, joka ei tarjoa vastauksia, edes selityksiä?

Kertojäänestä luovuttuamme aloimme pohtia, mikä muu äänielementti voisi ympäröidä arkistonauhoja ja kirkastaa niiden monia kerroksia. Jo varhaisessa vaiheessa kirjasimme ylös ajatuksen musiikin ja dokumentaarisen väliin sijoittuvasta ambient-äänimaisemasta, joka voisi syventää kuuntelemiseen keskittymistä. Hetalla oli kokemusta analogisista syntetisaattoreista ja hän tunsikin jo jossain määrin niiden mahdollistamat äänimaailmat. Arkistonauhoihin jääneet rahinat ja nauhuriäänet muistuttivat häntä syntetisaattoreiden leikkisästä pulinasta, ja tarinat metsistä ja junavaunuista alkoivat soida hänen mielessään sähköisenä kohinana. Kokeiluun valikoitui Jonte Knifin suunnittelema analoginen syntetisaattori Knifonium. Sähköisen äänen orgaanisuus tuntui hyvältä lähtökohdalta jatkaa nauhojen luomaa tunnelmaa.

Kokemukset perinteeksi

Muistotietokeruun organisoineiden folkloristien yksi lähtökohta ja tavoite oli selvittää sitä, kuinka sisällissodan omakohtaiset ja yksilölliset kokemukset ovat ajan myötä muuttuneet perinteeksi (Häggman 2015, 183). Huomasimme miten materiaaleissa toistuvat samojen kuvien ja sanojen erilaiset variaatiot. Ne kasvoivat ja vahvistuivat mielissämme eräänlaiseksi tietämykseksi sisällissodasta. Mädistä perunoista paistetut pannukakut ja hevosenkaviokeitto. Raajarikkojen ja keuhkotautisten vaellus Uralille. Leivät, jotka jäivät paistamatta, kun vihollinen tuli. Talo, jonka tapetit revittiin vihan vallassa. Kuuseen rakennettu asumus, johon oli raastettu peittoja ja vällyjä. Vanhapiika, joka piilotti rahojaan metsään ja harhaili sodan jälkeen niitä etsimässä.

Edelleen huomioimme, kuinka kertomuksissa toistuvat absurdit ja keholliset piirteet toivat usein mieleen meille paljon tutummat holokaustikertomukset. Mies, joka kurotti janoisena sadevettä ja ammuttiin ikkunaan. Mies, joka lymyi ladossa ja kuuli joka päivä pihalta kuolemantuomionsa. Sekaisin menneet vangit, jotka kieriskelivät vankileirin lattioilla kuumeessa, pimeässä. Nälkiintynyt mies yritettiin murhata piimällä ja munilla.

Kuisma Korhonen (2011, 200) on huomionut, kuinka useimmissa holokaustitodistuksissa korostuu nälän, kylmän, kivun ja väsymyksen läsnäolo, ja sankaritarinoiden sijaan selviytymistarinat ovat groteskeja ruumiillisten perustarpeiden täyttymisiä. Olemme pohtineet paljon aineiston sävyä ja miettineet, mistä on voinut johtua meidän molempien intuitiivinen tunne sen eräänlaisesta keveydestä. Yksi syy tälle voi olla kertomuksissa toistuva äärimmäisyys yhdistettynä kertojien hyväntuuliseen tai lakoniseen kerrontaan. Materiaali ei tarjoa tuhon esittämiseen ja kertomiseen yhtä sävyä tai nuottia. Haluamme kaikin tavoin suojella ja korostaa tätä aineiston ominaislaatua.

Läpi työskentelymme metsä on ollut kuunnelman yksi mahdollinen dramaturginen elementti. Metsä toistuu sisällissodan tarinoissa piilopaikkana, teloituspaikkana, pakoreittinä ja se on myös ollut punaisten hautojen maisema monta vuosikymmentä. Metsä viittaa siihen mitä ei näytetä, mitä ei voida näyttää. Se on ajaton tila, johon kaikki palaa, kuten László Nemesin elokuvassa *Son of Saul* (2015), missä Auschwitzin keskitysleirin kaoottinen melu lopussa vaihtuu metsän hiljaisuuteen.

Kasvaa todistajaksi todistajalle

Maurice Blanchot näki tuhon kirjoituksessa filosofian mahdollisuuden: mikä ei ole ajateltavissa on kuitenkin lähestyttävissä ja mahdollista esittää. Libanonissa sodanjälkeinen sukupolvi on esittänyt perustavanlaatuisia kysymyksiä muistamisen ja unohtamisen dynamiikasta sekä historiankirjoittamisen ehdoista ja edellytyksistä. Libanonilaisen Jalal Touficin (2000, 115) käsite *withdrawal of tradition past a surpassing disaster* (vapaa käänös: ”perinteen vetäytyminen ylimenevän tuhon jälkeen”) kuvailee, Blanchot’a mukaillen, kuinka tietynlaiset katastrofit jättävät kirjat ja monumentit materiaalisella tasolla ehjiksi, mutta iskevät perinteeseen joka vetäytyy. Touficille Blanchot’n tuho on totaalinen ja meidän ulkopuolellamme, mutta hänen omassa ajattelussaan tuho määrittää yhteisön. Tuho on meidän asiamme, ja kirjailijoina, elokuvantekijöinä ja ylipäätään taiteilijoina vastuullamme on havaita ja esittää tuho ja sen aiheuttama katkos ja poissaolo (Toufic 2009, 63).

Radioteosta työstäessämme palasimme kuin vahingossa Blanchot’n perusajatukseen teoksen *persoonattomuudesta*: kun kirjoittaja poistuu, alkaa teksti puhua itsenään (esim. Blanchot 2003, 190–191). Kuuntelemisen työ on tarkoittanut meille ennen kaik-

kea mahdollisuutta ajatella tuhoa omalla kielellämme.⁶ Äidinkieli, erilaiset murteet ja sanat, joista toiset yhä käytössä, toiset jo poistuneet, palauttavat tapahtumat omaan kehoon. Arkisto – meidän metsämme – on ollut kuuntelemisen paikka, jossa olemme ohjaajina luopuneet hallinnasta ja antaneet äänten ilmaisuvoiman, kohinoiden ja erilaisten merkitysten ympäröidä meidät ja asettua paikoilleen mahdollisimman levollisesti ja omalla painollaan.

Lähteet

Arendt, Hannah (1955) *Men in Dark Times*. New York: Harvest book.

Assmanin, Aleida (2015) *The Empathetic Listener and the ethics of storytelling*. Esitelmä konferenssissa Ethics of Storytelling: Historical Imagination in Contemporary Literature, Media and Visual Arts. (University of Turku 4–6 June 2015).

Blanchot, Maurice (2003) *Kirjallinen Avaruus*. Käänt. Susanna Lindberg. Helsinki: ai-ai.

Blanchot, Maurice (1995) *The Writing of the Disaster*. Käänt. Ann Smock. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

Derrida, Jacques (2005) The Poetics and Politics of Witnessing (Poétique et politique du témoignage, 1986). Teoksessa *Sovereignities in Question. The Poetics of Paul Celan*. Toim. Thomas Dutoit & Outi Pasanen. Käänt. Outi Pasanen. Fordham University Press, New York.

Dotto, Simone (2016) *Archival (Sound) Recordings. Sonic Documents, Monuments and Artifacts in Rodolfo De Angelis' Collection*. Esitelmä konferenssissa Imaging the Past/Collecting the Future (Lucca, 22–25 June 2016).

Huberman, Didi (2017) "Histoires de fantômes pour grandes personnes" (Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains 31.11.2012). Videodokumentaatio, Ashkal Alwan, Beirut 2.11.

Häggman, Kai (2015) *Pieni kansa, pitkä muisti – Suomalaisen Kirjallisuuden Seura Talvisodasta 2000-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Korhonen, Kuisma (2011) *Lukijoiden yhteisö*. Helsinki: Avain.

Parikka, Jussi (2011) Mapping Noise – Techniques and Tactics of Irregularities, Interception, and Disturbance. Teoksessa *Media archaeology: Approaches, applications, and implications*. Toim. Erkki Huhtamo & Jussi Parikka. Berkeley, Calif.: University of California Press.

Peltonen, Ulla-Maija (2003) *Muistin paikat: Vuoden 1918 sisällissodan muistamisesta ja unohtamisesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Sobchack, Vivian (2011) Afterword: Media Archaeology and Re-presencing the Past. Teoksessa *Media Archaeology: approaches, applications and implications*. Toim. Erkki Huhtamo & Jussi Parikka. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Toufic, Jalal (2000) *Forthcoming*. Berkeley: Atelos.

Toufic, Jalal (2009) *The withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*. Forthcoming books.

⁶ Myös itse kieli todistaa tuhoa, tästä puhuu muun muassa Jacques Derrida artikkelissa "Poetics and Politics of Witnessing", viitaten erityisesti Paul Celanin runouteen ja ajatukseen, että saksan kieli todisti holokaustin tapahtumia. Derrida 2005, 67–68.

Matti Salakka

FM, mediatutkimus, Turun yliopisto

”Oikea tulkinta löytyy arkistokuvista” – Seppo Rustaniusta kiinnostavat sisällissodan uhrien kohtalot

Dokumenttielokuvantekijä Seppo Rustanius (s. 1943, Tampere) on käsitellyt vuoden 1918 tapahtumia, sisällissotaa ja sen jälkimaininkeja yli kymmenessä elokuvoassaan. Lisäksi hän on kirjoittanut yhdessä Tuulikki Pekkalaisen kanssa Punavankileirit 1918 -kirjan.

Matti Salakka haastatteli Seppo Rustaniusta Lähikuvaan tammikuussa 2018. Kesustelua käytiin Rustaniuksen urasta ja elokuvista, dokumentti- ja arkistoelokuvan erityispiirteistä ja kotimaisesta dokumentista yleisemminkin.

Matti Salakka:

Miten sinusta tuli elokuvaohjaaja?

Seppo Rustanius:

Jumalan armosta... [naurua] Vaikea sanoa. Tätini oli tanssija, joka myös maalasi, siis aivan suveenisti öljyväritöitä. Ehkä siinä tärpätintuoksussa oli jotain, joka veti puoleensa. Olin mä jo koululaisena innokas valokuvaaja ja perustamassa valokuvakerhoa. Mutta lukion jälkeen lähdin opiskelemaan teologiaa, ja kyllä minulla siinä vaiheessa oli pappisura tavoitteena.

Teologisten opintojeni ohella ajatukseni oli erikoistua elokuvaan. Pääsin Yleisradion radio- ja tv-ohjelmatoiminnan kurssille, jonka tarkoitus oli kouluttaa eri alojen ammattilaisia radion ja television ohjelmatyöhön. Kurssi toteutettiin yhdessä Tampereen yliopiston kanssa. Suoritin yliopiston lehdistö- ja tiedotusopin approbaturin ja cum laudesta praktikum-osuuden. Meitä oli muiden muassa koulut-



Ohjaaja Seppo Rustanius haastateltavana tammikuussa 2018. Kuva: Matti Salakka.

tamassa Mikko Niskanen, joka oli silloin Ylen tv-toiminnan pääohjaaja. Yhtenä kannustavana opettajana toimi myös elokuva-alan konkari Harry Lewing. Tuohon aikaan luin myös paljon elokuvaa käsittelevää kirjallisuutta.

Innostuin elokuvasta yhä enemmän. Opiskelu oli siis teoreettista ja käytännöllistä – tein yhden harjoitustyön teatterikoulun näyttelijäopiskelijoiden kanssa. Itse asiassa se oli yhteen työväenlauluun toteutettu ”musiikkivideo”. Näissä harjoitusohjelmissa työskentelimme Ylen ammatti-ihmisten kanssa; kuvaajien, äänittäjien, lavastajien ja koko teknisen puolen kanssa. Myös radio-ohjelmatoiminnan opettajina toimi alan rautaisia ammattilaisia, esimerkiksi rakastettu Unto Miettinen opetti minua.

Lopullisesti innostuin elokuvanteosta saadessani kuulla, että Kirkkojen maailmanneuvosto jakaa erilaisia stipendejä ja apurahoja. Kyselin käytännön järjestelyistä Helsingin seurakunnista ja sain Niskaselta suosituskirjeen. Tällä stipendillä hain sitten Pariisin elokuvakorkeakouluun, mutta pahaksi onneksi vuosi sattui olemaan 1968, Euroopan hullu vuosi, jolloin kouluun ei otettu lainkaan ulkomaisia opiskelijoita.

Pariisissa sitten sihteeri, joka hoiti kirkon kansainvälisiä asioita, järjesti minulle opiskelupaikan yksityisestä elokuvakoulusta, jonka toimintaa kulttuuriministeriö valvoi. Olin siellä vuoden, ja sieltä ajauhin uralle. Työskentelin Helsingin seurakuntien elokuva- ja tv-palvelussa, sitten Kirkon tiedotuskeskuksessa, ja tätä tietä pääsin television ja elokuvan pariin.

Vähitellen minun ja kirkon tiet erkanivat, ja oikeastaan nimenomaan *Sotapapit*-dokkarin aiheuttaman kohun takia erosin työpaikastani ja kirkosta. Kirkon tiedotusjohtaja sanoi minulle, että ympäri Suomen kirkkoherrat soittavat ja kysyvät, miksi sä pidät sellaista Rustaniusta töissä. Hän ei oikein osannut hoitaa virkaansa, ahdistui kun häntä ahdistettiin.

Seurakunnat ovat kovia paikkoja olla töissä, ja mulla oli vielä vasemmistolainen maine. Erinäisten vaiheiden jälkeen sitten erosin itse, vaikka Kirkon tiedotuskeskuksen johtokunta, silloisen arkkipiispa Vikströmin johdolla, yritti kahdesti minut erottaa – siinä kuitenkin onnistumatta. Tällöin minulta romahti kunnioitus piispoja ja pappeja kohtaan. Totta kai on hyviäkin pappeja, mutta kirkon ideologia antaa mahdollisuuden toimia väärin ja kaksinaismoralistisesti.

Yleisradion perustamisesta alkaen on sen ja kirkon pyhä yhteys toiminut. Itse asiassa Ylen kaikki hartausohjelmat, televisio- ja radiojumalanpalvelukset, ovat – julkisen palvelun periaatetta ja Yleisradiolakia noudattaessaan – samalla tulonsiirtoa kirkolle! Silloin kun minä tein ohjelmia Kirkon tiedotuskeskukselle, Yleisradio maksoi tekniikan ja kaiken, kalliit ulkolähetysautot, eli uskonnollisten ja hartausohjelmien tekeminen oli käytännössä kirkolle täysin ilmaista. Minä kiersin siis tekniikan kanssa ympäri maata tekemässä kirkollisia propagandaohjelmia.

Jossakin kohtaa aloin miettiä, kuinka pystyisin olemaan mahdollisimman paljon poissa työpaikaltani Katajanokalla. Keksinkin siinä, että perskules, minähän teen kaksi ohjelmaa aiheilla uskonnollisuus suomalaisessa elokuvassa. Sain ne hyväksytyttyä ja vietin päivät Yleisradion filmiarkistossa valitsemassa materiaalia.

Kun jäit pois Kirkon tiedotuskeskuksesta, pääsi omien elokuviesi teko kunnolla vauhtiin. Oliko sinulle koko ajan selvää, että dokumentti on tyyllilajisi?

Dokumenttielokuvassa on mielenkiintoista sekä tutkimustyö että elokuvallinen ajattelu. Tavallaan kaksi isoa aluetta ja sitten se, että tällainen kombinaatio on aina seikkailu, tutkimusmatka luovien välinein.

Olin vielä kirkolla töissä, kun tein *Sotapapit*. Siitä se minun ilmaisutapani vakiintui. Pengoin arkistoja todella paljon, ja elokuvan alkuhan, ekat parikymmentä minuuttia, käsittelee sisällissotaa. Siitä syntyi myös kiinnostus vuoden 1918 tapahtumiin ja se syveni pikku hiljaa.

Ensimmäinen kokonaan sisällissotaa käsittelevä elokuvani oli *1918 sodan kuvat*. Mun piti alun perin tehdä elokuva kirkon ja papiston suhteesta sisällissotaan, ja siihen oli haettuna rahoituskin. Kun *Sodan kuvat* oli valmis, säätiö vaati, että elokuvan pitäisi olla sellainen, jolle rahoitus on saatu, ja siksi sinne on lisätty tuo *Piikki lihassa* -elokuva, joka ei kyllä ihan saumattomasti asetu samaksi elokuvaksi.

Tie tuntemattomaan käsitteli venäläisten siviilien ja sotilaiden kohtaloa sisällissodassa. Siinä oli tuottajana Jarmo Jääskeläinen, jonka kanssa yhteistyö oli aina toimivaa ja helppoa. Elokuvassa oli lyhyt osio, joka ei Jääskeläisen mielestä oikein istunut kokonaisuuteen. Hän ehdotti, että tehdään tuosta ihan oma elokuva, jonka aiheena ovat punakaartin naissoilaat. *Punaiset esiliinat* -elokuvan jälkeen tulivatkin *Punaorvot* ja muut.

Tästä syntyy nyt vaikutelma, että oli puolisattumaa, että sinusta tuli vuoden 1918 tapahtumien ja sisällissodan kuvaaja?

Jos sä niin haluat sanoa, niin kyllä tuo tulkinta on ihan mahdollinen. Tuon tyyppiset letkautukset ovat sellaisia, ettei niitä koskaan itse sano, mutta huomaa kyllä, että onhan tuossa totuuden siemen. Todellakaan ei voi väittää, että olisin Pariisin elokuvakoulun jälkeen tiennyt alkavani tehdä intohimoisesti sisällissotaelokuvia. Aihe taisi löytää minut.

Ovatko elokuvasi sinun mielestäsi poliittisia elokuvia, historiadokumentteja vai kansatieteellisiä elokuvia?

Tämä voi kuulostaa hurskaalta, mutta minulla ei koskaan ollut mitään poliittista tarkoituksiperää – minua kiinnostivat näiden ihmisten kohtalot. Minusta elokuvani ovat ennen kaikkea kuvauksia ihmisistä erilaisissa tilanteissa. Aivan erityisesti tajusin tämän *Punaorvoja* tehdessäni – kun lapsi jää kaksin äitinsä kanssa ja äiti ei saa töitä, koska on punaleski. Kiinnostuin heidän kohtaloistaan ihmisinä ja lapsina, siitä kuinka hävinneiden lapsille kävi.

Jälkeenpäin huomasin, että lähes kaikki, jotka suostuivat haastateltavaksi, olivat aikuisiässä kommunisteja. Ymmärrän hyvin heidän elämänsä kulkuaan, mutta alun perin minulla ei ollut tämä mielessä ollenkaan, jälkeenpäin vasta havahduin. Tässä mielessä elokuvani ovat kyllä vasiten unohdetun historian dokumentointia. Ja naiskaartilaiselokuvahan tehtiin viimeisenä hetkenä – muutama nuorena tyttönä punakaartissa ollut nainen oli yhä elossa.

Totta kai olisin voinut käsitellä myös valko-orvoja, mutta heitä oli varsin vähän ja toisaalta aihe olisi kyllä siinä levinnyt. Minua kiinnosti hävinneiden kohtalo. Onhan käsittelyn tavassa toki mukana poliittisuuttakin, mutta olisiko sitä edes voinut välttää? Suomen sisällissota oli poliittinen sota. Kyllä minua ja Pekkaa (Aine) on sitten nimitetty kommunisteiksi – Pekkaakin vain siksi, että hän on kuvannut nämä elokuvat.

Miten sinusta ja Pekka Aineesta tuli työpari?

Kuinkahan se nyt oli. Pekka oli jo kokenut kuvaaja, tehnyt paljon niin fiktiota kuin dokumenttia. Ei siinä mitään ihmeellistä ollut, Pekka valikoitui varmaan siksi, että hän oli taitava kuvaaja, jolla oli käsitystä ja kiinnostusta historialliseen dokumenttiin. Pekka on pedantti ja meidän työskentelytavat kyllä sopivat yhteen.

Sotilaspaheissa Pekka Aine ei vielä ollut mukana, *Sodan kuvat* oli ensimmäinen. Olisiko Jouko (Aaltonen) sanonut, että kysytään Pekkaa. Nämä aiheet koettiin aikanaan hyvin poliittiseksi, joten oli sellaisiakin tekijöitä, jotka eivät olleet kiinnostuneita tulemaan mukaan.



Ohjaaja Seppo Rustanius ja kuvaaja Pekka Aine kuvaamassa *Kuninkaan punikit* -elokuvaa vuonna 2003 Venäjän Karjalassa, Vienassa. Kuva: Tauno Romppainen, kuvan oikeudet Seppo Rustanius.

Punaorvoissa käsittelin lapsiteemaa. Nyt Jouko ehdotti lapsiteemaa, jossa ovat mukana kaikki vuoden 1918 lapset. Parasta aikaa teemmekin *Sodan silmät* -nimellä kulkevaa elokuvaa, joka perustuu valokuviiin ja musiikkiin – hieman *1918 Sodan kuvat* -leffan tyyliin. Pekka on myös tässä kuvaajana. Olemme haravoineet lähes kaikki valokuva-arkistot ja myös yksityiskokoelmia. Projekti on tosi mielenkiintoinen ja onnistuessaan vaikuttava.

Käytät paljon still-kuvia. Aiheesi huomioiden se on tietenkin pakon sanelemaa, mutta onko se myös esteettisesti jotakin, mistä pidät?

Valokuvan ja elokuvan raja on vähän turhanaikainen. Kuten kerroin, olen harrastanut valokuvausta. Mä olen aina ollut kiinnostunut kuvan olemuksesta ja valokuvan tehtävästä. Ja totta kai kyse on myös näiden elokuvien substanssista: Olli Soinio, joka leikkasi naispunakaartilaiset, sanoi, että nämähän ovat käsittämättömän hienoja kuvia jo sinällään.

Elokuvaa ei voi oikein tarkastella pysäytyskuvin, ja kuitenkin kuvan substanssi on siinä, mitä katseella löytää. Mulla sieltä materiaalista, kuvista, löytyy koko työn motiivi.

Yksittäinen kuva voi olla todella vahva – ajatellaan vaikkapa kuuluisaa kuvaa kuolleesta lapsesta mukulakivikadulla...

Siitähän saadaan koko tarina! Elokuvassa oleellista on, että hyvää kuvaa pitää näyttää riittävän pitkään. Jos kuva vain vilahtaa, se ei jää mieleen. On mietittävä oikea kesto, etteivät rytmiikka ja tempo kärsi eikä elokuvasta tule liian pitkä. Pitää löytää kompromissi näiden asioiden välillä niin, että kuvaa voidaan katsoa tarpeeksi kauan ja että se vaikuttaa. Hienot kuvat kertovat paljon.



5-vuotias Meeri Kytönen orpokodissa Jämsässä, ylhäällä oven suussa. Tuntematon kuvaaja, kuva Seppo Rustaniuksen arkistosta.

Mitä dokumentti muotona sinulle merkitsee? Jos mietitään dokumentin eettisyyttä, Jouko Aaltonen on puhunut eettisyydestä kolmitasoisena kysymyksenä: tekijän suhde itseensä, elokuvaan henkilöihin ja katsojiin (Lähikuva 4/2016).

Kun tein *Punaorpoja*, tapasin Turussa elokuvan henkilön. Hän asui Amerikassa pitkään, vaimo oli taiteilija siellä. Mies ei päässyt aikanaan veturinkuljettajakouluun, eikä armeijassa alikersantiksi, koska oli punaorpo. Hän muisteli lapsuuttaan, äitiä laittamassa maitopulloa reppuun ja sitä kuinka valkoiset hakivat isän ammuttavaksi. Hän oli muistojensa syöverissä ja alkoi itkeä. Me annoimme kameran pyöriä, mutta leikkaajalle (Timo Linnasalo) mä sanoin, että tuota ei näytetä. Se olisi aivan typerää ja moraalitonta, koska siinä kertoessa ihmisen eleistä ja ilmeistä näkyy tunnetila, se kuinka valtavan traagisista asioista on kyse.

Kaikkea ei tarvitse näyttää, ja kunnioitus haastateltavia kohtaan on yksi keskeisimpiä seikkoja niissä eettisissä ratkaisuissa, joita minä teen. Minusta henkilöiden pitää olla sellaisessa tilassa, että he tietävät, missä ovat mukana. Mulla on koko ajan ollut eettis-moraalisena ohjenuorana, että antaa katsojan päättelykyvyn ja mielikuvituksen miettiä tilanteet loppuun. Ei kaikkea shokeeraavaa tarvitse näyttää. Onhan mulla teloituskuvia paljon, mutta ne ovat valokuvia, aikalaiskuvia.

Entä sitten eettisyys käytettyä materiaalia kohtaan. Mitä vastaat sellaiseen väitteeseen, että käsittelytapa on tarkoitushakuista tai yksipuolista?

Kyllä mä joutuisin sanomaan, että joka sellaista väittää, ei ymmärrä mistään mitään. Nämä käytetyt kuvat antavat aina tietynlaiset tavat ja mahdollisuudet tulkita

ja kertoa, ei siinä ole sataatuhatta tapaa. Kuva antaa sen oikean kuvan ja tulkinnan itsestään, muut ovat vääriä tulkintoja tai sitten kuvaa käytetään propagandatarkoituksiin tai jotakin tällaista. Se löytyy sieltä kuvasta, ja minä en käytä koskaan kuvia palvelemaan joitain omia tarkoituksiani.

Me ollaan puhuttu tästä leikkausvaiheesta paljon: kun kuvaa ja sen syntyhistoriaa tarpeeksi kaivaa, sieltä se löytyy kuvan varsinainen substanssi ja olemus. Ja tämä tulisi aina hakea kaikissa historiallisissa dokumenteissa, ja miksei muissakin, missä arkistomateriaalia käytetään. Tällöin elokuvantekijän tehtäväksi jää Otto Mäkilän teosta lainaten ”He näkevät mitä me emme näe”. Näin me ollaan Pekan kanssa yritetty elokuvissamme toimia.

Kun Lähikuva haastatteli Jouko Aaltosta (4/2016), käsiteltiin myös sitä, onko poliittisuus jotenkin pannassa kotimaisessa dokumentissa? Tämän kaltainen kuva voi myös syntyä Ilkka Kippolan ja Jari Sedegrenin kirjoista Dokumentin ytimessä (2009) ja Dokumentin utopiat (2015). Miten sinä näet tämän?

Mä kyllä yhtyisin vanhaan vasemmistosloganiin – kaikki on poliittista – ja yksityinen se vasta poliittista onkin. Minulla poliittisuus ei mielestäni erityisesti korostu, olen yrittänyt olla kansatieteellinen. Poliittisuus on toki itse aiheessa: kuten sanoin, sisällissota oli poliittinen sota.

Minulle kiinnostavampi kysymys on dokumenttielokuva versus historiantutkimus. Moni on sanonut, että Rustanius tekee historiallisia elokuvia, ja minä vastaan siihen, että vitut! *Punaorvot* kertoo lasten kohtaloista vuoden 1918 tapahtumiin liittyen. Siitä voi heti löytää vertailukohtia tämän päivän sotaorpoihin, pakolaisuuteen, yksinäisyyteen, osattomuuteen ja vaikka mihin teemoihin.

Tai ajatellaanpa naispunakaartilaisia. Heistä on usein puhuttu harhaanjohtettuina tai kaartin maksaman palkan takia mukaan lähteneinä. Arkostokuvissa heistä



Punakaartilainen Aino Mäkinen. Tuntematon kuvaaja, kuva Seppo Rustaniuksen arkistosta.

hehkuu kuitenkin päättäväisyys, epätsekkyys, herkkyyys ja huumorintaju. Värvätyt valkeakoskelaiset tytöt olivat harrastaneet soittoa, laulua, voimistelua ja teatteria. Tämä kaikki tapahtui kahdentoista tunnin työpäivän päälle. Ei näistä synny kuvaa mistään höynäytetyistä, ja minä totesin saman itse, kun tutustuin neljään yli 90-vuotiaaseen entiseen naiskaartilaiseen. Tätä pitäisi korostaa: kun nämä tytöt toimivat ammattiyhdistyksissä ja kävivät opintopiireissä, he olivat nykytermein osa oppivaa organisaatiota. Vaikka he olivat 16–20-vuotiaita, he olivat fiksuja likkoja. Elokuvaa tehdessäni minulla heräsi aivan suunnaton kunnioitus näitä naisia kohtaan.

Elokuvasi Karjalainen kiirastuli ja Kuninkaan punikit käsittelevät sisällissotaa vain välillisesti?

Lähtökohta niissäkin on sisällissodassa. *Kuninkaan punikit* kertoo Muurmannin legioonasta, jolla oli jopa liikkuva teatteri ja kaikenlaista kulttuuriharrastusta. Palkkansa legioonalaiset, jotka olivat sisällissodan lopulla Vienan Karjalaan paenneita punaisia, saivat Iso-Britannian hallitukselta. Kyseessä oli todella kiinnostava kuvio Suomen historiassa. Suomi oli lähellä liittyy maailmansotaan Englantia vastaan taistelemalla, ja mukana taistelemassa oli myös Saksa ja amerikkalaiset. Suomalaistaistelijat olivat pääosin entisiä punakaartilaisia.

Karjalaisen kiirastuleen saimme Petroskoista tietoomme yhden suomalaisen nimen – näitä, jotka olivat paenneet sisällissodan jälkeen Neuvosto-Venäjälle. Mies oli viulisti ja teatterilainen, joka rakastui Kanadasta muuttaneeseen suomalaissyntyiseen naiseen. Stalinin ajan vainoissa mies vietiin suoraan teatterilavalta vankileirille. Nainen oli yhä elossa ja hänellä oli miehensä viulukin tallessa.

Emme tehneet kunnan ennakkotutkimusta, vaan lähdettiin vain kuvaamaan tätä naista. Meillä oli paikallinen avustaja, joka tunsu hänet. Kun tulimme paikalle, makasi raukka sängyssä kädet täristen. Yhteyshenkilömme oli sairaanhoitaja, joka sanoi antavansa rouvalle lääkettä nyt, että hän siitä vähän piristyisi. Me rakennettiin verhon takana valot valmiiksi ja tehtiin kaikki valmistelut. Käytiin kaupungillakin tässä välissä.

Kun tulimme takaisin, rouva oli noussut ylös, ja luulin, että saamme haastattelun tehtyä. Mutta hän oli lääkityksestä jotenkin aivan ulalla, eikä saanut sanaa suustaan. Minä siinä mietin, mitä nyt tehtäisiin, koska tarinalle tämän naisen kohtalo olisi merkittävä kaikin puolin. Sitten nainen otti miehensä viulun käteensä ja melkein silitteli sitä. Minä sanoin Pekalle, että annetaan pyöriä, kuvataan tätä. Meillä oli myös kuva miehestä orkesterissaan lavalla Petroskoissa. Käytimme kuvaa ja leikattiin siitä vapisevin käsin viulua silittävään naiseen. Siitä tuli todella koskettava kohtaus, vaikka siinä ei sanottu sanaakaan.

Minusta dokumentissa noin yleisemmin on vähän unohtunut luova leikkaus, montaasi ja muu, pannaan vain kamera aseisiin ja annetaan pyöriä. Ehkä tosi-tv:kin on saanut kuvittelemaan, että dokumentin teko on silkkaa tallentamista. Samalla tarinankerrontabuumeissa on alettu tehdä hyvin subjektiivisia dokumentteja. Toki nykydokumentaristeissa on myös loistavia tekijöitä. Minua kiinnostavat kohtalot.

Jos mietitään vaikkapa Viipuria sisällissodan jälkimainingeissa, niin siellähän suoritettiin kansanmurha ja etninen puhdistus – eikä tästä kaikesta ole kuin sata vuotta. Jaakko Paavolaisen kirjassa (*Poliittiset väkivaltaisuuudet Suomessa 1918, osa 2: Valkoinen terrori*, Tammi 1967) Viipurin valtauksesta vain yksi kuva, jossa valkoiset panevat miekkoja tuppeen. Tätä luultiin pitkään ainoaksi kuvaksi Viipurista, mutta sittenhän mä löysin Otavalta, kuva-arkiston johtajan omasta piirongista sellaisia tulitikkulaatikon kokoisia, T. J. Snellmanin ottamia kuvia teloituksista, valleilta ja muualta. Onneksi ne löytyivät aivan sattumalta nähtäväksi.



Teloitus Santahaminassa 1918. Tuntematon kuvaaja, kuva Seppo Rustaniuksen arkistosta.

Mitä sisällissodasta on vielä käsittelemättä, montakin asiaa varmasti, mutta mikä olisi tärkeintä?

Vankileiriolot on yksi keskeinen seikka, ja valtiorikosoikeuden päätökset. Kansallisarkistossa on 78 000 kuulustelupöytäkirjaa. Silloin rekrytoitiin kaikki oikeustieteen ylioppilaatkin valtiorikosoikeuksiin jakamaan tuomioita. Myös monia kulttuuripersoonia oli tuomitsemassa, V. A. Koskenniemi muiden muassa. Nämä valtiorikostuomioistuimet rikkovat sitä länsieurooppalaista oikeuskäytäntöä vastaan, että ihminen on tuomittava tekojensa eikä mielipiteidensä perusteella.

Naispunakaartilaisista kertovassa *Punaiset esiliinat* -elokuvassa tulee esiin yksi seikka: Kun nämä naiset olivat kuulusteltavana, tuomarin pöydällä oli pistooli kuulustelutilanteessa. Samalla kavereita vietiin vierestä ammuttavaksi, ja ylipääntään tiedossa oli armottomuus aseellisia naiskaartiin osallistuneita kohtaan. Kyllä näissä olosuhteissa ihminen saadaan kertomaan ihan mitä tahansa. Kun tällaisissa olosuhteissa kuultua kirjataan asiakirjoihin, niin kuinka paljon niistä on tutkijoille todellista käyttöä? Varmasti sanottiin, että liityin palkan takia tai että minut värvättiin väkisin. Kun on henki kysymyksessä, sitä sanoo monenmoista.

Punajääkärit ovat toinen aihe, josta haluaisin tehdä dokumentin. Punajääkärit ovat mielenkiintoinen ilmiö, jossa näkyy Suomen itsenäisyyshetkien traagisuus. Itsenäistymispyrkimykset Venäjältä heittivät maailmanpolitiikan pyörteissä ihan häränpyllyä. Työläisjohtajien poikiakin oli menossa jääkäreiksi, mutta tsaarin kukistuessa tilanne yhtäkkiä muuttui. Myös porvariston suhtautuminen itsenäistymiseen muuttui tsaarin Venäjän luhistuessa.

Olisi pitänyt ryhtyä vuosikymmeniä aiemmin tekemään näitä dokumentteja. Nyt tarvittaisiin paljon resursseja, erityisesti assistentteja tekemään taustoitusta ja en-

nakkohaastatteluja. Mä olen tavannut tehdä melkein kaiken taustoituksen yksinäni. Se ei aina ole helppoa.

Kun tein *Punaorpoja*, olin tsekannut, missä heitä elää, ja soitellut ympäri Suomea. Sain Jouko Aaltosen vuokraamaan Fiat Punton, jolla ajelin pohjoiseen lihin saakka tapaamaan ihmisiä ja tekemään ennakkotutkimusta. Jossakin vaiheessa olin kauhealla kiireellä menossa Ouluun, ja siinä matkalla tapasin vanhoja ihmisiä. Nehän tarjosivat kahvia ja ruokaa, ei se matka niin vain edennyt. Soitin useamman kerran Ouluun, että ”anteeksi, nyt menee vähän pidempään, voinko vielä tulla?”. Mä olin lopulta puoli kahdentoista aikaan yöllä Oulussa. Haastattelu tehtiin.

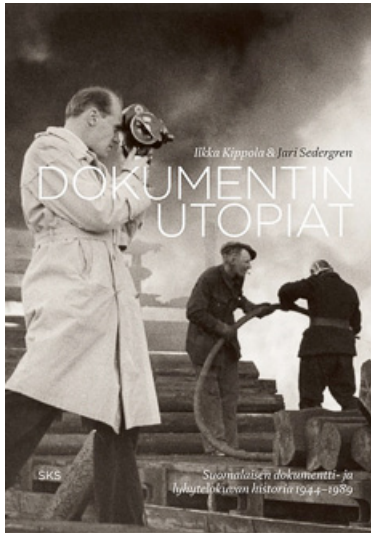
Pieksämäellä tapasin punaorvon, joka oli puhelimesta todella innokas ja hyvä tarinankertoja. Sitten kun tulimme paikalle, ei juttua irronnut lainkaan. Olisi pitänyt saada haastateltavan ensireaktio tallennettua, silloin on ihminen aidoimmillaan. Jouduin siinä vähän muistuttelemaan, että etkös muista, kun kerroit niistä kokemuksistasi puhelimesta.

Sisällissodasta ei ole syntynyt vielääkään oikein kokonaiskuvaa, sellaista jossa se nähdään yhteydessä ensimmäiseen maailmansotaan, koko Euroopan poliittiseen liikehdintään, työväenliikkeen nousuun, Saksan luhistumiseen ja niin edelleen.

Seppo Rustaniuksen valikoitu filmografia

- 2018 *Sodan silmät 1918*
- 2013 *Kuninkaan punikit*
- 2008 *Uhrin 1918*
- 2007 *Liikkeen mieli*
- 2005 *Jään yli*
- 2002 *Karjalainen kiirastuli*
- 2001 *Syytteitä utopistille*
- 1999 *Punaorvot valkoisessa Suomessa*
- 1997 *Punaiset esiliinat*
- 1996 *Tie tuntemattomaan*
- 1994 *Jälkipuhdistus*
- 1991 *Piikki lihassa*
- 1989 *1918 sodan kuvat*
- 1981 *Sotapapit*

Seppo Rustaniuksen yhdessä Jouko Aaltosen kanssa ohjaama ja käsikirjoittama *Sodan silmät 1918*, valokuviiin perustuva lyhytdokumentti, sai ensi-iltansa 15.5.2018 Yle Teemalla. Elokuva on katsottavissa Yle Areenassa: <https://areena.yle.fi/1-4376796>



ELOKUVA UTOPIOIDEN PALVELUKSESSA

Jari Sedergren ja Ilkka Kippola (2015) Dokumentin utopiat: Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1944–1989. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 680 sivua.

Dokumentin utopiat on jatko-osa 2009 julkaistulle *Dokumentin ytimessä: Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*-teokselle (SKS). Se jatkaa Kansallisessa audiovisuaalisessa instituutissa tutkijoina työskentelevien Jari Sedergrenin ja Ilkka Kippolan urakkaa, läpileikkausta suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan sekä dokumenttielokuvakulttuurin historiaan – elokuvaan, tekijöihin ja taustoihin – aivan elokuvan alkumetreiltä asti 1990-luvun taitteeseen.

Elokuvan rinnalla kulkee kulttuurinen ja poliittinen kehys, jota värittivät etenkin suhde Neuvostoliittoon, hyvinvointiyhteiskunnan rakentaminen, vasemmistolaisuus sekä maan taloudellinen vaurastuminen, jotka kaikki jättivät jälkensä myös aikansa dokumenttielokuvaan. Kirjan erityinen ansio onkin dokumenttielokuvien ja elokuvakulttuurin liittäminen laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin, kuten tuotantoyhtiöiden ja -kulttuurin vaiheisiin sekä poliittisiin ja ideologisiin keskusteluihin ja kuohuntoihin. Aineistona teoksessa on käytetty paitsi elokuvia, myös monimuotoisia kirjallisia lähteitä, kuten arvioita ja muuta elokuvia koskevaa lehdistökirjoittelua, kirjallisuutta, mietintöjä, Valtion elokuvatarkastamon päätöksiä, tuotantoyhtiöiden taustadokumentteja ja haastatteluja.

Jos dokumentti- ja lyhytelokuvan kenttää olivat 1900-luvun alussa hallinneet matkailuelokuvan, kansatieteellisen elokuvan, teollisuus-, uutis- ja propagandaelokuvan ”genret” (ks. Sedergren & Kippola 2009), sodan jälkeisinä vuosikymmeninä dokumentti- ja lyhytelokuva avautui ja monipuolistui sekä muodon että si-

sällön suhteen. Sodan jälkeisen Suomen dokumentti- ja lyhytelokuvatuotanto kukoisti, sillä aina vuoteen 1964 voimassa oli veronalennus pääelokuvan pääsylipusta, kun ”alkukuvana” esitettiin enintään 200 metriä pitkä, tiede-, opetus- tai taidefilmi tai kansallista elinkeinoelämää esittelevä lyhytelokuva. Näitä niin sanottuja veronalennuskuvia halveksittiin pitkään ja ne nähtiin lähinnä raakamateriaalina uusille tekijöille ja elokuville. ”Arkistofilmeiksi” kutsuttujen elokuvien kulttuurihistoriallinen arvo ehkä tunnustettiin, mutta alkuperäiset tekijät ja kuvien elokuvahistoriallinen arvo eivät juuri herättäneet kiinnostusta. (S. 44–45.)

Sodan jälkeisten vuosikymmenten dokumentti- ja lyhytelokuvaan tallentuivat jälleenrakennuksen ajan propagandaa hipova optimistinen eetos, sisä- ja ulkopolitiikan myrskyisät vaiheet sekä modernisoituvan maan ponnistukset. Sodan menetysten ja pettymysten jälkeen elokuvantekijöiden mielessä väikkyi, kuten Sedergren ja Kippola kirjoittavat, ”hyvinvoiva, edistynyt, parempi ja onnellisempi maailma” (s. 21), ja dokumenttielokuva sai kunnian luoda uskoa tähän maailmaan, visualisoida ja äänittää ”todelliseksi edistyksen ja valistuksen hyväksi määrittelemät arvot”. Dokumentti- ja lyhytelokuvat antoivat katsojilleen lupauksen modernin elämäntavan ja hyvinvoinnin lisääntymisestä, uskon valoisampaan tulevaisuuteen. Tätä dokumenttielokuvan roolia korostaen Sedergren ja Kippola ovatkin nostaneet teoksen nimeen juuri utopiat, joita valjastettiin moneen – Suomi-kuvan kirkastamiseen, yritysten imagonrakennukseen, uusien keksintöjen ja tieteenalojen kuvauksiin, am-

mattiyhdistysliikkeen toiminnan sekä valtion ponnistusten esittelyyn.

Dokumentti- ja lyhytelokuvakulttuurin muutoksista nostetaan esiin useita käännekohtia, kuten säännöllisten televisiolähetysten alkaminen vuonna 1958, josta parin vuoden kuluttua alkoi sekä fiktiivisen että dokumenttielokuvan alamäki. Veronalennuspolitiikan loppuminen vuonna 1964 aiheutti suuren notkahduksen kotimaisten dokumentti- ja lyhytelokuvien tuotannossa. Järjestelmän alasajoa kannatti muun muassa Helge Miettunen, jonka dokumenttielokuvaakin sivuava väitöskirja *Johdatus elokuvan estetiikkaan*, ensimmäinen elokuvatutkimuksen alan väitös Suomessa, julkaistiin vuonna 1949.¹

1970-luvulta alkoi kuitenkin dokumentti- ja lyhytelokuvan uusi nousu valtiontuen kannustamana, kun uusi elokuvatukijärjestelmä perustettiin. Dokkarit tulivat osaksi television ohjelmistoa ja uuden aallon sekä *cinéma vérité*n kipinät laskeutuivat myös kaukaiseen Pohjolaan. Julkisuutta ja uusia yleisöjä tekijöille toivat myös elokuvafestivaalit ja -palkinnot, joista arvostetuimpiin kuuluivat vuodesta 1944 jaetut Jussi-palkinnot.

1980-luvun ”uusia tuulia” ja dokumenttielokuvan kriisiä käsitellään myös kirjan loppupuolella. Myöhemmin dokumenttielokuvaohjaajana tunnetuksi tullut Mikko Piela raportoi *Filmihullussa* vuonna 1982 Tampereen elokuvajuhlilta ”dokumentin rappiosta”, joka hänen tulkintansa mukaan liittyi siihen, että ”filmiväki on ryhtynyt sepittämään”. Hän kirjoittaa dokumentin umpikujaa käsittelevästä festivaaliklubista näin: ”Ulvontaa, tupakan savua, juomaveikkojen kalvakkaita kasvoja, infernaalista karjuntaa – ei suinkaan ja kuitenkin: Tunnelmassa aisti krampinomaisen kouristuneisuuden, joka vain odotti sopivaa hetkeä lauetakseen *Rauta-ajan* hääkohtauksen kaltaiseen tympeään irstauteen.” (S. 574.) 1980-luvun myötä todellisuuden ”tallentamisen” korvasivat todellisuuden postmoderni pirstaloituminen, muistin monitahoisuuden ja ristiriitaisuuden kuvaukset sekä elokuvatekijöiden henkilökohtaisten kokemusten käsittely.

¹ Miettunen toimi myöhemmin muun muassa *Kinolehden* päätoimittajana ja Yleisradion ohjelmatoiminnan suunnittelupäällikkönä.

Teoksessa esitellään laaja joukko erilaisia dokumentti- ja lyhytelokuvan lajeja, jotka hallitsivat etenkin veronalennusaikaa, kuten *uutisfilmit*, *matkailuelokuvat*, *teollisuuselokuvat*, *tilauselokuvat*, *opetuselokuvat* ja *tiedotuskuvat*, joilla paitsi julkiset laitokset myös yritykset ja seurakunnat esittelivät toimintaansa. Näiden lisäksi esiin nousevat *valistuselokuvat*, *urheiluelokuvat*, *musiikkielokuvat* ja muut kulttuurin ilmiöitä esiin tuovat filmit sekä *tiede-elokuvat*, joiden erottaminen opetus- ja valistuselokuvista oli ajoittain vaikeaa. Nämä rajalinjat olivat ylipäätään jatkuvassa muutoksessa, ja niitä taivutettiin moneen tarkoitukseen. Lajeja avataan teoksen temaattisesti järjestetyissä alaluvuissa, mutta joukkoon mahtuu myös suomalaista dokumenttielokuvan teorianmuodostusta, propagandan ja elokuvasensuurin, kansatieteellisen elokuvan, taistelevan dokumentin sekä televisiodokumentin vaihteita. Sivumäärällisesti teoksen pääpaino on 1940–70-lukujen tapahtumissa.

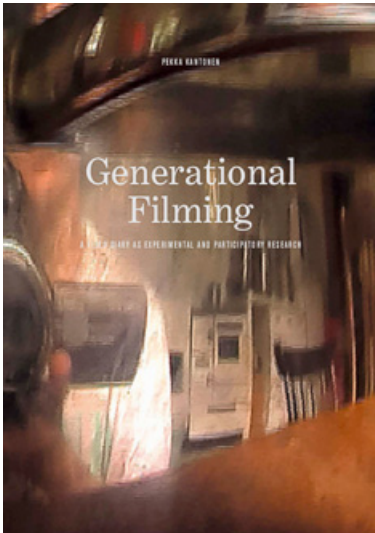
Sedergrenin ja Kippolan kunnianhimoisena tavoitteena on tuoda dokumenttielokuva osaksi suomalaista elokuvahistorian kaanonia, josta se on tavallisesti sysätty sivuun. Tässä kirja onnistuu loistavasti, vaikka sen annille olisi toivonutkin enemmän julkisuutta ilmestymisajankohtanaan. Fiktiivisen elokuvan ylivaltaa suomalaisessa elokuvan historiassa kuvaa hyvin Sedergrenin ja Kippolan muistutus siitä, että ensimmäinen Suomessa valmistunut pitkä värielokuva ei suinkaan ollut Toivo Särkän *Juha*, vaan Erkki V. Oksasen ohjaama *Yli merten ja mannerten*, molemmat vuodelta 1956 (s. 55). 16 mm:n värikääntöfilmille kuvatussa elokuvassa kuljetaan portugalilaisen tutkimusretkeilijän Fernão de Magalhãesin vuosina 1519–1522 tekemän maailmanympäripurjehduksen reittiä, tallennetaan maisemia ja seurataan ihmisten arkea ja juhlaa eri maanosissa. Elokuva ei saanut yhtä suotuisia arvioita kriitikoilta kuin *Juha*, mutta paljon puhuvaa on sen totaalinen unohtaminen elokuvahistoriasta.

Niina Oisalo

YTM, M.A., mediatutkimus, Turun yliopisto

Lähteet

Sedergren, Jari ja Kippola, Ilkka (2009) *Dokumentin ytimessä: Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.



VIDEO JA KATSOJA REFLEKSIIVISESSÄ LIIKKEESSÄ

Pekka Kantonen (2017) Generational Filming. A Video Diary as Experimental and Participatory Research. Taideyliopisto. 442 sivua.

Pekka Kantonen tuo yhteisöllisen näkökulman videon tekemiseen ja katsomiseen kuvataiteen väitöskirjassaan. Kantosen kehittämän *videokuvan sukupolvittelu* (generational filming) -metodin tavoitteena on reflektoida videokuvaa ja katsomisprosessia yhteisöllisissä katsomisen tilanteissa. Väitöskirja käsittelee metodin syntyä ja sen käyttöä useissa videokuvaa hyödyntävissä projekteissa. Kantonen sijoittaa tutkimuksensa taiteellisen tutkimuksen, yhteisötaiteen, elokuvatutkimuksen ja etnografian kentille. Elokuvatutkimuksen näkökulmasta väitöskirja on kiinnostava ja kriittinen lisäys erityisesti katsojuutta koskeviin keskusteluihin. Taiteen ja tieteen rajapinnoilla liikkuvassa tutkimuksessa on vahva itserefleksiivinen ote, sillä tutkimuksen kohteena on Kantosen oma taiteellinen tuotanto.

Pitkän linjan tutkija-taiteilija Kantonen kuvaa taidettaan ensisijaisesti yhteisölliseksi ja kertoo sen juurten olevan eri maihin sijoituvissa ”solidaarisuusprojekteissa”, joita hän on tehnyt yhdessä puolisonsa Lea Kantosen kanssa. Tutkimuksen aineistona on Kantosen perheen arkea kuvaava videopäiväkirja, jota Pekka Kantonen on kuvannut vuodesta 1990 alkaen. Kotivideomateriaalista on koostettu viisi tapaustutkimusta, jotka esiintyvät tutkimuksessa nimillä *The Dream and Blueberry Soup*, *Spying and Counterspying*, *Hot Soup*, *Scolding* ja *The Haircut*. Niiden työstäminen videokuvan sukupolvittelu -metodin avulla käynnistyi vuonna 2005, mutta alkuperäinen materiaali oli siis kuvattu jo aiemmin. Lisäksi aineistona on kolme erityylistä etnografista videota.

Tunúwame liittyy Meksikon alkuperäiskansojen yhteisöprojektiin, jonka tavoitteena on museoverkoston luominen wírrarika-kansalle. *Tunúwamen* työstäminen jatkuu siis edelleen. *Sääti meile Säksä aigu* käsittelee Viron Setumaan maakunnassa sekä Venäjällä elävien virolaisten ryhmän, setukaisten, naiskuoron esitystä ja *Autobiography of a Friend – Artist in Service* ystävätaiteilijan kesänviettoa Turun saaristossa. Videokuvan sukupolvittelu -metodia sovelletaan kaikkiin näihin teoksiin, joita voi yhteisesti nimittää etnografisiksi. Kirja dokumentoi myös väitöksen taiteellisen osuuden, *Kodin väreilyä* -näyttelyn (2011), joka koostui pääosin samojen tapaustutkimusten pohjalta työstetyistä installaatioista.

Metodin synty

Suurimman aineiston muodostavat siis kotivideot. Kantonen kuvasi joka päivä yhden oton perheensä arjesta. Tässä tutkimuksessa Kantonen määrittelee videopäiväkirjan kotivideo-genren laajenukseksi ja kritiikiksi. Videot eivät kuvaa perinteiseen tapaan syntymäpäiviä ja muita elämän kohokohtia, vaan näennäisen miettimättä valittuja arjen tilanteita. Väitöskirjansa ohjaajan kysymykseen, eroaako kotivideoaineisto merkittävästi television reality-ohjelmista, Kantonen vastaa, että toisin kuin hauskat kotivideot, heidän videonsa sisältävät tylsiä ja ikäviäkin tapahtumia. metodi sai alkunsa, kun taiteilija yritti miettiä mitä valtavalle videoaineistolle pitäisi tehdä ja mikä sen

merkitys on. Kehittely jatkui *Asking for Advice*-performansseissa, joissa temaattisiin kategorioihin järjestettyä materiaalia esitettiin yleisöille mm. Puolassa ja Malesiassa, tavoitteena saada neuvoja aineiston jatkokäyttöön.

Vapaamuotoisten, dialogisuuteen perustuvien katselutilanteiden aikana kerättiin kommentteja niistä otoksista, jotka katsojat itse valitsivat katsottavakseen. Menetelmän innoittajana oli cinéma véritén kehittäjiin kuuluvan Jean Rouchin idea jaetusta antropologiasta. Rouchin tapana oli esittää keskeneräisiä elokuviaan niissä esiintyville henkilöille ja ottaa heidän kommenttinsa huomioon elokuvan viimeistelyssä. Kantonen vie idean vielä pitemmälle ja rakentaa dialogisen prosessin kautta moniäänisiä videoteoksia, joissa äänensä saavat kuuluviin paitsi alkuperäisissä otoksissa esiintyneet ihmiset myös otoksia myöhemmissä vaiheissa kommentoineet katsojat.

Kantonen esittelee metodin synnyn seikkaperäisesti, jopa ihmisten kanssa käymään keskusteluja siteeraten. Pääpiirteittäin metodin idea on seuraava: ensimmäisen sukupolven muodostaa alkuperäinen otos, toisen sukupolven otosta koskevat kommentit, kolmannen kommenttia koskevat kommentit ja niin edelleen. Menetelmää jatketaan niin kauan kuin kommentit tuottavat uusia näkökulmia aiheeseen. Uusien kommenttikierrosten sato editoidaan osaksi videota, joka saa näin yhteisöllisen luonteen.

Keskeisenä tutkimustuloksena esitetään, että uusien sukupolvien myötä keskustelu etäännyttyä alkuperäisestä otoksesta käsittelemään katsomiskokemusta, toisia kommentteja ja katsojien omaan arkeen liittyviä asioita. Katsomisen reflektointi viedään siis ääripisteeseen asti. Kantonen luonnehtii suhtautumistaan aineistoonsa bahtinilaisittain karnevalistiseksi, mikä tarkoittaa, että hän pyrkii osoittamaan kaiken suhteellisuuden ja muokattavuuden, sekä näyttämään, että naurettavaksi tekemisen toinen puoli on kunnioituksen osoittaminen: "I make academic comparisons that can be seen as a turning of the inside out, as bad manners and even as offensive" (s. 414). Kantosen mukaan videokuvan sukupolvittelu kommentoi hermeneuttista metodologiaa. Se tavallaan karnevalisoi hermeneutiikan. Vuonna 2002 käynnistetyn pitkäkestoisien *Tunúwame*-projektin yhteydessä metodin rooli on erilainen. Siinä

se toimii suunnittelun apuvälineenä ja videon taiteellinen käyttö tuo näkyvyyttä museohankkeelle.

Elokuvatutkimuksen näkökulmasta katsomisen prosessuaalisuuden korostaminen ja yhteisöllisen katsomisen menetelmän kehittäminen on tervetullutta. Kantonen kritisoi Hollywood-elokuvan kautta teoretisoitua asetelmaa, jossa katsominen mielletään hyvin yksilökeskeiseksi ja yksisuuntaiseksi. Videon sukupolvittelu nojaa Miriam Hanssenin teoretisoimaan jälkiklassiseen, performatiiviseen katsomiseen, jossa elokuva täydentyy katsojan panoksen myötä. Tällöin katsomistilanne ei ole ensisijaisesti immerstiivinen, mutta eläytyminen kuvattujen ihmisten tilanteisiin on silti mahdollista. Katsomistilanne linkittyy kulttuuriseen kontekstiin tiiviimmin, siihen sisältyy häiriöiden ja katkosten mahdollisuus ja tästä kaikesta johtuen tulkintojen moninaisuus. Kantonen määrittelee katsomisen tilanteita Oscar Negtin ja Alexander Klugen (1988) termillä *proletarian public sphere*, mikä tarkoittaa valtarakenteista vapaata sosiaalista kokemusta. Sekä Negtin ja Klugen termiin että videokuvan sukupolvittelu -metodiin sisältyy hieman idealistinen toive olemassa olevien rakenteiden purkamisesta katsomistilanteiden ympäriltä.

Tutkimus sijoittuu myös antropologian, erityisesti alkuperäiskansojen tutkimuksen, alueelle. Keskeisin teoreettinen vaikuttaja tässä suhteessa on Jay Rubyn visuaalinen antropologia, jossa elokuva itsessään käsitetään tutkimuksen teon välineenä. Kantonen toteaa, että siinä missä Rubyn mukaan tutkijan tulisi ryhtyä tekemään elokuvaa tietyn olemassa olevan teorian lähtökohdista, videokuvan sukupolvittelussa jokainen tapaus synnyttää omat teoriansa ja tulkintansa. Kantonen kertoo, että myös katsojat osallistuvat teorian muodostukseen, mutta tätä puolta hän ei käsittele kovin analyttisesti. Hän avaa asiaa lähinnä siteeraamalla useita ystäviensä kanssa käymiään keskusteluita, jotka vaikuttivat hänen ajattelunsa kehittymiseen.

Mitä tulee teorioihin, Kantonen sanoo haluavansa välttää yhteen positioon sitoutumista. Teoriavalinnoissa näkyy kuitenkin tietty johdonmukaisuus ja niiden käyttö on sisäistettyä, mikä on hyvä asia, sillä teorioita tutkimuksessa riittää: Bahtinin karnevalismi, Hanssenin "post-classical viewing", dialogi-

suus eri teoreetikoiden (mm. Grant Kester) kautta tarkasteltuna, Nicholas Bourriaudin "micro-community", Rouchin jaettu antropologia ja Michael Taussigin "mimetic excess" kytkeytyvät kaikki moniäänisyyden ja -tulkitaisuuden ideaan. Yhteisötaiteensa periaatteita Kantonen määrittelee yhteiskuntafilosofisista lähtökohdista Tuija Pulkkisen ja Chantal Mouffen kautta nostaten erityisesti esiin Mouffen antagonistisen pluralismin.

Itselfrefleksiivinen ja rönsyilevä tutkimusote

Tärkeä osa tutkimusta on pitkän tutkimusprosessin reflektointi. Kantonen kirjoittaa pääosin minämuodossa ja liittää mukaan sitaatteja ohjaajiensa ja perheenjäsentensä kanssa käymistään keskusteluista sekä kertoo tutkimustyön konkreettisista haasteista. Kun tutkija-taiteilija tarkastelee omaa tuotantoaan, johon koko perhe on antanut panoksensa, niin lopputuloksen autobiografisuus ja yhteisöllisyys on väistämätöntä. Osan luvuista Pekka Kantonen on kirjoittanut yhdessä Lea Kantosen kanssa. *Generational Filming* herättää empatiaa taiteilija-tutkijan ponnisteluja kohtaan. Koska tutkija selvittää teoreettisen lähestymistapansa lisäksi taiteellisen toimintansa taustaa ja koska aineistoa on paljon, kokonaisuus paisuu suureksi ja valitettavasti myös vähän raskaaksi.

Tutkimuksen rakenne seuraa metodin kehittymistä vaihe vaiheelta. Jokainen luku pureutuu metodin vaiheisiin kuitenkin eri tapaus-tutkimuksen kautta. Koska tapaus-tutkimuksia on niin monta ja niihin jokaiseen liittyy omia erityiskysymyksiä, on kokonaisuuden hahmottaminen välillä työlästä. Keskeiset kysymykset esitellään johdannossa, mutta lukija olisi hyötynyt opastuksesta ja kertauksesta myös matkan varrella. *Tunúwame, Säätì meile Sàksà aìgu* ja *Autobiography of a Friend* eroavat monin tavoin kotivideoista. Niiden kautta tutkija pystyy havainnollistamaan metodin erilaisia käyttötapoja, mutta niihin liittyy myös paljon erityiskysymyksiä, jotka tekevät tutkimuksesta paikoin turhan rönsyilevän.

Pisimmän käsittelyn saa *The Haircut*, joka käsittelee Kantosten Pyry-pojan traumaattista hiustenleikkuukokemusta vuosina 1992 ja 2005. Yleisöltä kysytään, ovatko pojan jälkim-

mäisen leikkauksen yhteydessä muodattamat kyyneleet aitoja. Kantonen tulkitsee videota antropologian karnevalisoimisena ja vertaa sitä Jean Rouchin *The Mad Masters* -elokuvan (1955) tekoprosessiin ja vastaanottoon sekä teoretisoi videota jaetun antropologian, Dziga Vertovin kino-pravda-käsitteen ja Michael Taussigin mimeettisen eksessin pohjalta. Hän rinnastaa metodin käytön *The Haircutin* osalta myös Claude Lanzmannin *Shoah*-elokuvaan, sillä molemmissa menneisyyden tapahtuma rekonstruoidaan nykyhetkessä osin fiktiivisin keinoin. Näissä vertailuissa juuri on kyse karnevalisoimiselle ominaisesta asioiden suhteellistamisesta ja loukkaavuuden rajoille astumisesta. Keskustelu tekee pitkän kiertotien Rouchin elokuvan vastaanottoon ja hauka-rituaaleihin kunnes palaa tapausten välisiin yhtäläisyyksiin ja *The Haircutin* yleisön moraalisiin reaktioihin. Tämä on yksi kohta, jossa olisi ollut varaa tiivistää, jotta keskustelun keskeinen argumentti olisi kirkastunut paremmin.

Tärkeitä eettisiä kysymyksiä

Tutkimus tuntuu melkein elämäntyön esittelyltä. Videopäiväkirjojen analysoimisen kannalta tärkeä kotivideo- ja reality-keskustelu, yhteisötaiteen näkökulma monine käsitteineen sekä jälkiklassisen katsomisen käsite tarjoavat, ainakin elokuvatutkijan näkökulmasta, riittävästi näkökulmia yhteen väitöskirjaan. Etnografian ja yhteisötaiteen näkökulmat yhdistävät koko aineistoa, mutta yksittäisiin tapaus-tutkimuksiin mahtuu loputtomalta tuntuva määrä erityiskysymyksiä. Esimerkiksi keskeneräisessä *Tunúwame*-projektissa taiteellinen tutkimus yhdistyy alkuperäiskansojen tutkimukseen ja laajan kulttuurihankkeen edistämiseen. Projektin esittelyyn on sisällytetty Meksikon wirrarika-kansan ja saamelaiden taiteen ja kulttuurin sekä alkuperäiskansojen välisen dialogin ja oikeuksien käsittelyä.

Mitä tietoa näiden arkisten, esimerkiksi lasten torumista tai vakoiluleikkiä käsittelevien, otosten merkityssisällön pohtiminen tuottaa? Mikä menetelmän tavoite laajemmin ottaen on? Yksi menetelmän anti liittyy epistemologiaan. Johtopäätöksissä todetaan, että metodi vie kauemmas luotettavasta tiedosta eli siitä mitä otoksissa alun perin tapahtui. Se synnyttää

enemmän kysymyksiä kuin vastauksia, eikä aseta ketään osallistujista tiedollisessa mielessä toisten yläpuolelle. Tieto ymmärretään tutkimuksessa Foucault'n mukaisesti erilaisiin valtapositioihin sitoutuneena. Tutkimus havainnollistaa esimerkiksi erilaisten kulttuuristen kontekstien vaikutusta kotivideoiden tulkitsemiseen. Käytännöllisempi anti liittyy siihen, miten metodia voi hyödyntää pitkäkestoisten projektien suunnittelussa ja toteuttamisessa.

Elokuvatutkijan näkökulmasta tutkimuksen tärkein anti liittyy metodin kehittämisen myötä esiin nouseviin kysymyksiin. Menetelmä nostaa esiin tärkeitä eettisiä kysymyksiä, kuten rajan tekemisen metodin hyödyllisen ja haitallisen käytön välille. Kantonen huomauttaa, että yleisöä voi ohjailla ja provosoida haluamiinsa suuntiin – ja myöntää itsekin

tehneensä niin. Hän nostaa esiin tilanteita, joissa heidän toimintaansa kyseenalaistettiin ja pidettiin epäeettisenä. Moraalinen närkästys kohdistui usein lasten rooliin videoissa. Tutkimuksen keskeinen anti onkin elokuvatutkijan positiosta katsottuna siinä, että se nostaa esiin monia katsomisen ja elokuvanteon etiikkaan liittyviä kysymyksiä. Osallistavuus, elokuvan tekemisen demokratisoiminen ja yhteisöllisempien katsomisen tapojen etsiminen ja niiden mahdollistaminen on tervetullutta ja eettisesti merkityksellistä sekä elokuvan tutkimuksen että katsomisen näkökulmasta.

Kaisa Hiltunen

FT, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto

ABSTRACTS – ABSTRAKTIT



Outi Hupaniittu

THE IMAGINED STANDSTILL OF 1916–1919 AND THE SUMMER OF 1918 – FINNISH CINEMA'S TRUE DATE WITH DESTINY

The article focuses on Finnish cinema in 1918, the year of the Finnish Civil War. The article argues that Finnish cinema histories which emerged in connection with the national historiography created the misconception of a discontinuity between early Finnish cinema and the its reestablishment in the 1920s. The reasons for this were ideological but, importantly, also a consequence of changes in the film industry itself. This article discusses the influence the First World War had on Finnish cinema and reveals that there was no discontinuity between the eras. Furthermore, the impact of the Russification was not crucial, but it was instead the German Empire which had a central role in the transformation.

KUVITELTU VUOSIEN 1916–1919 KATKOS JA KESÄ 1918 – SUOMALAISEN ELOKUVA-ALAN VARSINAINEN KOHTALONHETKI

Artikkeli tarkastelee suomalaista elokuva-alaa vuonna 1918. Kansallisiin historiatulkintoihin kytkeytyneet suomalaiset elokuvahistoriat ovat itsenäisyyden alkuvuosikymmeninä esittäneet, että varhaisen suomalaisen elokuvan ja itsenäisen Suomen elokuvan välillä on katkos, ja varsinainen suomalainen elokuva olisi syntynyt 1920-luvulla. Artikkelin argumentti on, että käsitys katkoksesta 1910-luvulla on virheellinen. Ideologisten syiden ohella taustalla ovat muutokset elokuvateollisuudessa. Artikkelissa käsitellään ensimmäisen maailmansodan vaikutusta suomalaiseen elokuvateollisuuteen ja osoitetaan, että venäläistämistoimenpiteiden vaikutus ei ollut ratkaiseva, kun taas Saksan ajallisesti lyhyt vaikutus oli keskeinen.



Hannu Salmi

“DON'T EVER REVENGE!": 1918 – A MAN AND HIS CONSCIENCE

The film *1918 – A man and his conscience* (*1918 – Mies ja hänen omatuntonsa*, 1957), directed by Toivo Särkkä, was the most substantial, and strongest, portrait of the events of the Civil War in Finland after the Second World War. The adaptation of Jarl Hemmer's novel was a long-term aim of Toivo Särkkä, and the film finally got its premiere on an international arena, in the Berlin Film Festival in June 1957.

This article analyses the interpretations of the film on the events of 1918 and also explores the relationship of the filmmakers to these events after four decades. As its source material, the article employs the cinematic work itself as well as the novel that served as its point of departure, but it also draws on the personal histories of the filmmakers, on those past experiences that the contemporaries carried with themselves after 1918. Born in 1890, Särkkä had himself experienced that era and now returned to it as a film director and producer. Without being mentioned in the opening credits, the screenplay was realized by Ilmari Unho, who had a background as an activist of the rightwing party Patriotic People's Movement, IKL.

The article aims more at historical research on these connections than on theoretical elaboration, but its touch on the issue has been inspired by the theories of cultural memory, developed by the German Egyptologist Jan Assmann who made a distinction into communicative and cultural memory. The article draws on Assmann's thought and suggests the notion of memory horizons to characterize generational experiences of the past. It is important to pay attention to which kinds of historical horizons the interpreters of the events of the years 1918 actually stemmed from. The article argues that the film *1918*

became a nexus of, what it calls, memory horizons, a platform for the negotiation between the White and Red Finland, where the personal experiences of the past inseparably intertwined with the formation of cultural memory.

”ÄLKÄÄ MILLOINKAAN KOSTA-KO!": 1918 – MIES JA HÄNEN OMATUNTONSA

Toivo Särkkän ohjaama *1918 – Mies ja hänen omatuntonsa* (1957) oli toisen maailmansodan jälkeisen suomalaisen elokuvan painokkain kuvaus kansalaissodan tapahtumista. Jarl Hemmerin romaanin filmatisointi oli Särkkän pitkäaikainen tavoite, ja se sai ensi-iltansa kansainvälisellä foorumilla, Berliinin elokuvajuhlilla kesäkuussa 1957.

Artikkeli analysoi elokuvan tulkintaa vuoden 1918 tapahtumista ja myös tekijöiden suhdetta traumaattiseen historiaan: millaisia intohimoja ja näkemyksiä vuoden 1918 elokuvalliseen käsittelyyn liittyi ja miten Särkkän ohjaus tulkitsi neljän vuosikymmenen takaisia tapahtumia. Lähdeaineistona artikkeli käyttää elokuvaa ja sen pohjana ollutta romaania, mutta tukeutuu myös elokuvantekijöiden henkilöhistoriaan, siihen menneisyyteen, jota aikalaiset kantivat mukanaan vuoden 1918 jälkeen. Vuonna 1890 syntynyt Särkkä oli itse elänyt tuon aikakauden ja palasi siihen elokuvantekijänä. Käsikirjoituksen toteutti kreditoimattomasti Ilmari Unho, jolla oli taustaa äärioikeistolaisen puolueen Isänmaallisen kansanliikkeen, IKL:n, aktiivina.

Artikkelin lähtökohta on enemmän historiantutkimuksellinen kuin teoreettinen, mutta tarkastelutapa on saanut innoitusta saksalaisen Egyptologin Jan Assmannin muistiteoriasta, joka tekee eron kommunikatiiviseen ja kulttuuriin muistiin. Artikkelin jatkaa Assmannin ajatuksia kutsumalla sukupolvellista menneisyyden kokemusta muistihorisontiksi. On tärkeä kiinnittää huomi-

ota siihen, millaisesta historiallisesta horisontista vuoden 1918 tulkitsijat nousivat. Elokuva *1918 – Mies ja hänen omatuntonsa* oli muistihorisonttien leikkauspiste, valkoisen ja punaisen Suomen neuvottelun paikka, jossa henkilökohtaiset kokemukset kietoutuivat yhteen muovautuvan kulttuurisen muistin kanssa.



Rami Mähkä

“EVERYONE HAS TO CHOOSE THEIR SIDE”: THE CIVIL WAR IN FINNISH CINEMA IN THE 2000S

The article discusses five Finnish feature films made in the 2000s set at the time of the Civil War of 1918: *The Border* (original Finnish title *Raja 1918*, dir. Lauri Törhönen, 2007), *Tears of April* (*Käsky*, Aku Louhimies, 2008), *Under the North Star* (*Täällä Pohjantähden alla*, Timo Koivusalo, 2009), *Under the North Star II* (*Täällä Pohjantähden alla II*, Koivusalo, 2010) and *Dead or Alive 1918* (*Taistelu Näsilinnasta 1918*, Claes Olsson, 2012). It focuses on the films as historical films. The main research problem is, what do the films say about the Civil War as a historical event and which narrative techniques are employed? The article argues that with their emphasis on what is being addressed and what is absent, the films correspond strongly not only to popular remembrances and popular representations of the war but also to its historiography.

”JOKAISEN ON VALITTAVA PUOLENSA”: SUOMEN SISÄLLISSOTA 2000-LUVUN KOTIMAISESSA ELOKUVASSA

Artikkeli käsittelee 2000-luvun Suomen sisällissotaan sijoittuvaa teatterielokuvaa. Käsiteltäviä elokuvia on viisi: *Raja 1918* (Lauri Törhönen, 2007), *Käsky* (Aku Louhimies, 2008), *Täällä Pohjantähden alla* (Timo Koivusalo, 2009), *Täällä Pohjantähden alla II* (Koivusalo, 2010) sekä *Taistelu Näsilinnasta 1918* (Claes Olsson, 2012). Tutkimusongelmana on, miten ja millaisin kerrontatekniikoin sisällissodan historia esiintyy elokuvissa. Artikkelin argumentti on, että elokuvat refleктоivat sisällissodan julkisen muistamisen, populaarisen historiaesityksen sekä historiantutkimuksen painotuksia Suomen sisällissodasta koskien niin sitä, mitä aiheita ja teemoja sodasta käsitellään kuin sitä, mitä niissä ei käsitellä.