

ARTIKKELI



Kuolemanpelon ruumiillisuuden tarkastelu tunteellisilla käytännöillä Teuvo Tulion melodraamoissa *Levoton veri* (1946) ja *Mustasukkaisuus* (1953)

Heikki Rosenholm

Turun yliopisto

Abstrakti

Tässä artikkelissa tarkastelen kuolemanpelon tunteita elokuvaohjaaja Teuvo Tulion melodraamassa *Levoton veri* (1946) sekä sen uusintafilmissä *Mustasukkaisuus* (1953). Selvitän, miten kuolemanpelkoon liittyvät tunteet ruumiillistuvat elokuvissa sekä millaisia yhtymäkohtia niillä on aikalaiskontekstiinsa. Ajalle tyypillisiä tapoja ilmaista ja kokea kuolemanpelkoa voidaan tunnistaa sosiaalisissa tilanteissa ilmenevässä käytöksessä. Tarkastelen kolmea samankaltaista kohtausta, joissa kuolema ja tunteet seurauksineen ovat havaittavissa: lapsen kuolemassa, lapsen kuoleman käsittelyssä ja naispäähenkilöiden, Sylvin ja Riitan, itsemurhissa ja niitä seuranneissa tapahtumissa.

Hyödynnän kulttuuriantropologi Monique Scheerin vuonna 2012 esittämää teoreettista ja metodologista viitekehystä tunteellisista käytännöistä, jossa tunteet nähdään osana ruumiillisuutta. Tunteelliset käytännöt ja niitä toteuttavat ruumiit ovat historiallisen, sosiaalisen ja kulttuurisen kontekstin muovaamia. Tarkastelemalla tunteellisissa käytännöissä tapahtuneita muutoksia, kykenemme ymmärtämään paremmin myös muita tunteiden ilmaisun ja kokemisen taustalla vaikuttavia tekijöitä. Syitä tunteellisten käytäntöjen muutoksesta voidaan tunnistaa elokuvien julkaisuajankohdista: 1940-luvulla, toisen maailmansodan päättymistä seuranneina vuosina suomalainen yhteiskunta oli vielä toipumistilassa, mutta 1950-luvulle tultaessa kansallinen ilmapiiri oli muuttunut ja puhuttiin ”iloisesta” ajasta.

Erot kuolemanpelon ilmaisussa ja kokemisessa ovat havaittavissa henkilöiden käytöksessä: *Levottomassa veressä* keskeiset henkilöt eivät luo kuolemasta ja sen peloista etäiseksi jäävää ilmiötä kuin *Mustasukkaisuudessa*. Tämä ei kuitenkaan toteudu ainoastaan henkilöiden käytöksessä, vaan elokuvat

käyttävät hyväkseen myös miljöötä ja äänimaailmaa. *Levoton veri* sijoittuu kaupunkiin, joka ympäristönsä ja äänimaailmansa myötä on realistisempi, ajankohtaisempi ja samaistuttavampi. *Mustasukkaisuus* sen sijaan sijoittuu kaupungin ja maaseudun välimaastoon, jossa ylemmän keskiluokan ihmiset asuvat maalla toimien kaupunkilaiskulttuurin ehdoin. *Mustasukkaisuudessa* on tunnistettavissa enemmän äänellä ja maisemalla luotua symbolismia, jonka keinoin luodaan etäisempi kuvan kuolemasta.

Toisen maailmansodan jälkeen Suomessakin alkaneen kuolemankulttuurin murrosvaiheen seuraukset, kuten surun hillitseminen ja kuolemasta puhumisen väheneminen, olivat saaneet jo enemmän sijaa yhteiskunnassa 1950-luvun alkupuolella. Kuolemasta tuli vaietumpi ja unohdetumpi ilmiö, jonka aiheuttamista tuntemuksista ei haluttu keskustella tai vaihtoehtoisesti niitä käsiteltiin muilla käytännöillä, kuten raskaalla työnteolla tai rankalla juomisella. Tunteellisten käytäntöjen vertailu elokuvien välillä vahvistaa käsityksiä siitä, että Suomessa elokuvissakin oli nähtävissä merkkejä toisen maailmansodan aiheuttamasta kuolemankulttuurin murrosvaiheesta yhteiskunnassa.

Johdanto

Artikkelissani tarkastelen kuolemanpelon aiheuttamia tunteita analysoimalla elokuvaohjaaja Teuvo Tulion kahta melodraamaa: *Levoton veri* (1946) ja siitä myöhemmin tehtyä uusintafilmatisointia *Mustasukkaisuus* (1953). Käyn syvällisemmin läpi kolmea samankaltaista kohtausta, joissa kuolema ja tunteet ovat keskeisesti mukana. Näissä analyyseissä hyödynnän saksalaisen antropologi Monique Scheerin (2012) esittämää tunteellisten käytäntöjen teoreettista ja metodologista viitekehystä. Tunteelliset käytännöt liittyvät keskeisesti ruumiilliseen ilmaisuun ja kokemukseen, jotka linkittyvät historialliseen, kulttuuriseen ja sosiaaliseen kontekstiinsa (Scheer 2012, 193).

Artikkelissa pohdin niin kuolemanpelkoon liittyvää ruumiillisuutta kuin myös tekijöitä, jotka vaikuttavat kohtauksissa esiintyviin tunteellisiin käytäntöihin. Tämä on artikkelini keskeinen tutkimuskysymys: *millaisilla tunteellisillä käytäntöillä hyödyntävillä keinoilla elokuvissa tuodaan ilmi ruumiillistettua kuolemanpelkoa?* Pohdin artikkelissa myös 1940-luvun jälkipuoliskolla ja 1950-luvun alussa suomalaisessa yhteiskunnassa vallinneen

ilmapiirin vaikutusta elokuvissa ilmenevään kuolemanpelkoon. Artikkelissa kokeillaan lisäksi, mitä tunteita tarkasteleva metodi voi tarjota elokuva-analyysille.

Levoton veri kertoo tarinan kahdesta kaupunkilaissiskoksesta, Sylvistä (Regina Linnanheimo) ja Outista (Toini Vartiainen), jotka rakastuvat samaan mieheen, lääkäri Valter Soraan (Eino Katajavuori). Sylvi menee myöhemmin naimisiin Valterin kanssa ja he saavat pojan. Avioliiton onni alkaa kuitenkin repeillä, kun Sylvin ja Valterin poika menehtyy auto-onnettomuudessa ja myöhemmin Sylvi menettää näkönsä juotuaan myrkyä. Ulkomaille aikaisemmin lähtenyt Outi palaa takaisin Suomeen ja aloittaa salasuhteen Valterin kanssa. Sylvistä tulee suhteen seurauksena vainoharhainen ja hän ajautuu hulluuden partaalle. Sylvi alkaa piinata siskoaan ja miestänsä armottomasti, mutta huomaamattaan hän itse vajoaa entistä syvempään epätoivoon, tehden lopulta itsemurhan ajamalla autolla rotkoon.

Mustasukkaisuudessa maaseudulla asuvat siskokset Riitta (roolissa jälleen Regina Linnanheimo) ja Anja (Assi Raine) rakastuvat metsänhoitaja Jyri Marakseen (Eero Paganus). Riitta ja Jyri menevät naimisiin ja saavat pojan. Poika kuitenkin kuolee riippusiltaonnettomuudessa, minkä seurauksena Riitan ja Jyrin avioliitto ajautuu syöksykierteeseen. Jyri lähtee toiselle puolelle Suomea töihin hyläten samalla Riitan. Jyrin poissa ollessa Riitta on sokeutunut räjähdysonnettomuudessa. Jyri palaa myöhemmin takaisin Riitan luo, mutta samaan aikaan ulkomailla oleskellut Anja palaa myös Suomeen ja ajautuu suhteeseen Jyrin kanssa. Sokeutunut ja mustasukkainen Riitta yrittää kaikin keinoin tappa siskonsa, mutta epäonnistuu yrityksissään. Lopulta Riitta jää kiinni teoistaan ja pakenee. Jyri yrittää pysäyttää Riitan, joka kuitenkin epätoivossaan riistää henkensä hyppäämällä korkeasta tornista alhaalla virtaavaan koskeen.

Pelkästään Tulion elokuvien perusteella ei voida tehdä johtopäätöksiä siitä, kuinka kattavasti elokuvat ovat säilyttäneet suomalaisessa yhteiskunnassa vallalla olleita käsityksiä kuolemasta, siihen liittyvästä pelosta ja muista tunteista. Tässä artikkelissa käsitellyt elokuvat ovat kuitenkin esimerkkejä aikakauden elokuva- ja kuolemakulttuureista, jotka

molemmat ansaitsisivat laajemman tieteellisen tutkimuksen huomion. Yhdessä aiemman tutkimuksen kanssa analyysini herättelee keskustelua siitä, millaisiin kulttuurisiin piirteisiin olisi tärkeää kiinnittää huomiota elokuvassa. Tulion itsensä tekemä uusintafilmitsointi sallii vertailun erinäisten elokuvallisten merkitysten kesken: sama tarina, samat kohtaukset ja osin sama tekijäkaarti tarjoavat mielenkiintoisen mahdollisuuden pohtia ajankuvassa tapahtuneita muutoksia.

Monique Scheer ja tunteelliset käytännöt

Tunteiden historia ja analysointi erilaisissa aineistoissa on kasvattanut suosiotaan varsinkin 2010-luvulla (Kietäväinen-Sirén 2015; erityisesti tunteellisia käytäntöjä aineiston analyysissä hyödyntävistä tutkimuksista ks. esim. Flannery 2016; Schleking 2016; Gordon 2017; Davison & al. 2018; Pearce 2018). Monique Scheerin tunteellisten käytäntöjen teoria keskittyy ruumiillisuuteen ja siihen vaikuttaviin tekijöihin. Tämä tekee elokuvista merkittävän tunteiden tutkimuksen kohteen, sillä varsinkin näyttelytyön kautta ne ovat tallentaneet, toisintaneet ja myös uudelleen tuottaneet kulttuurisia oletuksia ruumiillistuneista tunteista. Scheer toteaa, että elokuvissa fiktiivisiä representaatioita voidaan analysoida eräänlaisina artefakteina, joista välittyvät yhteisönsä ja aikansa käyttämä puhekieli, eleet ja muut sosiaaliset käytännöt (Scheer 2012, 217–218). Scheerin metodi on jatkoa tunnehistorioitsija William Reddyn (2001) ajatuksille *emotiiveista*, joissa mielenkiinto on kohdistunut siihen, millaisia merkityksiä tunteiden nimeämisellä (ääneen sanottaessa) on niiden ilmaisuun ja kokemiseen. Scheer kuitenkin näkee, että Reddyn emotiivit eivät rajoitu vain tunteiden nimeämiseen, vaan ne soveltuvat moniin muihinkin käytäntöihin.

Tunteellisten käytäntöjen metodia sovellettaessa hyödynnetään tekstejä ja muita materiaalisia lähteitä, kun tarkastellaan, miten ja miksi tutkittavat kohteet toteuttivat

tunteitaan tietyissä historiallisissa tilanteissa.¹ Tunteellisten käytäntöjen näkökulmasta katsottuna tunteet eivät koskaan ole automaattista käytöstä, refleksisiä tai spontaaneja reaktioita, vaan syyt ilmeneville ja koetuille tunteille ovat syvällä ruumiiseen integroituneissa tavoissa, joita sosiaaliset tilanteet käynnistävät. Scheerin mallissa historialliset muutokset tunteissa eivät tapahdu ainoastaan normien, odotusten, sanojen ja konseptien myötä, vaan myös sen takia, että käytännöt ja niitä toteuttavat ruumiit käyvät läpi muodonmuutoksia. (Scheer 2012, 201–203, 219–220; Davison & al. 2018, 226–227.)

Tunteen tarkastelu käytäntönä tarkoittaa sen tunnistamista aina ruumiillistettuna, sillä tunnetta ilman koettavaa välittäjää ei voida kuvailla. Tunteiden historiaa voidaan ymmärtää vain ruumiillistettujen ilmiöiden välityksellä ja havainnoida ainoastaan kuvaamalla sitä toteuttavaa käytäntöä. (Scheer 2012, 209; Davison et. al 2018, 227.) Nämä erilaiset käytännöt Scheer on jakanut neljään kategoriaan, jotka kaikki hieman eri tavoilla toteuttavat tunteiden kokemisen ja ilmaisun: liikkuviin (*mobilizing*), nimeäviin (*naming*), kommunikoiviin (*communicating*) ja ohjeistaviin (*regulating*) tunteellisiin käytäntöihin.

Liikkuvat käytännöt herättävät tai muuttavat tunteita. Niiden tarkoituksena ei ole ilmaista jo valmiiksi olemassa olevia tunteita, vaan muokata niitä käytännössä. Esimerkiksi uskonnollinen katumusharjoitus antaa katumukselle ruumiillistetun käytännön muodon, mikä muokkaa katumuksen tunnetta edelleen. Nimeävät käytännöt – joilla Scheer laajentaa Reddyn emotiivejä – organisoivat kokemusta. Scheer painottaa, että tunteista puhuminen tai kirjoittaminen tapahtuu aina (historiallisesti) spesifissä ruumiillisessa käytännössä: kirjoitettu päiväkirja muokkaa tunnetta eri tavalla kuin keskustelu kahden henkilön välillä. Kommunikoivat käytännöt ovat tunteellisia performansseja, joissa ilmaistu tunne voidaan ymmärtää ja käsittää monimuotoisin keinoin riippuen ilmaisijasta

¹ Scheer pohjaa tunteelliset käytäntönsä Pierre Bourdieun *habitus*-konseptiin, jonka mukaan ruumis on historiallisten, sosiaalisten ja kulttuuristen tilanteiden muokkaama ja siinä säilyvät muutoksen jäljet (aiheesta enemmän ks. Bourdieu 1990).

ja vastaanottajasta. Ohjeistavat käytännöt ovat opittuja ruumiillisia tunnesääntöjä: yhteisöissä vallitsevat tunteelliset tavat juurtuvat yksilöön puhumattomien sosiaalisten tapojen ja selkeästi ilmaistujen ohjeiden välityksellä. (Ks. Scheer 2012, 209–217; Davison & al. 2018, 227.)

Artikkelissani sovellan näitä Scheerin tunteellisten käytäntöjen kategorioita Tulion elokuviin. Tarkastelen, miten tunteellisten käytäntöjen hyödyntäminen voi auttaa kuolemanpelon analysoimisessa. Artikkelissani prioriteettina on erityisesti ruumiillistetun kuolemanpelon ilmeneminen ja kokeminen: millaisilla tunteellisilla käytännöillä kuolemanpelkoa tuodaa elokuvissa ilmi, mitkä kaikki tekijät vaikuttavat havaittaviin tunteellisiin käytäntöihin ja mihin Scheerin kategorioihin ne sijoittuvat. Tunteiden ”aitoudesta” puhuttaessa Scheer kehottaa kysymään, mistä ilmaistut tunteelliset käytännöt johtuvat. Erityisesti tätä seikkaa voidaan lähteä purkamaan kommunikoivien tunteellisten käytäntöjen välityksellä. *Levottoman veren* ja *Mustasukkaisuuden* kohdalla tärkeintä ei ole siis kysyä ovatko hahmojen tunteelliset reaktiot ”autenttisia”. Tärkeämpää on tarkastella syitä, jotka ovat johtaneet siihen, että elokuvissa toteutetaan kyseiset kuolinkohtaukset ja jotka selittävät kaikkia hahmojen toteuttamia tunteellisia käytäntöjä. Tässä tilanteessa mukaan tulevat sosiaaliset, kulttuuriset ja historialliset taustatekijät, joita käsitelen seuraavissa luvuissa.

Teuvo Tulion elokuvat ja melodraaman laji

Teuvo Tulio aloitti uransa elokuvamelodraaman parissa 1920- ja 1930-lukujen taitteessa näyttelijänä ja käsikirjoittajana. Elokuvaohjaajana Tulio debytoi 1930-luvun puolivälissä. Hänen varhaiselokuvansa sijoittuvat maalaismiljööseen, jossa keskeinen jännite kehittyi talonpoikaiskulttuurissa vallitsevan jäykän moraalien ja sosiaalisen rakenteen aiheuttamista ristiriidoista ja rajojen ylityksistä. Jo Tulion ensimmäisissä elokuvissa on havaittavissa erityispiirteitä, jotka ovat mukana kaikissa hänen töissään: kiinnostus aiheisiin, jossa keskiöön nousevat nainen ja tämän seksuaalisuus, miesten tapa

hyväksikäyttää naista ja tästä naiselle aiheutuvat syyllisyys ja rangaistus kapeiden moraalissäädösten ja jäykkien sosiaalisten asemien maailmassa. (Toiviainen 1992, 231–235, ks. 244; ks. myös Hupaniitti 2015.)

Tulion kenties muistetuimmat elokuvat syntyivät 1940-luvulla. *Sellaisena kuin sinä minut halusit* (1944), *Rakkauden risti* (1946) ja *Levoton veri* ajoittuivat sodanjälkeiseen aikaan, jolloin ns. sosiaaliset melodraamat² nousivat hallitsevaksi tyyliuuntaukseksi elokuva-alalla. Sosiaaliset melodraamat tehosivat aikalaisiinsa, sillä ne tarjosivat väylän keskustella ongelmallisista aiheista, joista ei haluttu tai voitu puhua normaaleissa olosuhteissa (Toiviainen 1993; Piispa & Junttila 2013a; vrt. von Bagh 2002, 217–219; ks. myös Kassila 1997, 110–111). Tuliolle tällainen aihe oli esimerkiksi naisen haastava rooli yhteiskunnassa, mikä on myös laajasti huomioitu tutkimuksissa (ks. esim. Koivunen 1994; Varjola 2002, 191–193; Nikula 2002). 1950-luvulle tultaessa Tulio säilytti elokuvissaan oman vahvan melodramaattisen tyylinsä, mutta samanlaista arvostusta ja suosiota ne eivät enää onnistuneet keräämään kuin hänen aikaisemmalla vuosikymmenellä valmistuneet elokuvansa (ks. Varjola 2002, 193; Kuuskoski 2002; von Bagh 2002, 219–220, 225).

Tuliolle oli tyypillistä elokuvissaan työstää kerrontaansa aina eteenpäin. 1930-luvun tuotannossa keskiössä olivat vielä maalaismelodraamat, joissa epäsäätyisen avioliiton mahdottomuus aiheutti ongelmien kierteen. *Unelma karjamajalla* (1940) oli Tulion viimeinen ennen sotia valmistunut elokuva ja selkeä vedenjakaja hänen tuotannossaan. Sotien jälkeisissä elokuvissa painottuivat usein kaupungin ja maaseudun välillä vallitsevat erot. Kaupunki kuvattiin turmiollisena paikkana ja maaseutu rauhan ja onnellisuuden tyyssijana. Tulion 1950-luvun tuotannossa oli jo lähes kokonaan siirrytty maalta

² Sodan jälkeen esille noussut suuntaus, jossa pyrittiin käsittelemään ajankohtaisia yhteiskunnallisia ongelmia realistisemmassa hengessä. Sakari Toiviaisen mukaan kyseessä ei ollut laajempi realistinen sosiaalinen draama tai realismin läpimurto, vaan yhteiskunnallisten ongelmien dramatisointi keinoilla, jotka noudattivat melodraaman kaavoja. (Toiviainen 1993.)

kaupunkiin ja naiskohtaloa käsiteltiin sairauksien, kuten sokeuden, mielenterveysongelmien ja alkoholismin, keinoin. (Toiviainen 1992, 240–241, 246.)

Tulio myös toisti elokuviensa teemoja. Kuvamaailmasta koskenlaskut, laukkaavat hevoset ja latotanssit ovat Tulion elokuvien vakiokuvastoa. *Sellaisena kuin sinä minut halusit* sai inspiraationsa *Laulu tulipunaisesta kukasta* -elokuvan (1938) kaupunkikohtauksesta, *Intohimon vallassa* (1947) nähdään *Taistelu Heikkilän talosta* -elokuvan (1936) uutena versiona ja *Hornankoski* (1948) muuntelee *Unelma karjamajalla* elokuvan tarinaa kahdesta veljeksestä ja kahdesta piikatyöstä (Toiviainen 1992, 241; Alanen 2002, 258, 260.). Jonkinlaisen päätepisteen toisinnoissaan Tulio saavutti juuri *Mustasukkaisuudessa*, joka on selkeästi eniten suora toisinto sitä inspiroineesta lähteestä, *Levottomasta verestä*.

Aikalaiskriitikot ja -katsojat pitivät Tulion ensimmäisiä elokuvia hänen kauneimpina ja parhaimpina ohjaustöinään. Myös hänen 1940-luvun elokuviaan kiiteltiin, mutta 1950-luvulla Tulion elokuville annettiin täystyrmäys niin kriitikoiden kuin katsojien keskuudessa. Tulio pyrki 1960- ja 1970-luvuilla vielä takaisin elokuvien pariin, mutta ne jäivät kesken tai joutuivat tiukkojen sensuurisäädösten uhreiksi. (Toiviainen 1992, 235, 255; ks. myös Toiviainen 2002, 20–21.) Elokuvyaleisön ja -tutkijoiden parissa kiinnostus Tulion elokuvaan heräsi jälleen 1980-luvulla, jonka jälkeen hänen elokuviaan on laajasti tarkasteltu suomalaisen elokuvatutkimuksen parissa (ks. esim. Toiviainen 1992, 254–255; Varjola 1993; Varjola 2002; Toiviainen 2002, 10; Kuuskoski 2002; Nikula 2002, 179; von Bagh 2002, 468; ks. myös von Bagh 2005, 465–468).

Artikkelissa tarkastelemistani elokuvista *Levoton veri* kuuluu Tulion tunnetuimpiin ja menestyneimpiin sodanjälkeisiin melodraamoihin, kun taas *Mustasukkaisuus* jakoi enemmän niin yleisön kuin kriitikoiden mielipiteitä ilmestymisvuonnaan (aiheesta enemmän ks. Elonet 2019a; Elonet 2019b; vrt. von Bagh 2002, 209–211). Elokuvien erilaisesta vastaanotosta ja perinnöstä huolimatta niitä kuitenkin yhdistävät samankaltaiset, Tulion elokuvissa usein toistuvat, teemat: syntiin lankeavat naishahmot,

ihmisen ja luonnon välinen suhde, kaupunkielämän aiheuttama turmeltuneisuus ihmissielulle sekä naisten haastava yhteiskunnallinen rooli äitinä ja vaimona (ks. Varjola 1993; Kuuskoski 2002; von Bagh 2002, 206). Näissä kaikissa teemoissa kulkee vahvasti myös mukana kuolema tunteineen.

Tulion oman näkemyksen esille tuomisen elokuvissa mahdollisti pitkälti se, että hän toimi lähes koko ohjaajauransa ajan itsenäisesti (aiheesta enemmän ks. Hupaniittu 2015.) Isoissa studioissa, kuten Suomi-Filmissä ja Suomen Filmiteollisuudessa (SF) elokuvaohjaajilla oli vähemmän vaikutusvaltaa elokuviensa lopputulokseen (ks. esim. Laine, Santakari, Seitajärvi ja Hupaniittu 2019, 8; Koski 2019, 55–56, 62). Tällaisten studioiden alaisuudessa Tulio tuskin olisi saavuttanut elokuvillaan tavoittelemansa taiteellista ilmaisua. Itsenäisenä tekijänä Tuliolla tosin oli taloudellisesti tiukkaa ja elokuvia valmistui harvakseltaan (Hupaniittu 2015). Tuliota onkin luonnehdittu Suomen ainoaksi auteuriksi (Toiviainen 1992, 255). Tulion kohdalla auteur määrittyy ohjaajaksi, joka on elokuvissaan kaikkien muiden työryhmän jäsenten yläpuolella, omaa korkean tuotannollisen tason, omanlaisen näkemyksen sekä temaattisen ja tyyllillisen jatkuvuuden (Varjola 2002, 184–185; ks. myös Varjola 2002, 190).

Keskeisten teemojen sijaan Tuliota voidaan myös lähestyä tunneilmmaisujen kautta, sillä melodraamoissaan Tulio painotti pääasiallisesti tunteita tarinan jäädessä toissijaiseksi. Tšekkiläisillä ja ranskalaisilla elokuvilla sekä neuvostoliittolaisella montaasilla ja saksalaisella ekspressionismilla oli paljon vaikutusta Tulioon juuri siitä syystä, että ne mahdollistivat kuvakerrontansa avulla erityisesti sisäisen tunnemaailman ilmaisun. Tulion tavoitteena oli kehittää maksimaalisia tunnevaikutuksia katsojissa, minkä hän toteutti panostamalla yksittäisiin kuviin, musiikkiin ja niiden yhdistelmistä koostuviin jaksoihin. (Tulio 2002, 24; Varjola 2002, 186; ks. myös Toiviainen 1992, 252.)

Melodraama keskittyy vahvasti ilmaisemaan tunteita, joita se pyrkii herättämään katsojissa (Hanich & Menninghaus 2017). Elokuvien yhteydessä melodraamaan liitetään epäuskottava ja kaavamainen juoni, jossa on mukana ylitunteellisuutta,

piittaamattomuutta psykologisista tekijöistä ja epärealismia (Toiviainen 1992, 11). Kuitenkin melodraamassa korostuva ylidramatiikka, varsinkin tunteiden ilmaisussa, paljastaa usein asioiden todellisen luonteen (ks. esim. Toiviainen 1992, 22). Vastaavan seikan on todennut Anna Huhtala (2017, 8), jonka mukaan arkkiveisuissa esiintyvä melodramaattisuus voi kertoa erilaisista muutoksista ja ristiriidoista yhteisöissä ja yhteiskunnissa.

Tulion elokuvien melodramaattisuuden tarkastelu on pääasiallisesti keskittynyt hänen välittämäänsä naiskuvaan ja erotiikan ja intohimon tunteisiin (ks. esim. Toiviainen 1992; Varjola 2002; Kuuskoski 2002). Hänen käyttämissään keinoissa hyödynnetään paljon kuolemaan liittyvää tematiikkaa; *Levottomassa veressä* ja *Mustasukkaisuudessa* esimerkiksi naisen ja miehen avioliitto ajautuu kriisiin poikalapsen kuoleman myötä. Myös molemmissa elokuvissa Regina Linnanheimon esittämät päähenkilöt kohtaavat rajun ja väkivaltaisen kuoleman itsemurhan kautta. Näillä kuolemilla on väistämättä vaikutuksensa hahmojen toteuttamiin tunteellisiin käytäntöihin.

Toisen maailmansodan jälkeinen kuolemankulttuurin murros ja kansallisen ilmapiirin vaikutus elokuvaan

Mielenkiintoiseksi kuoleman tarkastelun ja vertailun *Levottomassa veressä* ja *Mustasukkaisuudessa* tekee kuolemankulttuurissa tuohon aikaan meneillään ollut murrosvaihe. Suomessa kuolemankulttuurin murroskohtana pidetään toista maailmansotaa (Pentikäinen 1990, 195–196, 204; Kemppainen 2006, 40; ks. myös Kivimäki 2019, 283–288, 310). Teollistumisen ja kaupungistumisen myötä vanhat ja perinteiset kuolemankulttuurin tavat saivat hiljalleen tehdä tilaa tehokkuutta ja työnjakoa painottaville käsityksille. Sota toi kuitenkin joksikin aikaan yleiseksi tavaksi julkisen kuoleman ja kuoleman jatkuvan läsnäolon. (Pentikäinen 1990, 195–196; ks. Haverinen & Pajari 2019, 322–325.)

Suomessa merkittävänä erona muihin länsimaihin on ollut kuolemankulttuurin murroksen hitaus, sillä perinteinen ja moderni kuolema elivät rinta rinnan 1950-luvulle asti. Moderni sairaalakuolema alkoi yleistyä Suomessa vasta 1960- ja 1970-luvuilla. Kansalaisten suhde lääketieteeseen oli kuitenkin lähentynyt jo sotien jälkeen ja sairaalakuolemaa ei enää nähty niin kielteisenä ilmiönä. (Pentikäinen 1990, 197–198; Kempainen 2006, 256; Pajari 2014, 98–100; Pajari, Miettinen & Kanerva 2019, 8–9.)

Surun sanattomuus ja tunteiden niukkuus oli liitetty suomalaisiin (talonpoikais)piirteisiin jo ennen sotia, 1800-luvulta lähtien, mutta toisen maailmansodan myötä näitä piirteitä korostettiin ja määriteltiin uudelleen kansakunnan keskuudessa. Surun tunteiden ilmaiseminen suurieleisesti, esimerkiksi puhumalla, saatettiin nähdä pinnallisena tai kevytmielisenä suhtautumisena kuolemaan. Aito suomalainen kykeni aistimaan toisen suomalaisen tuskan, jota kannettiin ylväästi ja vaieten. Sota-aikoina suru oli kuitenkin jatkuvasti läsnä ja se koettiin painostavaksi. Tämänkin takia on siis ymmärrettävää, että 1950-luvulle tultaessa kuolemankulttuuri viileni ja kuoleman ja surun kanssa haluttiin olla mahdollisimman vähän tekemisissä julkisesti. (Pentikäinen 1990, 199; Kempainen 2006, 257; Pajari 2013, 10; Pajari 2014, 95; Haverinen & Pajari 2019, 316–317, 324–325; Kivimäki 2019, 297.)

Suomalaiset elokuvatkaan eivät toimineet täysin irrallisina yhteiskunnan tunneilmapiiristä. Isot elokuvayhtiöt saattoivat seurata sitä, minkälainen elokuva vetosi katsojiin. Hyvänä esimerkkinä voidaan mainita 1950-luvulla SF:n tuottamat Pekka Puupää- ja rillumarei-tyyliset -elokuvat, joissa korostui kevytmielisyys. Ne olivat myös valtaisia menestyksiä. Elokuvatutkija Kimmo Laine puhuu tässä yhteydessä sykleistä: elokuvayhtiöt reagoivat omiin yllätysmenestyksiinsä, kilpailijoiden tekemiin avauksiin, mutta myös ulkopuolelta tuleviin kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin muutoksiin (Laine 2019, 194–195; ks. myös Laine 2019, 196–199).

Monet SF:n rillumarei- ja musikaalielokuvat sisälsivät tunnepitoista elämää vastapainoksi 1950-luvun todellisuudelle, johon kuului arkielämän tylsyyttä ja tunteiden kätkemistä

(Kakko 2019, 208). On toki huomioitava, että varsinkin vuosina 1952–1955 elokuvien tuotantoluvut olivat korkeat ja 1955 Suomessa tuotettiin maailmanlaajuisesti eniten elokuvia asukasmäärään nähden (Hupaniittu 2019, 325). Komedioiden ja kevyiden elokuvien määrät olivat vakavahenkisiä draamoja korkeampia erityisesti vuosina 1952–1954³. Tässä suhteessa esimerkiksi Tulion elokuvista vakavammat melodraamat, kuten *Rikollinen nainen* (1952) ja *Mustasukkaisuus*, ovat jossain määrin lajityypiltään poikkeuksia tuon aikakauden elokuvatarjonnassa. SF:n kaltaisen ison elokuvayhtiön toiminta muistuttaa Tulion itsenäisyydestä ja siitä, että hän ei tehnyt muutoksiaan elokuvaan välttämättä sen mukaisesti, mitä kansallinen ilmapiiri olisi vaatinut. Tulion 1950-luvun elokuvien aiheita tarkastellessa voidaan havaita, että hän säilytti 1940-luvun sosiaaliselle melodraamalle ominaisen vakavamman tyylin kansallisessa ilmapiirissä tapahtuneista muutoksista huolimatta.⁴

Tässä kontekstissa on mielenkiintoista tarkastella niin Tulion kuin muidenkin suomalaisia elokuvia 1940-luvulta ja 1950-luvun alusta. Vakavien tunteiden merkittävyys koskee varsinkin Tulion ohjaamia melodraamoja, joissa tunteita, kuten surua ja järkytystä, ei koskaan ilmaista hillitysti tai peitellen, vaan ne tuodaan näyttävästi ja ylitsepursuavasti katsojien eteen. Näin tapahtuu sekä *Levottomassa veressä*, jonka julkaisuaikana sotien päättymisestä oli kulunut vasta vuosi, että *Mustasukkaisuudessa*, jonka ilmestyessä Suomi, kuten muutkin sodassa mukana olleet länsimaat, oli jo toipumassa sotavuosista.

³ Havaintoni perustuu Elonetissä 1952–1954 valmistuneiden elokuvien lajityyppimäärytyksiin, joissa komediat ovat enemmistössä draamoihin nähden. Myös mediatutkija Veijo Hietala on todennut, kuinka valtaosa etenkin 1950-luvun alkupuolen elokuvista oli kepeää viihdettä, vaikka vakavampiakin elokuvia tuotettiin (ks. Hietala 1992, 15–16).

⁴ Veijo Hietala on nostanut esiin, että vuoden 1952 kansallisilla tapahtumilla kuten Helsingin kesäolympialaisilla ja Armi Kuuselan kruunaamisella Miss Suomeksi oli oma vaikutuksensa kansalliseen ilmapiiriin. Tämä muutos näkyi myös elokuvien tunnelmissa, joissa esiintyi perinteisten maaseutuarvojen ihannoitua, romantiikkaa, vitsailua, me-hengen korostamista sekä hakeutumista maaseudulle ja menneisyyteen (Hietala 1992, 8–16; ks. myös Piispa & Junttila 2013b). Samaten historioitsijat Ville Kivimäki, Kirsi-Maria Hytönen ja Petri Karonen ovat maininneet, että ”ihmisten muistoissa käännekohtana parempaan nähdään usein horisonttiin katoavat viimeiset sotakorvausjunat, Helsingin olympialaiset kesällä 1952 ja niistä alkanut ”aurinkoinen 1950-luku.” (Kivimäki, Hytönen & Karonen 2015, 33.)

Analysoin seuraavissa luvuissa *Levottoman veren* ja *Mustasukkaisuuden* kolmea, sisällöltään hyvin samankaltaista, kohtausta: (1) Sylvin ja Riitan pojan kuolema, (2) pojan kuoleman jälkeen tapahtuva keskustelu ja sen seuraukset sekä (3) Sylvin ja Riitan itsemurha ja siitä aiheutuvat seuraukset Outille ja Valterille sekä Anjalle ja Jyrille. Kaikissa kohtauksissa kuolemaan liittyvät tunteelliset käytännöt nousevat esiin. Loppuluvussa pohdin analyysien pohjalta, millaisen kuvan kuolemasta ja tunteista elokuvat tarjoavat.

Lapsen kuolema

Matin kuolema *Levottomassa veressä* ja pikkupojan (lapsen nimeä ei mainita) kuolema *Mustasukkaisuudessa* lähtevät liikkeelle samankaltaisesta asetelmasta: Sylvin ja Riitan huolimattomuudesta ja jopa turhamaisuudesta. *Levottomassa veressä* Sylvi menee hattukauppaan Matin kanssa ja alkaa sovitella hattuja Matin kierrellessä kaupassa. Keskittyessään hattuihin Sylvi ei huomaa, että Matti karkaa liikkeestä vilkkaalle autotielle. Matti jää pian ison rekan alle ja saa surmansa. Hätäntynyt Sylvi kuulee hattukaupassa autojen jarrutuksen ja ryntää kadulle, josta löytää elottomana makaavan Matin. Sylvi ottaa Matin syliinsä ja juoksee Valterin vastaanotolle, jossa Matti molempien epäuskoksi voidaan vain todeta kuolleeksi.

Mustasukkaisuudessa Riitta on poikansa kanssa kotona ja hänelle tuodaan sovitettavaksi uusi iltapuku. Poikaa vahtiva Riitan isoäiti nukahtaa ja poika karkaa vuolaan kosken ylittävälle riippusillalle. Poika lähtee ylittämään riippusiltaa, mutta kesken matkan hän putoaa koskeen. Sillan toisella puolella sahalaitoksessa töissä oleva Jyri havahtuu hädän huutoihin ja hyppää koskeen pelastamaan poikaansa. Paikalle saapunut Riitta katselee tuskaisena kohti koskea seuraten avuttomana poikansa hätää. Jyri saa pojan nostettua koskesta, mutta tämä on jo kuollut. Lopuksi Jyrin nähdään kantavan käsivarsillaan elottoman poikansa ruumista.



Kuvat 1–4. Matin auton alle jääminen *Levottomassa veressä* (ylemmät kuvat) ja pojan putoaminen riippusillalta koskeen *Mustasukkaisuudessa* (alemmat kuva). Molemmissa kuolinkohtauksissa hyödynnetään ekspressionistista tyyliä, joka vahvistaa järkytyksen ja pelon tuntemuksia. Lapsen rajua kuolema jättää myös ruumiillisen jälkensä elokuvien äidin- ja isän hahmoihin. Kuvakaappaukset elokuvista *Levoton veri* ja *Mustasukkaisuus*.

Levottomassa veressä asetelma on kaupungissa, jossa vaarat piilevät modernissa ilmiössä, autotiellä. *Mustasukkaisuudessa* tulevat ilmi luonnonmukaisuus ja käytännöllisyys riippusillassa, joka on rakennettu, jotta voimakkaasti virtaava koski voidaan ylittää. Kuolemankierteen kuitenkin laukaisee sama tekijä: äidin keskittyminen itseensä ja pojan vahtimatta jättäminen. Kohtaukset, joissa lapsi kävelee kohti vilkasta autotietä ja huteraa riippusillaa, vaikuttavat voimakkaasti sekä elokuvien hahmojen (isä ja äiti) että katsojien tunteisiin. Kohtausten yhteydessä korostuvat varsinkin kommunikoivat tunteelliset käytännöt (ks. Scheer 2012, 214–215).

Mustasukkaisuudessa katsojille syntyy kohtauksesta tuskallisuuden kokemus, jota vahvistetaan pitkitetyillä kuvilla sillalla kävelevästä pojasta sekä Riitan järkyttyneistä

kasvoista, joihin kytkeytyy voimakkaasti pauhaava musiikki. *Levottomassa veressä* kuva leikkaa pois juuri Matin jäädessä auton alle ja katsojat kuulevat vain voimakkaan jarrutusäänen, joka välittömästi leikkaa Sylvin huutoon. Matin ylittäessä autotietä kamera kuvaa kohtausta ylhäältä, mikä saa asetelman näyttämään kolmiolta: tämä symboloi laajemmin elokuvassa vallitsevaa kolmiodraamaa Sylvin, Outin ja Valterin välillä (ks. esim. Toivainen 2002, 12–13). Asetelman voidaan myös nähdä korostavan kuoleman kohtalonomaisuutta.

Kuolinkohtauksissa kiinnitän erityistä huomiota visuaalisten seikkojen lisäksi äänimaailmaan. *Mustasukkaisuudessa* voimakas ja räiskyvä musiikki soi koko kohtauksen ajan, ja hahmot pysyvät täysin äänettöminä lukuun ottamatta pojan itkua. *Levottomassa veressä* musiikilla on pienempi merkitys ja muilla äänellisillä keinoilla, kuten auton jarrutusäänillä tai Sylvin voimakkaalla huudolla, luodaan realistisempi kuoleman aiheuttaman järkytyksen tunnelma. Tässä voidaan havaita muutokset kommunikoivissa käytännöissä. Pian sodan jälkeen valmistunut *Levoton veri* kykenee välittämään kauhun, epätoivon ja järkytyksen tunteet vähäisemmällä musiikilla kohtauksessa, johon välillä sekoittuvat voimakas ääni ja tuskanhuuto. *Mustasukkaisuudessa* Tulio luottaa enemmän symboliikan audiovisuaaliseen voimaan: koski ja musiikki pauhaavat voimakkaasti taustalla, välillä leikataan Riitan järkyttyneisiin kasvoihin ja Jyrin kantaessa kuollutta poikaansa taustalla näkyy jyllä luonnonmaisema.



Kuvat 5–6. Jyri kantaa kuollutta poikaansa käsivarsilla. Koski ja metsä muistuttavat kuoleman luonnollisuudesta. Kuvakaappaukset elokuvasta *Mustasukkaisuus*.

Heti lapsen jäätyä auton alle *Levottomassa veressä*, Sylvi vie lapsen Valterin vastaanotolle, jossa lapsi todetaan kuolleeksi. Alkavat syytökset, joissa vihan ja pelon tunteet sekoittuvat, ja samalla tapahtuu tunteellisten käytäntöjen ilmaiseminen sekä isän että äidin kautta. Valter syyttää Sylviä raivoisesti heidän poikansa kuolemasta. Sylvi ottaa Valterin syytökset vastaan järkyttyneenä ja itkien. Mielenkiintoinen huomio on, että Matti (vauvana) esiteltiin elokuvassa ensimmäistä kertaa katsojille Valterin vastaanotolla. Samaten vastaanotto on paikka, jossa katsojat näkevät viimeistä kertaa Matin ruumiin.

Vastaanottotila ja Matin hahmo muistuttavat tuolloin ajankohtaisista sodan aiheuttamista muutoksista syntyvyydessä ja kuolleisuudessa. Sodan aiheuttaman korkean kuolleisuuden jälkeen Suomessa alkoi ennennäkemätön vauvabuumi: vuosina 1945-1946 avioliitoissa syntyi 188 813 lasta, joista peräti 37 % oli perheen esikoisia (Kivimäki 2015, 298; Nevala & Hytönen 2015, 166-167). Monille perheille lapset antoivat elämälle jälleen merkityksen ja syyn jatkaa eteenpäin uusien sukupolvien onnen vuoksi (Kirves 2015, 272-273; Tuominen 2016, 236-237). Tällainen asetelma liittyy kohtauksen aikalaishkontekstiinsa.



Kuvat 7-8. Valter ilmaisee Matin kuolemasta aiheutuvia tunteitaan Sylville. Kuvakaappaukset elokuvasta *Levoton veri*.

Kohtaus noudattaa melodraaman keinoja, sillä tunteet ja niiden ylilyönnit nousevat vahvasti esiin. Kuolema herättää runsaasti erilaisia tuntemuksia, ei ainoastaan surua ja

siitä aiheutuvaa itkemistä, ja tässä mielessä Valterin käytös ei tunnu ylimitoitetulta. Näitä tunteita vahvistavat katsojille kohtauksessa käytetyt lähikuvat, jotka näyttävät Sylvin tuskaiset ja itkuiset kasvot hänen kuunnellessaan syytöksiä. Valterin huutaessa Sylville: ”Minä vihaan sinua!” kamera kuvaa läheltä Sylvin kasvoja. Kuoleman yhteydessä nousevat tunteet tuodaan lähelle katsojaa. Tämä voidaan nähdä erityisenä kommunikoivana käytäntönä, jolla elokuvassa halutaan tuoda esiin niin kuoleman herättäviä tunteita ja myös korostaa seikkaa, että pojan kuolema on Sylvin syytä (ks. Scheer 2012, 214–215). Valterin käyttämät voimakkaat sanat, äänenpaino ja lähikuva Sylvin kasvoista eivät jätä epäselvyyttä siitä, mitä Valter tuntee: vihaa, surua ja katkeruutta (vrt. Scheer 2012, 213).

1950-luvun alkupuolella ihmiset pyrkivät unohtamaan kuoleman ja välttelemään aihetta, mistä syystä myös *Mustasukkaisuuden* suurempi panostus symbolisiin audiovisuaalisiin tekijöihin tuntuu luontevammalta. Tähän seikkaan kiinnitti huomiota jo 1950-luvun lopussa psykiatri Charles W. Wahl, jonka mukaan amerikkalaisessa yhteiskunnassa, kuoleman välttelyn ja jatkuvan tukahduttamisen seurauksena kuolemanpelon ilmaisulle oli kehittynyt erinäisiä kulttuurisia kiertoilmaisuja (Wahl 1965, 28). *Mustasukkaisuudessa* pojan kuolinkohtauksessa esiintyvää runsasta symboliikkaa selittää myös Tulion taipumus viedä aina elokuvissaan taiteellista ilmaisuaan eteenpäin. Tästä huolimatta kohtauksen symboliikkaa voidaan selittää myös suomalaisessa kuolemankulttuurissa tapahtuneella viilentymisellä: surusta ja kuolemasta puhuttiin jatkuvasti vähemmän (Haverinen & Pajari 2019, 325).

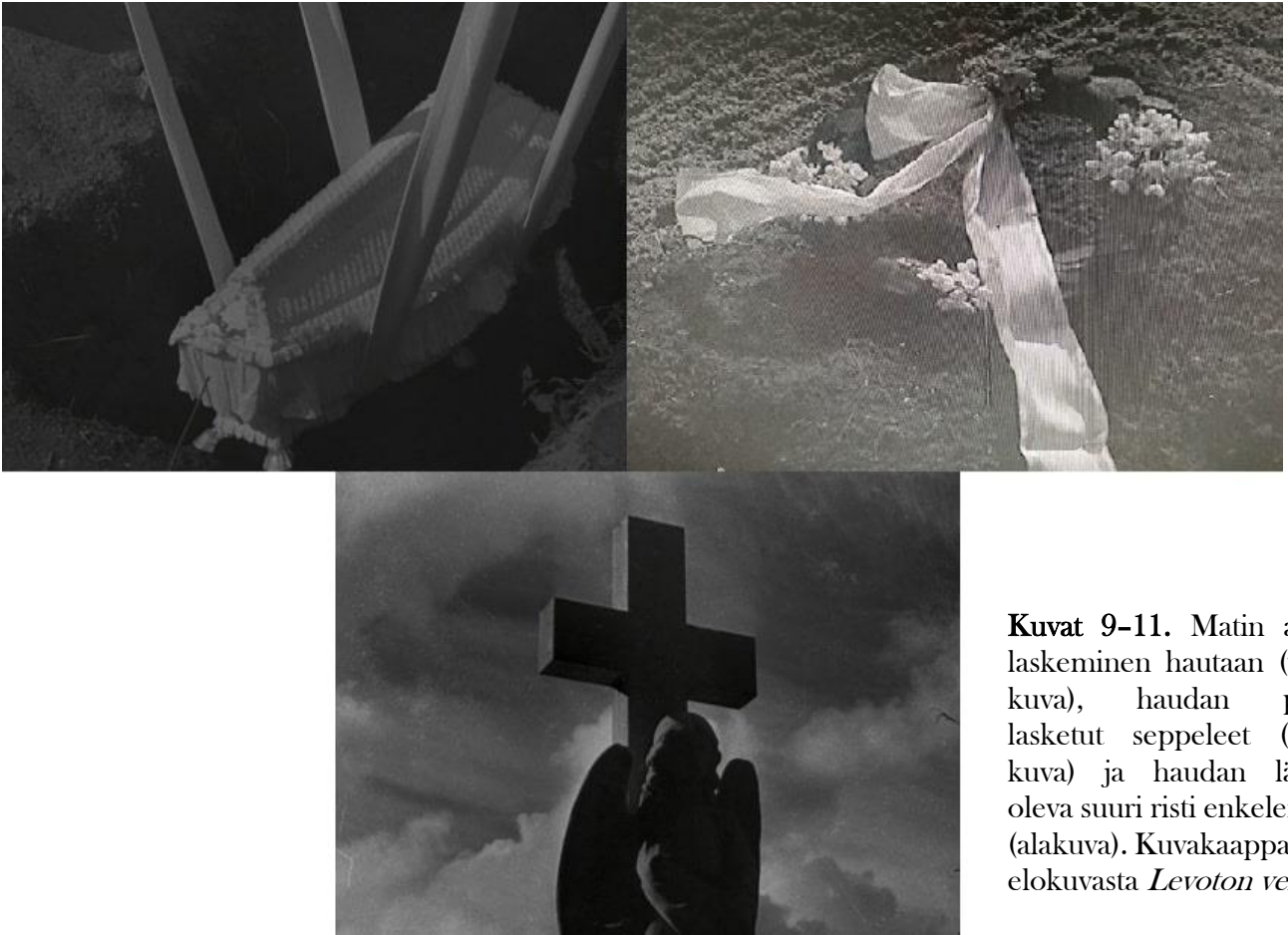
Levottomassa veressä järkytyksen tunteen luomiseen katsojien keskuudessa riitti auto-onnettomuudesta seuraava pojan kuolema. *Levottomassa veressä* pojan jäämistä auton alle ei ollut tarpeen näyttää toisin kuin *Mustasukkaisuudessa*, jossa pojan putoamisen näyttäminen sillalta tuntui tarpeellisemmalta katsojien muistuttamiseksi kuolemasta. Pojan kuolema tuodaan lähemmäs katsojia *Mustasukkaisuudessa*, mutta *Levottomassa veressä* etäisyytensä, ajankohtansa ja realistisuutensa takia Matin kuolema tuntuu aidommalta. Antropologi Geoffrey Gorer onkin mielenkiintoisesti todennut, kuinka

sodan jälkeen entisestään kasvaneet ja odottamattomat auto-onnettomuudet ovat saattaneet vaikuttaa ihmisten käsityksiin väkivaltaisen kuoleman mahdollisuudesta rauhan aikana (Gorer 1955, 51). Tämä ei kuitenkaan välttämättä ole ainoa syy: Suomessa levottomuus yhteiskunnassa yleisesti lisääntyi sodanjälkeisinä vuosina ja tämä näkyi selvänä nousuna kaikissa eri rikoskategorioiden tilastoissa, mukaan lukien pahoinpitelyissä ja väkivaltaisissa hengenriistoissa (Kivimäki 2015, 292–295).

Kohtaukset osoittavat tunteellisiin käytäntöihin keskeisesti liittyvän seikan: tärkeintä ei ole kysyä ilmaisevatko Matti ja pikkupoika, Sylvi ja Valter sekä Riitta ja Jyri ”aitoja” tunteita (ks. Scheer 2012, 196, 215, 219). Sen sijaan tarkastelemalla tilanteita, joissa käytännöt tapahtuvat, voidaan huomata elokuvien taustalla vallitseva historiallisten, kulttuuristen ja sosiaalisten tekijöiden selkeä murrosvaihe.

Äidin ja isän välinen keskustelu – pojan kuoleman käsittely

Pojan kuoleman jälkeen molemmissa elokuvissa siirrytään avioparien väliseen keskusteluun. *Levottomassa veressä* ennen keskustelua nähdään lyhyt kohtaus Matin hautajaisista, jossa välittyy kuoleman ehdottomuus. Kohtaus alkaa arkun laskemisella, jonka jälkeen kuva vaihtuu seppeleellä päällystettyyn hautaan ja lopuksi nähdään kuva haudan lähellä olevasta isosta enkelistä ja rististä taivasta vasten. Hautajaiskohtauksessa ei nähdä ihmisiä ja äänimaailmasta taustalla kuullaan vain kirkonkellojen lyönnit. Kuolema ruumiillistuu kuvien myötä ehdottomana ja vaikuttaa jäljelle jääneiden käsityksiin kuolemanpelosta.



Kuvat 9-11. Matin arkun laskeminen hautaan (vasen kuva), haudan päälle lasketut seppeleet (oikea kuva) ja haudan lähellä oleva suuri risti enkeleineen (alakuva). Kuvakaappaukset elokuvasta *Levoton veri*.

Arkun näyttäminen konkreettisesti sopii *Levottoman veren* ajankohtaan, jolloin sodan päättymisen oli vielä kansakunnan tuoreessa muistissa. Aiheeseen liittyen Peter von Bagh on esittänyt huomionarvoisen kommentin Tulion elokuvassa *Hornankoski* nähtävästä hautajaiskohtauksesta: ”Ehkäpä 1940-luvun suomalainen katsoja saattoi kokea nuo kuvalliset iskut kuin jonkinlaisena voimakkaana ja hirveänä jälkikuvana sodan ja sodanjälkeisten vuosien kouristuksista.” (von Bagh 2002, 225.) Vastaava kohta toteutuu myös *Levottomassa veressä*, sillä erotuksella, että hautajaiskohtauksessa ei näytetä lainkaan ihmisiä. Täten kuolemakin pelkoineen välittyy enemmän anonyyminä ja arvaamattomana tekijänä, joka voi iskeä milloin ja missä vain. Toisaalta äkillinen kuolema liittyy myös melodraamassa usein vallitsevaan sattuman ja kohtalon luonteeseen (Toiviainen 1992, 79–80).

Aihetta en kuitenkaan kytkisi ainoastaan melodraaman konventioihin, vaan myös kuolemanpelon yhteydessä ilmenevään tuntemattomuuden pelkoon, jossa keskeisenä

ajatuksena on, mitä kuoleman jälkeen tapahtuu (ks. Bauman 1992, 2-4, 14-17). Usein aihe liittyy kuolemanjälkeisen elämän kysymyksiin. *Levottomassa veressä* tuntemattomuuden pelossa on enemmän kyse siitä, minkälaisena tulevaisuus näyttää niille, joiden läheinen on kuollut. Tämä ajatus konkretisoituu Sylvissä ja Valterissa, joiden avioliiton tulevaisuus näyttää tuntemattomana Matin kuoleman myötä.

Hautajaiskohtauksen jälkeen Sylvi ja Valter käyvätkin keskustelua tulevaisuudestaan. *Mustasukkaisuudessa* ei ole hautajaiskohtausta, vaan pojan kuolinkohtauksen jälkeen siirrytään välittömästi kuvaamaan Riitan ja Jyrin kokemaa surua. Matin ja pikkupojan kuolemaan liittyy elokuvissa vahvasti sanattomuuden ja pakenemisen käytäntö, mutta tämä tulee ilmi eri keinoin.



Kuvat 12-15. Sylvi ja Valter käyvät keskustelua poikansa kuoleman jälkeen (ylemmät kuvat). *Mustasukkaisuudessa* Riitta yrittää keskustella asiasta, mutta Jyri on haluton vuoropuheluun (alemmat kuvat). Kuvakaappaukset elokuvista *Levoton veri* ja *Mustasukkaisuus*.

Molemmissa elokuvissa lapsen kuolema käsitellään kodin seinien sisällä ja keskustelu rajoittuu avioparien väliseen vuorovaikutukseen. Ulkopuolisia henkilöitä ei nähdä keskusteluissa eikä heidän ajatuksiaan lapsen kuolemasta myöhemmin kuulla. Asetelma muistuttaa kuoleman yksityisestä käsittelystä, joka oli myös Suomessa tehnyt tuloaan 1900-luvulla (ks. Haverinen & Pajari 2019, 317, 321). Kuolemanpelon ilmeneminen ruumiillisesti on havaittavissa voimakkaammin varsinkin *Levottoman veren* keskusteluissa; Sylvi pelkää, että hänen miehensä hylkää hänet (kuten hän lopulta tekeekin), ja Valter taas suree, että hänen ainoa perintönsä jatkaja on kuollut. Kuoleman kohtalonomaisuus korostuu, sillä kamera kuvaa avioparia yläviistosta; kuvakulma on sama kuin *Matin* aikaisemmin lähtiessä ylittämään autotietä.

Mustasukkaisuudessa elämä jatkuu siten, että pojasta ja hänen kuolemastaan ei enää puhuta. Tämä liittyy kuolemanpelon piirteisiin: toimitaan kuin koko asiaa ei olisi olemassa, mikä jälleen linkittyy laajemmin 1950-luvun alkupuolen viilentyneeseen tunneilmapiiriin (Haverinen & Pajari 2019, 318). Ruumiillisesti ajatus unohtamisesta ja kieltämisestä tiivistyy parhaiten Jyrissä, joka ei pojan kuoleman jälkeen suostu keskustelemaan asiasta. Kuolemanpelon yhteydessä ilmenevä puhumattomuus, välttely tai pakeneminen näyttäytyy Scheerin kategorisoinnissa liikkuvana ja se ruumiillistuu Jyrissä: “Tunteelliset käytännöt voidaan nähdä mielen ja ruumiin manipuloijina herättäen tunteita siellä, missä niitä ei ole, antaen tunteille ymmärrettävän muodon, tai vaihtoehtoisesti muuttaa tai poistaa jo valmiiksi olevia tunteita.” (Scheer 2012, 209). Puhumattomuudellaan Jyri liikuttaa ja muokkaa surun tunnettaan, joka muokkautuu edelleen myöhemmin keskiöön nousevassa, Jyrin aikaisemmin elokuvassa pojalleen antamassa, soittorasiassa.

Kohtauksesta puuttuvat myös nimeävät käytännöt Jyrin kohdalla, millä voidaan selittää hänen ja Valterin välisiä eroja pojan kuolemaan suhtautumisessa. Tosin kuoleman käsittelyn alussa Riitta nähdään suremassa poikansa kuolemaa ja taustalla kaikuivat Jyrin sanat: ”Vain sinun turhamaisuutesi takia. Käskinhän sinun huolehtia pojasta.” Riitan yrittäessä keskustella Jyrin kanssa mitään Jyrin ajatuksia ei kuitenkaan kuulla. Riitta (ja

samaten katsojat) saattavat ymmärtää Jyrin tunteet hyvin eri tavalla, koska hän ei anna niille sanallista muotoa. Scheer toteaa: ”Emotiivit itsessään saavat tietyn tarkoituksensa ainoastaan sosiaalisten tilanteiden käytössä. Lausahdus ’Minä vihaan sinua’ tai paheksumista ilmaiseva elehtiminen tarkoittavat eri asioita riippuen siitä, kuinka ne ilmaistaan, kuka niitä toteuttaa ja kenelle niitä toteutetaan.” (Scheer 2012, 213.) Sanallisuus antaa tunteille usein selkeämmän ja ymmärrettävän muodon. Jyrin täydellinen ja Valterin osittainen puhumattomuus todistavat, että tunteiden ymmärtäminen ja tulkinta ilmenevät ja vaikuttavat erilaisina, jos tunnetta ei sanallisteta.

Sosiologi Zygmunt Bauman on kirjoittanut laajasti kuolemasta ja siihen liittyvistä peloista postmodernissa yhteiskunnassa. Bauman korostaa, että ihmiset ovat tietoisia kuolemasta ja osaavat odottaa sitä, mutta eivät kuitenkaan ole valmiita puhumaan tai käsittelemään asiaa. Ihmiset yrittävät kieltää kuoleman ja tavoittelevat ”kuolemattomuutta” erinäisin keinoin esimerkiksi jälkeläisten hankkimisella tai varallisuuden keräämisellä. Bauman toteaaakin, että kuolema on avainasemassa kulttuurin kehityksessä, sillä se pakottaa meidät toimimaan ja kehittymään sekä luomaan jotain erityistä, joka siirtyy eteenpäin ja jatkaa olemassaoloaan. (Bauman 1992, 4–5.) Tämä piirre on varsinkin läsnä *Levottomassa veressä*, jossa Valter korostaa useaan otteeseen lapsen merkitystä itselleen. Samaten aihe kytkeytyy melodraaman ytimessä olevaan perhejärjestelmään (Toiviainen 1992, 255).

Molemmissa elokuvissa nähdään lisäksi isän pojalle antama soittorasia, jonka soittaminen on isälle väylä ilmaista ja kokea suruaan poikansa kuolemasta. Sekä Valterille että Jyrille pojan menetyks on raastavaa, koska he ovat samalla menettäneet perintönsä ja olemassaolonsa jatkajan. Soittorasia muistuttaa liikkuvasta tunteellisesta käytännöstä, jossa ilmaistulle ja koetulle tunnetilalle annetaan ruumiillinen muoto (vrt. Toiviainen 1992, 254). Jyrin ja Valterin tunne voidaan mieltää pääasiallisesti suruksi ja epäuskoksi, jotka ovat lähellä kuolemanpelkoon liittyvää eristäytymistä. *Mustasukkaisuuden* ja *Levottoman veren* kontekstissa aihe muistuttaa sodan jälkeisestä ajasta, jolloin lapset toivat iloa moniin perheisiin raskaiden sotavuosien päätyttyä.

Molemmissa elokuvissa lapsi luo perheyhteyden ja on hyvin rakas vanhemmilleen, ja hänen kuolemansa myötä perheidylli hajoaa täydellisesti. Lapsen kuolema muistuttaa sekä elokuvan hahmoja että katsojia elämän hauraudesta ja kuoleman yhtäkkisyydestä. Tässä mielessä myös toteutuu liikkuvan käytännön ominaisuus: toistamalla käytäntöä voidaan saavuttaa haluttu tunnetila (Scheer 2012, 209). Toisto on ominaisuus, jota Tulio usein käytti (Toiviainen 1992, 240-241). Lapsen kuolema *Levottomassa veressä* ja *Mustasukkaisuudessa* aiheuttaa kriisin avioliitossa ja lopulta päähenkilön kuoleman. Lapsen kuolema seurauksineen voidaan nähdä yhtenä Tulion toistuvana tapana kritisoida patriarkaattia, mutta aikalaiskontekstia ajatellen se saa väistämättä myös kuolemanpelon muodon.

Kohtauksia tarkastellessa on hyvä huomata, että naisen ja miehen välinen avioliitto, johon syntyy poikalapsi, on keskeinen elementti monissa Tulioon suuresti vaikuttaneissa klassisissa melodraamoissa (Toivainen 2002, 12-13; ks. myös Toiviainen 1992, 32-34). Tästä huolimatta ei voida sulkea pois ajatusta siitä, kuinka kuolema oli keskeisesti vielä läsnä yhteiskunnassa. Lapsen kuoleman esitetään johtuvan äidistä, millä Tulio kritisoi laajemmin käsityksiä, joiden mukaan sota-aikana ja vielä sen jälkeenkin naisen tärkeimpänä roolina Suomessa nähtiin äitiys ja perheellisyys. Naiskansalaisuutta oli määritelty uudelleen 1800- ja 1900-lukujen taitteesta alkaen monenlaisen järjestötoiminnan vaikutuksesta. Naisille tärkeitä ominaisuuksia olivat siveys ja itsehillintä, ja heille tärkeimpiä yhteiskunnallisia rooleja olivat äitiys ja perheen hyvinvoinnista huolehtiminen kodissa. Lasten synnyttäminen ja oikea kasvattaminen isänmaalle korostuivat erityisesti sotavuosina. Nämä naisiin kohdistetut käsitykset säilyivät sodan jälkeen yhteiskunnallisena normina siitä huolimatta, että sodan aikana naiset olivat tottuneet tekemään monia miesten töitä. Naisista oli tullut sotavuosina itsenäisempiä ja he olivat kyenneet selviytymään monista arjen askareista ilman miehiä. (Kemppainen 2006, 50, 234, 237; Kivimäki, Hytönen & Karonen 2015, 30; Nevala & Hytönen 2015, 152-154.)

Lapsen kuoleman käsittelyn jälkeen elokuvat ottavat hieman erilaiset reitit, jotka johtavat Sylvin ja Riitan sokeutumiseen. *Levottomassa veressä* pettynyt Valter lähtee hukuttamaan suruansa lähibaariin, josta hän myöhemmin humaltuneena palaa kotiinsa. Kotonaan Valter yrittää vietellä palvelustyttöä huomaamatta kuitenkaan salakuuntelevaa Sylviä. Järkyttynyt Sylvi juo myrkkyä yrittäen tappaa itsensä, mutta henkensä menettämisen sijaan hän menettää näkönsä. *Mustasukkaisuudessa* Riitan sokeutuminen tapahtuu huomattavasti nopeammin. Jyri poistuu välittömästi talosta Riitan yrittäessä keskustella hänen kanssaan pojan kuolemasta. Jyri juoksee koskelle, hyppää uittotukille ja jatkaa matkaansa. Jyrin lähdön jälkeen Riitta juoksee epätoivoissaan hänen peräänsä. Riitta ei kuitenkaan tiedä, että koskella olevalle tukkisumalle on viritetty räjähteitä ja hän jää räjähdysten uhriksi menettäen näkönsä.

Molemmissa elokuvissa sokeutuminen voidaan ymmärtää Riitan ja Sylvin saamana rangaistuksena siitä, että he ovat epäonnistuneet keskeisessä asemassaan vaimona ja äitinä. Naisen asemaan liittyvät vaatimukset, joita Tulio elokuvissaan kritisoi rankaisemalla naispääosan esittäjiä, muistuttavat vahvasti, kuinka tunteisiin liittyvien sääntöjen lisäksi myös niitä toteuttavat ruumiit kokevat muutoksia (Scheer 2012, 220; ks. myös Toivainen 1992, 248).

Sylvin ja Riitan hahmot pyristelevät elokuvan aikana irti monista aikansa naisille tyypillisistä kuolemaan ja suruun liittyvistä tunnesäädöksistä: he eivät halua käsitellä lapsensa kuolemaan liittyvää surua pysymällä hiljaa ja pitämällä sisällään asioita (vrt. Nevala & Hytönen 2015, 153). Vertailukohtia voidaan etsiä esimerkiksi miehensä tai poikansa sodassa menettäneistä naisista ja heihin kohdistetuista suruvaatimuksista: jos näiden ryhmien edustajat eivät suostuneet toteuttamaan yhteiskunnan heiltä vaatimia surukäytäntöjä, heitä saatettiin julkisesti paheksua (ks. Haverinen & Pajari 2019, 322–325).

Sylvi ja Riitta toteuttavat ohjeellistavia tunnesäätöjä, joissa Scheer näkee keskeisen ongelman: jos niiden oletetaan olevan kulttuurista irrallisia, ne saatetaan nähdä

universaaleina sääntöinä, joihin eivät vaikuta kulttuurinen tai sosiaalinen konteksti. Mutta jo etsimällä ristiriitaisuuksia eri ryhmien harjoittamien tunnesääntöjen välillä voidaan havainnoida jälkiä siitä, mitkä tunteelliset käytännöt eivät enää toimi yhteisöissä niin kuin niiden pitäisi. (Scheer 2012, 215–216; ks. myös Scheer 2012, 218.)

Sylvin ja Riitan kuolemat – monimuotoisten vaiheiden lopputulos

Levottomassa veressä Sylvin nähdään kastelemassa kukkaa sokeutumisen jälkeen. Sylvi toteaa, että hän ei enää pelkää pimeää. Näkisin tämän lausahduksen kuolemanpelkoon liittyvänä vaiheena. Sokeutumisen myötä Sylvi voitti hetkeksi kuolemanpelkonsa ja selvittyään siitä, hän näkee elämänsä myös eri tavalla. Asiaan liittyvä keskeisesti kuolemanpelon yhteydessä koettu kärsimys, jota Sylvillä ei enää ole. Laajemmin voitaisiin myös puhua kuolemanpelon ahdistuksesta, jota voidaan lieventää eri keinoin. Sylvillä lieventyminen tapahtui hänen epäonnistuessaan itsemurhassa ja huomattuaan, että sokeuden myötä hän on saanut elämässään uuden mahdollisuuden (vrt. Holopainen & Partonen 2014, 202).

Mustasukkaisuudessa Riitta ei pohdi läheskään yhtä paljon uutta elämäänsä eikä häntä kuvata yhtä kiitollisena kuin Sylviä. Sen sijaan Riitta alkaa lähes välittömästi epäillä siskonsa Anjan kiintymystä kotiin palanneeseen Jyriin. Isoäiti mainitsee Jyrille, että näön menetyksen lisäksi myös Riitan hermot romahtivat. Näin elokuvassa tuodaankin esille Riitan mielenterveydellisiä ongelmia. Sylvinkin mielenterveydellisistä ongelmista puhutaan *Levottomassa veressä*, mutta ne eivät nouse yhtä merkittävään asemaan kuin Riitan ongelmat *Mustasukkaisuudessa*.



Kuvat 16–19. Sylvi näkee elämänsä eri tavalla itsemurhayrityksen ja siitä seuranneen sokeutumisen myötä (ylemmät kuvat). Riitalle taas elämä näyttäytyy ankeampana, vaikka hän välillä osoittaaakin onnellisuuden merkkejä (alemmat kuvat). Kuvakaappaukset elokuvista *Levoton veri* ja *Mustasukkaisuus*.

Sokeutumisen ja sen seurauksien esittämisen jälkeen molemmissa elokuvissa alkaa toisen siskon ja miehen salasuhte. Tämä johtaa lopulta siihen, että Sylvi ja Riitta alkavat vainoharhaisina piinata miestänsä ja siskoaan. Sylvi ja Riitta saavat myöhemmin näkönsä takaisin leikkauksen myötä, mistä he kuitenkin valehtelevat muille, jotta kykenevät salaa tarkkailemaan tapahtumien kulkua.

Levottomassa veressä Sylvi panostaa psykologisiin keinoihin vihjailemalla Outille tietävänsä tämän ja Valterin suhteesta. Sylvi pelottelee heitä kuolemasta kertovan tarinan avulla ja lopuksi yrittää saada Outin juomaan myrkkyä. *Mustasukkaisuudessa* Riitta toteuttaa keinonsa väkivaltaisemmin, sillä hän yrittää kolmesti tappaa siskonsa Anjan:

ensiksi yrittämällä pudottaa kukkaruukun tämän päälle, myöhemmin sabotoimalla Anjan ylittämää riippusiltaa sekä lopuksi ampumalla tätä. Näin selkeillä tappamisyriyksillä myös kuolema tulee *Mustasukkaisuudes*a lähemmäs sekä hahmoja että katsojia.



Kuvat 20–21. Sylvi pelottelee Valteria ja Outia tarinallaan (vasen kuva). Riitan kokema mustasukkaisuus konkretisoituu väkivaltaisena tunteellisenä käytäntönä (oikea kuva). Kuvakaappaukset elokuvista *Levoton veri* ja *Mustasukkaisuus*.

Sylvin ja Riitan toteuttamat käytännöt antavat ymmärrettävän ja havainnollistettavan muodon tunteelle. Riitan ilmaisema mustasukkaisuus näyttäytyy väkivaltaisina tekoina Anjaa kohtaan. Tämän lisäksi voidaan havaita, että mustasukkaisuus kasvaa Riitan sisällä jatkuvasti, näyttäytyen aina rajumpana väkivallan tekona. Riitan toiminta on jälleen esimerkki siitä, miten liikkuvuus muokkaa tunteellisia käytäntöjä ja miten niillä pyritään saavuttamaan tietty tunteellinen tila (Scheer 2012, 209).

Kuolemanpelko – tai enemmänkin sen puute – ruumiillistuu Sylvissä ja Riitassa raastavimmalla tavalla. Molemmat päättyvät itsemurhaan. Sylvi ajaa autolla alas mäenrinteeltä ja Riittaa hyppää korkeasta tornista koskeen kuolemaansa. Itsemurhien toteutustavat eroavat toisistaan, mutta Sylvin ja Riitan olemuksessa on kuitenkin samoja haurauden ja epätoivon piirteitä. Länsimaissa kuoleman kieltäminen oli selkeästi kasvanut 1950-luvulla. Psykologi Herman Feifel totesi vuonna 1959 ilmestyneessä *The Meaning of Death* -teoksensa johdannossa, kuinka amerikkalaisista on kuoleman

kieltämisen seurauksensa tullut ahdistuneempia ja epävarmempia (ks. Feifel 1965, xi-xvi). Vaikka kuoleman kieltäminen ei Suomessa vielä sodan päättymisen jälkeen ja 1950-luvun alussa ollut yhtä voimakasta verrattuna muihin länsimaihin, oli kuolemasta aiheutuvien raskaiden tunteiden käsittely koko ajan vähentynyt kasvaneen vaikenemisen kulttuurin takia (vrt. Wahl 1965, 25-26, 28-29).

Sylvi tuntee syyllisyyttä Outille ja Valterille aiheuttamastaan kärsimyksestä. Tämä välittyy katsojille Sylvin ajaessa autoa, minkä aikana nähdään takaumia hänen elämästään. Sylvi esitetään traagisena hahmona, johon on hyvin paljon vaikuttanut pojan menetys. Sylvi on saanut ennen lähtöään selville, että Outi ja Valter odottavat lasta. Sylville uutinen on liikaa ja hän jopa vihjaa, että Valter voisi suorittaa abortin Outille. Autolla ajaessaan Sylvi kokee katumusta sanoistaan ja hän näkee heijastuman omasta pojastaan ennen kuin lopulta ajaa tieltä ulos hurjalla vauhdilla. Sylvi kuolee auto-onnettomuudessa, kuten hänen poikansa aiemmin, tuoden taas mieleen väkivaltaisen kuoleman läsnäolon yhteiskunnassa.



Kuvat 22-25. Sylvi (ylemmät kuva) ja Riitta (alemmat kuva) käyvät läpi hyvin erilaiset vaiheet ennen itsemurhaansa. Kuvakaappaukset elokuvista *Levoton veri* ja *Mustasukkaisuus*.

Riitan kuolema *Mustasukkaisuudessa* pyritään tekemään henkilökohtaisemmaksi. Riitta ei tunne samanlaista katumusta teoistaan kuin Sylvi. Elokuvan loppupuolella hän pelkää enemmän sitä, että joutuisi hullujenhuoneelle. Kun Riitta on vaarassa jäädä kiinni sillan sabotoinnista, hän ryntää kotitalostaan autotallille ja yrittää paeta autolla, mikä voidaan nähdä viittauksena *Levottoman veren* Sylvin kohtaloon (ks. Kuuskoski 2002, 343). Auto ei kuitenkaan käynnisty ja paikalle saapuu pian Anja, joka tietää, mitä Riitta on tehnyt. Riitta ottaa auton hansikaslokerosta pistoolin, ampuu sillä Anjaa ja pakenee paikalta. Jyri saapuu autotallille kuultuaan laukauksen. Nähdessään haavoittuneen Anjan, hän juoksee Riitan perään kosken lähellä sijaitsevaan korkeaan torniin, josta Riitta lopulta hyppää kuolemaansa Jyrin estelyistä huolimatta.

Autotallissa Anja nostaa esiin Riitan mielenterveysongelmia selittävät traumaattiset syyt: ”Muistathan, pienenä sait myös kohtauksia isän kuoleman jälkeen...” Jos mietitään sotajan seurauksia, yksi keskeisimpiä asioita olivat traumaattisista kokemuksista aiheutuneet mielenterveysongelmat. Kotirintamalla olleille naisille ahdistusta ja pelkoa aiheutti aviomiehen tai oman pojan mahdollinen kaatuminen taisteluissa. Kotiin tuotu viesti läheisen kaatumisesta koettiin ajan pysähtymisenä. Äitien surun syvyys saattoi olla jopa niin suurta, että se aiheutti mielenterveysongelmia tai ennenaikaisen kuoleman. (Kivimäki 2019, 295–297.) Vaikka *Mustasukkaisuudessa* sodan merkityksestä ei puhuta, Riitalla on kuitenkin samanlaisia traumasta syntyneitä ongelmia kuin läheisensä menettäneillä.

Sytä Riitan olemukseen voidaan selittää tunteellisilla käytännöillä: hänen ruumiiseensa ovat varastoituneet kaikki menneisyyden tapahtumat, jotka näkyvät hänen käytännön toimissaan (ks. Scheer 2012, 201). Riitan menneisyyden ymmärtäminen avaa paremmin hänen käytöstään ja olemustaan. Riitan käytös vahvistaa Scheerin ajatuksia siitä, että tunteet eivät ole universaaleja ja ajattomia, vaan erilaiset kokemukset säilyvät ruumiissa nousten esiin tietynlaisissa sosiaalisissa tilanteissa.

Riitan kuoleman yhteydessä korostetaan kosken merkitystä. Elokuva jopa alkaa kohtauksella, jossa Jyri pelastaa Riitan ja Anjan koskesta. Myöhemmin elokuvassa kosken kerrotaan vieneen Riitan ja Anjan isän hengen. Tämä tragedia toistuu uudelleen elokuvassa Riitan ja Jyrin pojan hukkuessa. Elokuvan loppua kohden Riitta yrittää hukuttaa siskonsa koskeen, johon lopulta Riitta itse kuolee. Kosken voi nähdä kytkeytyvän luonnon teemaan, jota *Mustasukkaisuudessa* korostetaan enemmän kuin *Levottomassa veressä*. Martti-Tapio Kuuskoski on todennut: ”Elokuvassa kaikki palautuu koskeen. Koski ei enää symboloi mitään tiettyä asiaa referentiaalisesti, vaan koko elokuva alkaa olla affektiivista virtaavaksi koskeksi tulemista.” (Kuuskoski 2002, 342.)

Itse kuitenkin näen kuoleman vertauskuvan koskessa, jonka liittyminen luonnonmukaiseen ympäristöön muistuttaa samalla luonnollisesta kuolemasta, joka oli alkanut muuttua etäisemmäksi yhteiskunnassa (vrt. Gorer 1955, 51). Koskeen kuitenkin sisältyy elokuvassa niin runsasta ja ylimitoitettua symboliikkaa, että se alkaa suorastaan edustaa kuolemaa itseään. Näin koski muistuttaa jo Wahlin aikaisempaa kommenttia siitä, kuinka kuolema ja siihen liittyvät pelot saavat tukahdutettuna erilaisia symbolisia kiertoilmaisuja.

Levottoman veren ja *Mustasukkaisuuden* erot eivät rajoitu vain Riitan ja Sylvin kuolemaan, vaan erilaisuuksia on havaittavissa myös Outin ja Valterin sekä Anjan ja Jyrin tavoissa surra. Mielenkiintoisena pidän varsinkin Outin ja Valterin lukemaa kahta Sylvin jäähyväiskirjettä. Ensimmäisessä Sylvi haukkuu Outin ja Valterin syyttäen heitä kaikesta kokemastaan tuskasta. Toisessa Sylvi sen sijaan esittää anteeksipyyntönsä toivoen Valterille ja Outille onnellista loppuelämää. Kohtauksessa korostuvat nimeämiseen liittyvät tunteelliset käytännöt. Tunne ilmaistaan ja koetaan eri tavalla kirjoitettuna kuin puhuttuna ja toisen kuoleman selviäminen kirjeitse voi vaikuttaa eri tavalla kuin toisen kuoleman näkeminen henkilökohtaisesti (ks. Scheer 2012, 212–213). Outin ja Valterin sekavat tuntemukset välittyvät katsojille viimeisessä otoksessa, jossa heidän katseensa

ovat haikeat ja alakuloiset. Kohtauksen lopussa soi alakuloinen Chopinin A-molli (ks. Toiviainen 1992, 254).



Kuvat 26–27. Outi ja Valter surevat Sylvin poismenoa (vasen kuva). Anja ja Jyri saapuvat kosken äärelle muistelemaan Riittaa (oikea kuva). Kuvakaappaukset elokuvista *Levoton veri* ja *Mustasukkaisuus*.

Jyrin ja Anjan helpottuneemman oloinen suhtautuminen Riitan kuolemaan selittyy osittain sillä, että Jyri sai todistaa Riitan kuolemaa, mikä ehdottomasti varmistaa Riitan poismenon. Riitan kuolemaan liittyvää epävarmuutta ei ole. *Mustasukkaisuudessa* voidaan puhua helpotuksesta, ikään kuin rauha olisi saavutettu ja kuolemaa tarvitsisi pelätä vähemmän. Tämä ”rauhallisuus” vaikuttaa sopivan *Mustasukkaisuuteen*, sillä siihen liittyvät unohtamisen ja eteenpäin siirtymisen teemat. Jyrin ja Anjan nähdään elokuvan lopussa saapuvan kosken äärelle muistelemaan Riittaa. Koski ei pysy paikallaan vaan on jatkuvassa liikkeessä. Jyri vertaa tätä kosken ominaisuutta Riittaan, joka myös oli levoton ja jatkuvassa liikkeessä, ja jota kukaan ei voinut kontrolloida. Toisaalta kosken voi ajatella myös symboloivan elämässä eteenpäin siirtymistä kuoleman jälkeen.

Muisteluhetken jälkeen Anja ja Jyri kävelevät pois kosken luota ja näin kuvaannollisesti siirtyvät eteenpäin elämässään. Helpottunutta tunnelmaa vahvistaa lopussa kuultava rauhallinen musiikki. Asetelma muistuttaa etäisesti elokuvan valmistusajankohdan ilmapiiristä: sota-aika oli ehkä ohitse, mutta varmuudella ei tiedetty, mitä tulevaisuus piti

sisällään. Murheissa ja ankeassa tunnelmassa ei kuitenkaan haluttu velloa, vaan tärkeää oli kohdistaa katseet tulevaisuuteen. *Mustasukkaisuudessa* on yhä läsnä epävarmalta tuntuva tulevaisuuden tunnelma, vaikka kansallinen ilmapiiri oli muuttunut entistä valoisammaksi vuoden 1952 merkittävien kulttuuri- ja taloustapahtumien jälkeen. (Vrt. Kivimäki, Hytönen & Karonen 2019, 35-36.) Elokuva sijoittuu modernilla tehdasmiljööllään ja traditionaalisella luontomiljööllään välimaastoon, jossa ylemmän keskiluokan ihmiset elävät maalla kaupunkikulttuurin mukaisesti (ks. Toiviainen 1992, 245; vrt. Hietala 1992, 10). Tällainen välimaastoasetelma muistuttaa entisestään Suomessa tuolloin meneillään olleesta murroksesta, jossa maatalousvaltainen yhteiskunta oli kaupungistumassa nopeaa tahtia.

Itsemurhan tekijällä kuolemanpelko katoaa ruumiista väliaikaisesti, mutta kuitenkin riittäväksi ajaksi, ja jäljelle jääneet joutuvat elämään sen jättämien jälkien kanssa (ks. esim. Miettinen 2019, 207). Usein itsemurha ei ole hetken mielijohde, vaan taustalla ovat uhrin menneisyyden tapahtumat (Holopainen & Partonen 2014, 206). *Levottoman veren* ja *Mustasukkaisuuden* välittämän tarinan kautta itsemurha on ainoa looginen ratkaisu Riitan ja Sylvin kohtaloon. Itsemurhasta elokuvissa syntyvät erilaiset tunteet myös sopivat niiden välittämään laajempaan tunnekuvastoon. Väkivaltaisesti ja rauhattomasti käyttäytyneen Riitan kuolema herättää Anjassa ja Jyrissä ymmärrystä ja jopa helpotusta. Sylvin kuolemassa korostuvat traagisuus ja ristiriitainen käytös herättävät Outissa ja Valterissa sekavampia tunteita, jotka myös jättävät heille vaikean ja ristiriitaisen olon. Sylvin kuolema näyttäytyy vaikeammin ymmärrettävänä kuin Riitan. Tunteellisten käytäntöjen näkökulmasta katsottuna Riitan ja Sylvin kokemat epätoivo, ahdistus ja syyllisyys saavat äärimmäisen ruumiillistetun muotonsa itsemurhassa.

Tunteelliset käytännöt ja ruumiillistettu kuolemanpelko

Artikkelini pääkysymyksenä oli, millaisilla tunteellisia käytäntöjä hyödyntävillä keinoilla *Levottomassa veressä* ja *Mustasukkaisuudessa* tuodaan ilmi kuolemanpelkoa. Molemmissa elokuvissa tulevat ilmi kaikki neljä Scheerin mainitsemaa kategoriaa. Valterin ja Jyrin nähdään liikuttavan ja täten muokkaavan pojan kuolemasta aiheutunutta surua, samaten Sylvi ja Riitta ilmaisevat kokemaansa ahdistusta erinäisin keinoin piinatessaan siskoaan ja miestään. Nimeämistä elokuvissa tapahtuu usein, mutta erityisesti *Levottomassa veressä* hahmot ilmaisevat dialogissa laajasti tunteitaan ja lisäksi Sylvin kirjoittamat kirjeet vaikuttavat Valterin ja Outin tunnekokemukseen. Kommunikoiva käytäntö on erityisesti läsnä Matin hautajaisissa ja samaten hänen ja pikkupojan kuolinkohtauksissa, joissa Tulio hyödyntää erinäisiä audiovisuaalisia keinoja. Lopuksi ohjeistavat käytännöt ovat jatkuvasti läsnä erityisesti Riitan ja Sylvin hahmoissa, joiden traaginen kohtalo on osittain seurausta siitä, että he eivät suostu asettumaan yhteiskunnan vaalimaan äidin ja vaimon rooliin; tähän sisältyvät myös kyseisiin rooleihin liitetyt perinteiset tunteet, joita Sylvi ja Riitta vastustavat.

Näiden tunteellisten käytäntöjen lähtökohtana on, että ne näkyvät historiallisen, kulttuurisen ja sosiaalisen kontekstin vaikuttamassa ruumissa. Tästä päästään pohdintaan siitä, voidaanko käytännöillä laajemmin ymmärtää aikaisemmin mainittuja konteksteja, ja mitä uutta tunteelliset käytännöt voivat tässä mielessä tarjota elokuvien lähiluentaan.

Levoton veri ja *Mustasukkaisuus* antavat kasvot niille kuolemanpelon tunteille, joita Suomessa elokuvien valmistusajankohdan hetkellä oli. Elokuvissa esimerkiksi pojan kuoleman kautta käsitellään kuoleman jälkeistä tuntemattomuuden pelkoa; kuolemasta vaikeneminen näkyy Valterin ja Jyrin puhumattomuudessa; kuoleman aiheuttama eristyneisyys Sylvin ja Riitan jäädessä yksin pojan kuoleman jälkeen; kuoleman henkinen ja fyysinen kärsimys tulevat samaten ilmi Sylvissä ja Riitassa sokeutumisen ja itsemurhan muodossa; lopulta kuoleman hyväksyminen näyttäytyy Jyrin ja Anjan helpotuksena

kosken äärellä Riitan kuoleman jälkeen sekä Sylvin kirjeessään ilmaisemasta katumuksena teoistaan Outille ja Valterille.

Näiden tuntemusten esiintyminen ei ole sattumaa, vaan laajemmin kytköksissä länsimaiden sodanjälkeiseen yhteiskunnalliseen ilmapiiriin, minkä ajanjaksoa myöhemmin tarkastelleet tutkijat ovat havainneet. (Ks. esim. Feifel 1965; Bauman 1992; Kübler-Ross 2009.) Suomalaisuuteen oli liitetty jo 1800-luvulta lähtien talonpoikainen jäyhyys ja tunteiden vähäeleinen ilmaisu. Tällaiset ominaisuudet korostuivat valtakunnallisella tasolla entisestään toisen maailmansodan myötä.

Levotonta verta ja *Mustasukkaisuutta* ei pitäisi nähdä ainoastaan osana suomalaisen melodraamaelokuvan historiaa, vaan suurempina kokonaisuuksina, joilla on kytköksiä moniin koettuihin tunteellisiin ilmaisuihin suomalaisessa yhteiskunnassa. Erityisesti lapsen kuoleman käsittelyssä elokuvissa paljastuvat suurimmat erot, sillä *Levottomassa veressä* nähdään vielä lapsen hautajaiset ja jopa keskustelua pojan kuolemasta. Kuvat arkusta, haudasta ja rististä tekevät kuolemasta ehdottoman ja konkreettisemmän. Näin ei enää tapahdu *Mustasukkaisuudessa*, jossa hautajaisia ei näy. Riitan sokeutumisen ja Jyrin lähdön jälkeen pikkupoikaa ei enää mainita koko tarinassa toisin kuin *Levottomassa veressä*, missä Sylvin nähdään vielä muistelevan poikaa juuri ennen kuolemaansa.

Jyrin ja Valterin käytös havainnollistaa kuoleman yhteydessä ilmenevää puhumisen vaikeutta, jossa pelko on keskeisessä asemassa. Tässä mielessä heidän käytöksessään ei olekaan eroja. Erot paljastuvat käsiteltäessä suhdetta lapseen, joka Valterille on merkittävämpi kuin Jyrille. Valterille lapsi muistuttaa perinnöstä ja elämän jatkumisesta. Sen sijaan *Mustasukkaisuudessa* keskiöön nousee kosken tema, jossa yhdistyvät sekä elämä että kuolema luonnollisemmassa ympäristössä. Jyrille koski edustaa uutta elämän alkua menetetyt lapsen sijasta. Kuolema näyttäytyy mystisempänä ja etäisempänä ilmiönä, jolle on vaikeampi löytää ehdotonta selitystä. Tällainen kuoleman käsittely sopii paremmin rauhasta ja taloudellisesta kasvusta iloitsevalle 1950-luvulle kuin vielä juuri

päättäneen sodan yhteiskunnallisten ongelmien kanssa painivalle 1940-luvun jälkipuoliskolle.

Tärkeä tekijä tunteellisissa käytännöissä löytyy myös Sylvin ja Riitan itsemurhissa ja niiden käsittelyssä. *Levottomassa veressä* Outin ja Valterin epävarmat tunteet Sylvin kirjettä lukiessa ovat vahvempi muistutus ajankohdasta, jolloin kuolema oli selvemmin läsnä. *Mustasukkaisuudessa* Jyrin ja Anjan rauhallinen toiminta ja olemus Riitan itsemurhan jälkeen tuovat esille ymmärtäväisemmän, jopa etäisen, suhtautumisen kuolemaan. Jyri todistaa Riitan kuoleman henkilökohtaisesti ja kykenee ymmärtämään sen paremmin. Näin ei tapahdu Valterille ja Outille, jotka ensiksi saavat lukea Sylvin katkeransävyisen kirjeen ja sen jälkeen hämmentyneenä lukea hänen anteeksiantonsa toisesta kirjeestä. Hyvään kuolemaan on aina osaksi kuulunut, että kuolinhetki- ja tapa ovat tiedossa (Kempainen 2006, 56). Myös paikka, jossa henkilö on kuollut ja jonne läheiset voivat kokoontua, koetaan usein tärkeäksi. Ne ovat omiaan lieventämään eloon jääneiden kokemaa kuolemanpelkoa.

Elokuvisaan Tulio painotti tunteiden merkittävyyttä, mikä tulee ilmi erityisesti kuvien ja äänien kautta. Usein kuitenkin Tulion ilmaisemat tunteet nähdään ainoastaan melodramaattisina rakkauden ja erotiikan, välillä myös surun, tuntemuksina. Esimerkiksi Toiviainen viittaa *Levottoman veren* ja *Mustasukkaisuuden* ongelmiin ”rakkauden tauteina”: kuoleman esitetään johtuvan vain kuluttavasta intohimosta, jota Sylvi ja Riitta eivät saa tyydytetyksi (Toiviainen 1992, 248; ks. myös Toiviainen 1992, 245).

Sodassa poikansa menettäneet äidit saattoivat kärsiä mielenterveysongelmista ja pahimmassa tapauksessa kokivat ennenaikaisen kuoleman. Lapsen kuolema on yleisestikin hyvin raskas asia, joten on täysin aiheellista tehdä johtopäätöksiä sen merkittävyydestä *Levottomassa veressä* ja *Mustasukkaisuudessa*. Jopa Toivainen itse toteaa: ”Sekä melodraaman pysyvyys, että sen alituinen muodonmuutos ovat sidoksissa historialliseen todellisuuteen, joka on kaiken aikaa liikkeessä, mutta jonka

perusrakenteet muuttuvat hitaasti.” (Toiviainen 1992, 255.) Tätä historiallista todellisuutta oli ehdottomasti sodanjälkeinen aika, jossa sodan lukuisat kuolonuhrit väistämättä vaikuttivat yhteiskunnan eri rakenteisiin.

Levottomassa veressä ja *Mustasukkaisuudessa* analysoidut kohtaukset paljastavat, että hahmojen ilmaisemissa tunteellisissa käytännöissä on kyse monenlaisista tunteista. Tulion elokuvissa näkyy, että nämä tunteet ovat monipuolisia, eivät vain pelkoa käsitteleviä. Suomalaisen kulttuuriperinnön näkökulmasta katsottuna voidaan ajatella, että elokuvissa esiintyvät käytännöt eivät olleet vain rajoittuneita Tulion elokuvamaailmaan, vaan ne olivat osa laajempaa suomalaista kuolemankulttuuria. Elokuvissa nämä tulevat ilmi esimerkiksi lapsen kuoleman yhteydessä ilmenevistä käytännöistä, jotka oli liitetty suomalaisiin piirteisiin jo 1800-luvulta lähtien, mutta jotka korostuivat sotien vaikutusten myötä: Valterin ja Jyrin on vaikeaa keskustella poikansa kuolemasta aiheutuneista tuntemuksista suoraan, mutta he korvaavat puhumisen muilla keinoin kuten juomisella ja työnteolla (vrt. Kirves 2015, 281–282).

Tulio oli ehdoton auteur, joka itsenäisenä tuottajana ilmaisi vapaasti omia taiteellisia näkemyksiään ja kehitti aiheitaan eteenpäin. Itsenäisenä tekijänä Tulion oli mahdollista käsitellä syvempiä aikakauden virtauksia, kuten sodanjälkeisen yhteiskunnan ongelmia. Elokuvissaan Tulio kritisoi patriarkaalisuutta sekä luokkayhteiskuntaa ja esitti puolustuspuheita naisille (Varjola 2002, 191). Yhteiskuntakritiikin ohella Tulion elokuvat tuovat esille muita aikalaistekijöitä, kuten kuolemanpelkoon liittyviä tunteita, jotka yhteiskunnassa olivat lisääntyneet päättyneen sodan myötä.

Levottoman veren kaltaisella elokuvalla oli kysyntää sodanjälkeisinä vuosina (ks. Toiviainen 1993), mikä myös selittää sen parempaa vastaanottoa *Mustasukkaisuuteen* verrattuna. Tulio kenties tietämättään puhui sellaiselle elokuvayleisölle, joka olisi halunnut vapautuneemmin ilmaista pelon ja surun tunteitaan. Valtion taholta oli kuitenkin jatkosodan päättymisen jälkeen tullut ohjeistus siitä, kuinka kansalaisilta vaadittiin pidättäytymistä sellaisista tunteista, jotka voisivat kielteisesti vaikuttaa

yhteiskunnan jälleenrakentamiseen (ks. Kirves 2015, 260; Tuominen 2016, 220–222). Väistämättä tällainen ohjeistus vahvisti entisestään vaikenemiseen ja tunteiden tukahduttamisen kulttuurista ilmapiiriä.

Mustasukkaisuuden pienempää suosiota voidaan siis selittää muillakin kuin teknisillä syillä. Scheerin tunteellisissa käytännöissä median käyttö nähdään erityisen tärkeänä liikuttavana käytäntönä, jossa vaikuttaa aikansa kulttuuri. Tunteiden liikkuvuus (ja täten myös muuttuminen) myös selittää, miksi omana aikanaan suositut elokuvat herättävät kummastusta tänä päivänä. Muutos voi silti tapahtua jo muutamassakin vuodessa. (Scheer 2012, 210.) Jotain keskeisiä muutoksia ihmisten kokemissa tunteissa oli siis täytynyt tapahtua niinkin lyhyellä aikavälillä kuin 1946–1953: *Levottomassa veressä* Sylvin välittämä ahdistus, pelko ja epätoivo eivät enää toimineet *Mustasukkaisuudessa* Riitan välityksellä. Muutos sopii yhteen jo aikaisemmin mainitun ”iloisen” 1950-luvun kanssa, johon myös suurin osa elokuvateollisuudesta osallistui (ks. esim. Kassila 1997, 111).

Mustasukkaisuudessa ilmaistut tunteet eivät siis enää resonoineet niiden tunteiden kanssa, joita aikalaiset erityisesti halusivat kokea tai käsitellä. Sakari Toiviainen on myös todennut, että 1950-luvulla Tulion lähestymistapa ei enää herättänyt vastakaikua katsojissa, koska puhtasveriselle melodraamalle ei ollut enää kysyntää (Toiviainen 1992, 255–256). Olen kuitenkin sitä mieltä, että melodraaman lisäksi syynä olivat tuohon aikaan kansallisessa ilmapiirissä tapahtuneet muutokset. Kytköstä kuoleman aiheuttamiin tunteellisiin käytäntöihin on vaikea kiistää, kun tarkastellaan esimerkiksi lapsen kuolemaa ja sen aiheuttamia seurauksia.

Vertailu *Levottoman veren* ja *Mustasukkaisuuden* kohdalla osoittaa, että kuolemaa ja siihen liittyviä tunteellisia käytäntöjä on hyödyllistä tarkastella fiktiivisten elokuvien kautta. Kuten Scheerkin on todennut, tunteellisilla käytännöillä määritellyt tunteet eivät esiinny tai uudelleen tuota aikaisempia oletuksia esiintyvistä tunteista käytetyissä lähteessä, vaan ne antavat uuden ulkopuolisen perspektiivin (Scheer 2012, 217). Niiden

avulla voidaan kritisoida lähteistä aikaisemmin tehtyjä päätelmiä koetuista ja ilmenevistä tunteista. Juuri tämä aspekti on toteutunut analyysissäni, jossa lähtökohtana on ollut selvittää elokuvissa nimenomaan kuoleman yhteydessä ilmeneviä tunteita.

Suomalaisesta elokuvasta on tunteellisia käytäntöjä hyödyntämällä mahdollista etsiä jälkiä kuolemankulttuurin murroksesta, joka Suomessa oli käynnissä 1940-luvun puolivälin jälkeen ja 1950-luvun alussa. Kyseessä on kuitenkin aihe, joka selkeästi vaatii jatkotutkimusta niin suomalaisen elokuvatutkimuksen kuin myös jatkuvasti enemmän huomiota saavan kuolemantutkimuksen parissa.

Kiitokset

Haluan erityisesti kiittää artikkelin kommentoinnista ja oikoluennasta väitöskirjani ohjaajaa Outi Hakolaa, kollegoitani Suvi Heikkilää, Kristian Lindroosia, Piia Penttiä ja Taru Slutbäckä sekä Thanatoksen toimituskuntaa ja anonyymejä vertaisarvioitsijoita. Kiitos myös vaimolleni Heini Rosenholmille artikkelin oikoluennasta. Suuri kiitos kollegalleni Piia Pentille käänösavusta englanninkielisen abstraktin kanssa.

Kirjoittaja:

Heikki Rosenholm, FM, tekee väitöskirjaa Turun yliopiston historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelma Junossa. Tutkimuksen aiheena on vuosina 1940–1959 valmistuneissa suomalaisissa elokuvissa esiintyvien kuoleman tunteiden ruumiillinen tarkastelu.

Yhteystiedot: hepero@utu.fi

Lähdeluettelo

Elokuvat

Levoton veri. 1946. Ohjaus: Teuvo Tulio, käsikirjoitus: Filmimies (Nisse Hirn), pääosissa: Regina Linnanheimo (Sylvi Sora os. Kahra), Toini Vartiainen (Outi Kahra), Eino Katajavuori (Valter Sora). 91 min.

Mustasukkaisuus. 1953. Ohjaus: Teuvo Tulio, käsikirjoitus: Filmimies (Nisse Hirn), pääosissa: Regina Linnanheimo (Riitta Maras), Assi Raine (Anja), Eero Paganus (Jyri Maras). 93 min.

Elonet – Kansallisfilmografia -verkkosivu (<https://www.elonet.fi/fi>)

Elonet. 2019a. ”Levoton veri (1946).” Luettu 22.7.2019.
<https://www.elonet.fi/fi/elokuva/121622>.

Elonet. 2019b. ”Mustasukkaisuus (1953).” Luettu 22.7.2019.
<https://www.elonet.fi/fi/elokuva/123276>.

Hupaniitti, Outi. 2015. ”Suomalaisen elokuvan pientuottajat 1920- ja 1930-luvuilla.” Luettu 13.2.2020. <https://elonet.finna.fi/Content/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet?p=/1919-1929/suomalaisen-elokuvan-pientuottajat-1920-1930-luvuilla#Ohjaajat>

Piispa, Lauri ja Jorma Junttila. 2013a. ”Suomalainen elokuvatuotanto 1940–1949”. Luettu 24.7.2019. <https://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1940-1949>

Piispa, Lauri ja Jorma Junttila. 2013b. ”Suomalainen elokuvatuotanto 1950–1959”. Luettu 24.7.2019. <https://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1950-1959>

Toiviainen, Sakari. 1993. ”Lankeemus ja pelastusarmeija – sodanjälkeinen ongelmaelokuva.” Luettu 24.7.2019.
<https://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1940-1949/lankeemus-ja-pelastusarmeija-sodanjälkeinen-ongelmaelokuva>

Varjola, Markku. 1993. ”Intohimon roviot – Teuvo Tulion Sellaisena kuin Sinä minut halusit, Rakkauden risti, Levoton veri.” Luettu 22.7.2019.

<https://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1940-1949/intohimon-roviot-teuvo-tulion-sellaisena-kuin-sina-minut-halusit-rakkauden-risti-levoton-veri>

Kirjallisuus

Alanen, Antti. 2002. ”Tulio ja Linnankoski.” Teoksessa *Tulio: Levottoman veren antologia*, toim. Sakari Toiviainen, 247–263. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Bagh, Peter von. 2002. ”Viina, vittu ja virskirja eli Hääyö jota meille ei annettu.” Teoksessa *Tulio: Levottoman veren antologia*, toim. Sakari Toiviainen, 201–225. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Bagh, Peter von. 2005. *Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja*. Helsinki: Otava, Suomen elokuva-arkisto.

Bauman, Zygmunt. 1992. *Mortality, immortality and other life strategies*. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, Pierre. 1990. *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press.

Davison, Kate, Marja Jalava, Giulia Morosini, Monique Scheer, Kristine Steenbergh, Iris van der Zande, ja Lisa Fetheringill Zwicker. 2018. ”Emotions as a Kind of Practice: Six Case Studies Utilizing Monique Scheer’s Practice-Based Approach to Emotions in History.” *Cultural History* 7 (2): 226–238. Luettu 19.6.2019. <https://doi.org/10.3366/cult.2018.0175>.

Feifel, Herman. 1965. ”Introduction.” Teoksessa *The Meaning of Death*, toim. Herman Feifel, xi–xvi. New York: McGraw-Hill Book Company. Alkuperäinen julkaisu: 1959.

Flannery, Mary C. 2016. ”Personification and Embodied Emotional Practice in Middle English Literature.” *Literature Compass* 13 (6): 351–361. Luettu 28.6.2019. <https://doi.org/10.1111/lic3.12316>.

Gorer, Geoffrey. 1955. ”The Pornography of Death.” *Encounter* 10, 49–52. Luettu 15.8.2019. <http://www.unz.com/print/Encounter-1955oct-00049/>

Gordon, Stephen. 2017. ”Emotional Practice and Bodily Performance in Early Modern Vampire Literature.” *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural* 6 (1), 93–124. Luettu 16.8.2019. <https://muse.jhu.edu/article/653125#f17-text>.

Hanich, Julian ja Winfried Menninghaus. 2017. "Beyond Sadness: The Multi-Emotional Trajectory of Melodrama." *Cinema Journal*, 56 (4), 76–101. Luettu 22.7.2019. doi:10.1353/cj.2017.0041.

Haverinen, Anna ja Ilona Pajari. 2019. "Kuoleman julkisuus ja yksityisyys." Teoksessa *Suomalaisen kuoleman historia*, toim. Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen ja Kirsi Kanerva, 313–336. Helsinki: Gaudeamus.

Hietala, Veijo. 1992. "Tuntematon sotilas Rovaniemen markkinoilla. Suomalaisen elokuvan lajityypit 1950-luvulla." Teoksessa *Avoim ja suljettu: kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*, toim. Anna Makkonen, 3–19. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Holopainen, Jari ja Timo Partonen. 2014. "Itsemurha." Teoksessa *Kuoleman kulttuurit Suomessa*, toim. Outi Hakola, Sari Kivistö ja Virpi Mäkinen. 202–214. Helsinki: Gaudeamus.

Huhtala, Anna. 2017. "Suru ja murhelaulut lohduttavana perinteenä - Kuolema höyrylaiva Kurun haaksirikosta kertovissa arkkiveisuissa." *Thanatos* 6 (1): 5–31. Luettu 16.6.2019.

https://thanatosjournal.files.wordpress.com/2017/06/murhelaulut_huhtala.pdf.

Hupaniittu, Outi. 2019. "Televisiosopimus, verotarkastus ja konkurssi - Suomen Filmiteollisuuden loppu." Teoksessa *Unelmatehdas Liisankadulla. Suomen Filmiteollisuus Oy:n tarina*, toim. Kimmo Laine, Minna Santakari, Juha Seitajärvi ja Outi Hupaniittu, 324–335. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kakko, Jorma. 2019. "Rillumarei ja musikaali." Teoksessa *Unelmatehdas Liisankadulla. Suomen Filmiteollisuus Oy:n tarina*, toim. Kimmo Laine, Minna Santakari, Juha Seitajärvi ja Outi Hupaniittu, 205–208. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kassila, Matti. 1997. "Jees ja just' eli miten toinen maailmansota vaikutti suomalaiseen elokuvaan." Teoksessa *Varjojen valtakunta. Elokuvahistorian uusi lukukirja*, toim. Hannu Salmi ja Anu Koivunen, 103–111. Turku: Turun yliopiston täydennysjulkaisuja.

Kempainen, Ilona. 2006. *Isänmaan uhrit. Sankarikuolema Suomessa toisen maailmansodan aikana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kietäväinen-Sirén, Hanna. 2015. *Erityinen ystävyys: Miehen ja naisen välinen rakkaus uuden ajan alun Suomessa (n. 1650-1700)*. Väitöskirja, Jyväskylän yliopisto.

Kirves, Jenni. 2015. "Elämä omiin käsiin. Traumoista selviytymiseen." Teoksessa *Rauhaton rauha. Suomalaiset ja sodan päättyminen 1944-1950*, toim. Ville Kivimäki ja Kirsi-Maria Hytönen, 257–282. Tampere: Vastapaino.

Kivimäki, Ville, Kirsi-Maria Hytönen ja Petri Karonen. 2015. "Ennen huomispäivää. Toisen maailmansodan päättyminen Suomessa ja Euroopassa." Teoksessa *Rauhaton rauha. Suomalaiset ja sodan päättyminen 1944-1950*, toim. Ville Kivimäki ja Kirsi-Maria Hytönen, 11–36. Tampere: Vastapaino.

Kivimäki, Ville. 2015. "Uusi Suomi – Sotasukupolvi ja sodanjälkeinen aika." Teoksessa *Rauhaton rauha. Suomalaiset ja sodan päättyminen 1944-1950*, toim. Ville Kivimäki ja Kirsi-Maria Hytönen, 285–321. Tampere Vastapaino.

Kivimäki, Ville. 2019. "Sankariuhri ja kansakunta – suomalaiset sotakuolemat 1939–1945." Teoksessa *Suomalaisen kuoleman historia*, toim. Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen ja Kirsi Kanerva, 277–310. Helsinki: Gaudeamus.

Koivunen, Anu. 1994. "Isänmaan moninaiset äidinkasvot: Sotavuosien suomalainen "naisten" elokuva sukupuoliteknologiana." Lisensiaatintyö, Turun yliopisto.

Koski, Markku. 2019. "T.J. Särkkä – firman ensimmäinen juoksupoika." Teoksessa *Unelmatehdas Liisankadulla. Suomen Filmiteollisuus Oy:n tarina*, toim. Kimmo Laine, Minna Santakari, Juha Seitajärvi ja Outi Hupaniittu, 53–63. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kuuskoski, Martti-Tapio. 2002. "Melodraaman tuolle puolen: Tulion modernismi ja sen johtomotiivit." Teoksessa *Tulio: Levottoman veren antologia*, toim. Sakari Toiviainen, 307–359. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kübler-Ross, Elisabeth. 2009. *On Death and Dying*. Alkuperäinen julkaisu: 1973.

Laine, Kimmo. 2019. "SF-elokuvien genret, syklit ja sarjat." Teoksessa *Unelmatehdas Liisankadulla. Suomen Filmiteollisuus Oy:n tarina*, toim. Kimmo Laine, Minna Santakari, Juha Seitajärvi ja Outi Hupaniittu, 190–204. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Laine, Kimmo, Minna Santakari, Juha Seitajärvi ja Outi Hupaniittu. 2019. "Johdanto." Teoksessa *Unelmatehdas Liisankadulla. Suomen Filmiteollisuus Oy:n tarina*, toim. Kimmo Laine, Minna Santakari, Juha Seitajärvi ja Outi Hupaniittu, 7–17. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Miettinen, Riikka. 2019. "Itsemurha varhaismodernilta ajalta nykypäivään." Teoksessa *Suomalaisen kuoleman historia*, toim. Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen ja Kirsi Kanerva, 183–207. Helsinki: Gaudeamus.

Nevala, Seija-Leena ja Kirsi-Maria Hytönen. 2015. "Toimet, työt ja taakat. Perhe-elämä maaseudulla sodan jälkeen." Teoksessa *Rauhaton rauha. Suomalaiset ja sodan päättymisen 1944–1950*, toim. Ville Kivimäki ja Kirsi-Maria Hytönen, 151–172. Tampere: Vastapaino.

Nikula, Jaana. 2002. "Regina Linnanheimon ja Teuvo Tulion yhteistyö." Teoksessa *Tulio: Levottoman veren antologia*, toim. Sakari Toiviainen 167–181. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Pajari, Ilona. 2013. "Sotien vaikutus kuolemankulttuuriin." *Thanatos* vol. 2 1/2013: 1–17. Luettu 13.4.2020. <https://thanatos-journal.com/2013/06/30/thanatos-vol-2-12013/>.

Pajari, Ilona. 2014. "Kuolemanrituaalit Suomessa." Teoksessa *Kuoleman kulttuurit Suomessa*, toim. Outi Hakola, Sari Kivistö ja Virpi Mäkinen, 87–106. Helsinki: Gaudeamus.

Pajari, Ilona. 2019. "Kuolema maalla ja kaupungissa. Kulttuurin ja kulutuksen tarkastelua." Teoksessa *Suomalaisen kuoleman historia*, toim. Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen ja Kirsi Kanerva, 103–125. Helsinki: Gaudeamus.

Pajari, Ilona, Riikka Miettinen ja Kirsi Kanerva. 2019. "Kuoleman historian ääriiviivoja." Teoksessa *Suomalaisen kuoleman historia*, toim. Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen ja Kirsi Kanerva, 7–25. Helsinki: Gaudeamus.

Pearce, Lilian M. 2018. "Affective Ecological Restoration, Bodies of Emotional Practice." *International Review of Environmental History*, 4 (1), 167–189. Luettu 16.8.2019. <https://search.proquest.com/docview/2183084093?accountid=14774>

Pentikäinen, Juha. 1990. *Suomalaisen lähtö: kirjoituksia pohjoisesta kuolemankulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Reddy, William. 2001. *The Navigation of Feeling. A framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

Scheer, Monique. 2012. "Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion." *History and Theory* (51), 193–220.

Schleking, Florian. 2015. "Psychedelic Fears. Drug Use as an Emotional Practice in West Germany around 1970." *Storicamente* 11 (24). Luettu: 16.8.2019. doi: 10.12977/stor607.

Tuominen, Marja. 2016. "Sota joka ei koskaan päättynyt." Teoksessa *Maamme. Itsenäisen Suomen kulttuurihistoria*, toim. Marjo Kaartinen, Hannu Salmi ja Marja Tuominen, 215-242. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Toiviainen, Sakari. 1992. *Suurinta elämässä. Elokvadraaman kulta-aika*. Helsinki: VAPK-kustannus.

Toiviainen, Sakari. 2002. "Tuntematon Tulio." Teoksessa *Tulio: Levottoman veren antologia*, toim. Sakari Toiviainen, 9-22. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Tulio, Teuvo. 2002. "Elämäni ja elokuvani." Teoksessa *Tulio: Levottoman veren antologia*, toim. Sakari Toiviainen, 23-158. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Varjola, Markku. 2002. "Tulion näkemys ja merkitys" Teoksessa *Tulio: Levottoman veren antologia*, toim. Sakari Toiviainen, 183-200. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Wahl, Charles. W. 1965. "The Fear of Death." Teoksessa *The Meaning of Death*, toim. Herman Feifel, 16-29. New York: McGraw-Hill Book Company. Alkuperäinen julkaisu: 1959.

Abstract: Examining the embodiment of fear of death through emotional practices in Teuvo Tulio's melodramas *Levoton veri* (1946) and *Mustasukkaisuus* (1953)⁵

This article examines emotions related to the fear of death in two melodramas by Finnish film director Teuvo Tulio: *Restless Blood* (*Levoton veri*, 1946) and *Jealousy* (*Mustasukkaisuus*, 1953), the latter being a remake of the first film. I analyze the ways in which the films embody the emotions of the fear of death and how these embodiments of emotions are connected with the films' contemporary contexts. I focus on three specific scenes where death and the emotions related to it can be discerned: a death of a child, the processing of the death of the said child, and the act of suicide by the female leads and the aftermath that follows.

The theoretical and methodological basis is the ideas of emotional practices by cultural anthropology scholar Monique Scheer (2012). Emotions are always embodied and shaped by historical, social and cultural contexts. By looking at the changes in embodied emotional practices, we are able to understand other underlying reasons in how and why cultural changes occur in emotions. Some of these reasons can be linked to the release time of the films; in the 1940s, after the Second World War, society was still in a state of recovery, but by the 1950s the national atmosphere had changed and the era was often referred to as a "joyful" time.

The changes in the expressed and experienced fear of death can be detected by analyzing the main characters' behavior: the main characters in *Restless Blood* do not create distance to death or anxiety, but the characters in *Jealousy* do. However, this does not only occur in the characters' behavior; both films also take advantage of the *mise-en-scène* and the sound world. *Restless Blood* takes place in a city that, with its sound world, is more realistic and identifiable. The events in *Jealousy* are located in a distinct space between the urban and the rural, marked by the juxtaposition of urban societal rules (of the upper middle class) and tangible rural characteristics. The film also has more symbolism created by sound and landscape, which builds a more distant picture of death.

The ending of the Second World War marked a turning point in the culture of death: by the 1950s the restraint of grief and the obmutescence around death had become more mainstream. Death and mourning had become a topic that was slowly becoming obscure and prohibited from the society, and thus often processed through alternative methods like hard labour or heavy drinking. By comparing emotional practices between films reinforces the notion that in Finland films contained signs of a turning point in the culture of death caused by the Second World War in society.

⁵ I would like to thank my colleague Piia Pentti for helping me with the English translation of the abstract.