

TAMPEREEN YLIOPISTO

Petri Uusitalo

Sotaa ei ole

Miten vuoden 1918 tapahtumat on kuvattu suomalaisissa
historiallisissa elokuvissa

Suomen historian pro gradu
Ohjaaja Vesa vares

Tampereen yliopisto
Historiatieteen laitos
UUSITALO, PETRI

Sotaa ei ole

Miten vuoden 1918 tapahtumat on kuvattu suomalaisissa historiallisissa elokuvissa
Pro gradu –työ, 83 sivua
Historia
Lokakuu 2006

TIIVISTELMÄ

Historiallinen elokuva on yksi suurimpia populaarin historiantajun muokkaajia. Jokainen meistä on rakentanut itselleen jonkinlaisen kuvan menneisyyden tapahtumista ja ehkä siitäkin, että miten nämä nk. *menneisyyden tapahtumat* vaikuttavat elämässämme. Historian tiedon arvo liittyy muistiin. Sanotaankin, että se on ihmiskunnan tai kansan muistia. Viimeksi kuluneen vuosisadan aikana on ihmiskunnalla myös elokuvallinen muisti, elokuvan avulla taltioitua informaatiota ihmisestä ja yhteiskunnasta.

Tarkoitukseni on tutkia sitä miten Suomen vuoden 1918 sodan tapahtumia on esitetty suomalaisissa elokuvissa.. Mitä keinoja on käytetty eri mielikuvien synnyttämiseen, minkälaisia representaatioita näistä on esitetty. Tutkimuksen metodologisena kirjallisuutena olen käyttänyt pääasiassa Hannu Salmen *Elokuva ja historia*, sekä Kimmo Laineen ”*Pääosassa Suomen kansa*”. Hannu Salmi määrittelee historiallisen elokuvan historialliseksi elokuvaksi, tai kuvaukseksi kohteesta, jonka osa se itse ei ole.

Merkittävä havainto tätä tutkimusta tehtäessä oli se, kuinka paljon sisällissota loistaa poissaolollaan suomalaissa elokuvista. Punakaartit ovat suurimmaksi osaksi aika harmittoman oloista porukkaa. Mielenkiintoista olisi tutkia niitä kaikkia keinoja miten sisällissodasta kertomista on väistelyä. 30-luvulla tehdyissä elokuvissa ristiriidat kiistetään lähes täysin. 50-luvulla uskalletaan jo näyttääkin enemmän. Jälleenrakentamisen teema nousee muutamista elokuvista esiin selvästi. *Täällä Pohjantähden alla* – elokuvassa näyttäytyy hyvin moniääninen todellisuus, jota eri yksilöt ja yhteiskunta luokat pitävät yllä. Vuosituhannen vaihteessa taas on tehty hyvin monenlaisia tulkintoja. Onkin ehkä varmaan niin, että ei ole olemassa yhtä yleispätevää kaikkia tyydyttävää selitystä, jonka varaan elokuvan uskaltaisi rakentaa.

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto	1.
2. Vaikeasti hahmottuva elokuva	5.
2.1. Historiallinen elokuva	6.
2.2. Elokuvan käyttö historian lähteenä	12.
3. Historiallinen elokuva Suomessa	23.
3.1. Elokuvat ja niiden yleisö	23.
3.2. Vuoden 1918 tapahtumat Suomalaisissa elokuvissa	27.
4. Suuret kertomukset	32.
4.1. Koti, uskonto, isänmaa	32.
4.2. Hävinneet saavat äänen	37.
5. Suomen historian diskursissa	46.
5.1. Konsensusta etsimässä	46.
5.2. Jälleenrakentamisen asialla	49.
5.3. Paluu juurille	51.
6. Yksilötarinat maaseudulta	55.
6.1. Yksilö siirtyy keskiöön	55.
6.2. Ylpeys se on köyhälläkin	59.
7. Kristus – allegoriat	64.
7.1. Henkistä jälleenrakentamista	64.
7.2. Toivoa nykypäivän ihmiselle	69.
8. Sotaa ei ole	74.
Lähdeluettelo	79.

1. JOHDANTO

Historiallinen elokuva on yksi suurimpia populaarin historiantajun muokkaajia. Jokainen meistä on rakentanut itselleen jonkinlaisen kuvan menneisyyden tapahtumista ja ehkä siitäkkin, että miten nämä nk. *menneisyyden tapahtumat* vaikuttavat elämässämme vielä näinäkin päivinä. Suomessa peruskoulu, yleisenä sosialisoivana ja akkulturoivana laitoksena, on antanut meille yleiselostuksen historiasta. Siihen me lisäämme kuulemamme tarinat, uskomukset, asenteet, sekä sen minkä luemme tai näemme eri medioiden kautta. Historian tiedon arvo liittyy muistiin. Sanotaankin, että se on ihmiskunnan tai kansan muistia. Muistin varassa on paljon sitä, mitä pidämme erityisesti ihmiselle luonteenomaisena. Muisti antaa toiminnollemme pitkät perspektiivit ja jännevälit, minkä ansiosta toimintaamme ohjaa toisenlaiset arvot kuin hetken tarpeet. Kokemamme elämykset, niin kansalliset, yhteiskunnalliset, moraaliset ja taiteellisetkin, saattavat muistona jäädä vaikuttamaan toimintamme suuntaan ja antamaan elämällemme sisältöä. Kuitenkin ainoastaan yksittäisellä ihmisellä, ei kansoilla, on mahdollisuus palauttaa kokemukset sellaisenaan muistiinsa. Yksityisetkään ihmiset eivät kuitenkaan elä eristettynä vaan he käyttävät hyväksi toistensakin kokemuksia kertomalla kokemuksiaan toisilleen ja opettamalla näin toisiaan. Juuri tämä synnyttää kokemusten yhtenäisyyden, jonka perusteella voidaan sanoa kansan toimivan kokemustensa nojalla.¹ Elokuva on tässä varsin vahva vaikuttaja. Ranskalainen elokuvaohjaaja ja 1920-luvun johtava avantgardisti Abel Gance sanoi jo vuonna 1927, että kaikki legendat, mytologiat ja myytit, sankarit, uskontojen perustajat ja jopa uskonnot joutuvat uudelleen syntyneiksi filmattuina². Hän tarkoittaa tällä juuri sitä, että elokuvalla tulee olemaan niin suuri mahti ihmisten ajatteluun, että se tulee muokkaamaan maailmaa itsensä näköiseksi.

Kirjallisten dokumenttien välityksellä ovat puhuneet hallitsijat ja valtaapitävät, kun taas alamaisten ääni on kanavoitunut muihin medioihin, kuvaan, lauluun, puheeseen.

Historiaa on usein katsottu ihmiskunnan muistiksi. Viimeksi kuluneen vuosisadan aikana on ihmiskunnalla myös elokuvallinen muisti, elokuvan avulla taltioitua informaatiota ihmisestä ja yhteiskunnasta. Aluksi elokuvan tekeminen oli kallista ja siksi epädemokraattista (tästä hyvänä esimerkkinä on esim. natsi-Saksa). 60-luvulla tapahtui käänne ja audiovisuaalinen

¹ Renvall, 369-371

² Benjamin, 144

kuvatalennus on samalla halventunut ja demokratisoitunut, myös sen poliittinen merkitys on kasvanut.³

Suosituissa elokuvassa esitetyt historialliset tosiasiat jäävät erittäin helposti mieleen. On aivan eri asia se ovatko ne yleisesti historian tieteen hyväksymää totuutta asioista. Tässä ehkä ennemminkin herää kysymys siitä, että kuinka paljon ihmiset yleensä hakevat historiallista tietoa tieteellisesti julkaistuista teoksista. Jättävätkö ihmiset liiankin useasti historiallisen tiedon pelkän taiteellisen esityksen varaan. En väitä, että katsojat olisivat *tyhmiä* ja ottaisivat vastaan kaiken mitä mediasta tulee suorana totuutena, päinvastoin. Uskon, että ihmiset nykyään, eivät pidä edes totuutta totuutena kun katsovat sitä kuvaruudulta. Yhteiskunta on todella medioitunut ja yleensä ihmiset ovat täysin tietoisia siitä, että heihin yritetään vaikuttaa. Jotain kuitenkin jää mieleen jo ihan tiedostamattakin. Ainakin sellaiset osat jotka jo tukevat vanhoja jo entuudestaan sisäistettyjä käsityksiä. Jotta elokuva voisi saavuttaa maksimaalisen vaikutuksen katsojien mielikuvan muokkaajana on sille vastaanottajan taholta oltava suorastaan sosiaalista ja mentaalista tilausta.⁴ Eli näin voidaan helposti pönkittää jo lukkiutuneita käsityksiä. Aikaisemmin kohderyhmänä onkin useimmiten ollut pikkuporvaristo, jonka emotionaalisia ja henkisiä tarpeita on voinut tyydyttää ilman ristiriitaa kapitalististen intressien kanssa. Sen mentaliteetti ei ollut sidottu mihinkään yhteiskuntakerrostumaan.⁵

Kuinka totuudenmukaista on sitten nykypäivänä puhua luokka-ajattelusta ja sen näkymisestä elokuvan tai median tuottamisessa yleisesti. Tuleekin mieleen, että koko yleisöä voisi luonnehtia ”pikkuporvarilliseksi”. Nykyään globalisaatio ja tuotannon jatkuva kasvu ja kiihtyminen vaikuttavat enemmän siihen mitä esitetään, kuin jokin suunniteltu aatteellinen idealismi. Amerikkalainen elokuvaohjaaja Michael Moore on sanonut, että hän taistelee elokuvissaan ylikansallisia suuryhtiöitä vastaan, vaikka tuotantoyhtiö jossa hän itsekin työskentelee on osa tällaista suuryhtiötä. Tässä ristiriitaisessa tilanteessa hän siis tekee töitä kritisoimilleen suuryhtiöille, mutta näiden yhtiöiden kannalta hän myy ja tuottaa rahaa. Hän puree siis ruokkivaa kättä. Kuluttamisen ja tuottamisen lyhytnäköisyydessä suuryhtiöiden kannalta hänen ohjelmiaan katsotaan ja se tuottaa mainostuloja. Häntä ei nähdä uhkana, koska uskomus on, että ihmiset puhisevat ja pyörittelevät kyllä päitään, mutta eivät nouse sohviltaan tekemään mitään asioita muuttaakseen.

³ Salmi, 1993, 12

⁴ Vares, 168

⁵ Toiviainen, 21

Media yleensä ja elokuvat erityisesti muokkaavat kuvaamme maailmasta. Elämme nk. ”simulaatiokulttuurissa”, jossa median eri muodot värittävät entistä enemmän ihmisten päivittäistä kokemusmaailmaa ja muokkaavat ajatteluamme.⁶ Elokuvaan on aikoinaan suhtauduttu samalla tavalla kuin valokuvaan ja sen väärentämättömään totuusarvoon. Kun se nyt on silmiemme eteen on luotu nähtäväksi ja koettavaksi on sen todellisuus arvo mittava.⁷

Elokuvan kertomuksellisuuteen liittyy myös näkökulma, miten elokuva muokkaa historiallista tietoisuutta. Elokuvat kuvatessaan ylittäänsä tapahtumakulkuja muotoilee käsityksiä historiasta ja siten myös yhteiskunnan muuttumisesta. Ovathan esimerkiksi television kautta saamamme tiedot aina audiovisuaalisen kerrontaprosessin muokkaamia.⁸

Tarkoitukseni on tutkia sitä miten Suomen vuoden 1918 sodan tapahtumia on esitetty suomalaisissa elokuvissa. *Vuoden 1918 tapahtumilla* tarkoitan samana vuonna Suomessa käytyä sisällissotaa, sekä siihen liittyneitä ilmiöitä, kuten terroria ja vankileirejä. Mitä keinoja on käytetty eri mielikuvien synnyttämiseen, minkälaisia representaatioita näistä on esitetty. Erityisenä huomioni kohteena on se minkälaisen kuvan elokuvat antavat sodan punaisesta puolesta. Halutaanko heidät leimata myyttisesti harhaan johdetuiksi köyhiksi ja hölmöiksi, pahoiksi vallankumouksellisiksi, vai paljastuuko niistä jotain uutta tulkintaa. Mielenkiintoista olisi päästä kurkistamaan näiden syntyneiden myyttien taakse, niiden syntyhetkeen ja motiiveihin. Tutkimuselokuvia valitessani olen pääasiassa käyttänyt Suomen kansallisfilmografia – sarjaa. Filmografian avulla pystyy myös selvittämään kaikki tarpeelliset tiedot elokuvista aina synopsiksesta kuvauspaikkoihin asti. Tässä työssä itse tarkoitan elokuvalla juurikin fiktiivistä näytelmäelokuvaa, eli elokuvaa, joka faktoihin pohjautuneenakin on käsikirjoitettu, näytelty, ohjattu ja tuotettu fiktiivinen, audiovisuaalinen representaatio.

Vuoden 1918 sodasta käytetään edelleenkin nimityksiä vapaussota, luokkasota, kansalaisota, vallankumous, sisällissota ja kapina. Aina riippuu siitä mitä halutaan sodasta puhuttaessa korostaa. Kun tapahtumia alettiin jälkeensä selvittämään omaksi porvarillinen puoli vapaussota-nimen, kun taas luokkasota liittyi sosialistis-kommunistiseen tulkintaan. Nämä

⁶ Suoranta, 10

⁷ Benjamin, 144

⁸ Salmi, 1993, 15

tulkinnat ovat hyvin ideologissidonnaisia. Vapaussota tulkinnassa valkoiset taistelivat maan itsenäisyydestä, maan vapauttamiseksi vieraasta vallasta ja sorrosta, eli Venäjältä ja venäläisistä. Luokkasodassa taas punaiset taistelivat työväenluokan puolesta porvaristoa vastaan. Kansalaissota-nimitys syntyi toisen maailmansodan aikana sosialidemokraattis-liberaalisena terminä. Sillä pyrittiin erityisesti 1960-luvulla tasoittamaan vapaussota ja luokkasota tulkintoja ja antamaan hävinneelle punaiselle puolelle oikeutta. Tällä nimityksellä haluttiin ajaa takaa sitä, että sota tulkittiin kahden periaatteessa samat oikeudet omaavan suomalaisen ryhmän sodaksi, jotka molemmat olivat Suomen itsenäisyyden kannalla. Sisällissota tulkinta painottaa, että vuoden 1918 sodassa oli kyse vallasta ja sen osapuolina olivat pääosin suomalaiset. Vallankumoustulkinnassa sota selitetään kamppailuksi valtiovallasta, jossa luokkapohjaisesti järjestäytynyt ryhmä otti haltuunsa valtiovallan maan keskusalueella, mikä johti maan vallankumoukselliseen tilanteeseen. Kapina tulkinnassa on aspekteja sekä sisällissota- että vallankumoustulkinnasta. Kapina-termi on kansan keskuudessa hyvin tavallinen.⁹

Tutkimuksen metodologisena kirjallisuutena olen käyttänyt pääasiassa Hannu Salmen *Elokuva ja historia*, sekä Kimmo Laineen ”*Pääosassa Suomen kansa*”. Hannu Salmen mukaan historiallinen elokuva ei ole samanlainen genre, kuin esimerkiksi lännenfilmit. Genre käsite on osa elokuva instituutiota, jonka tehtävä on säädellä elokuvia tuotantoa ja kulutusta. Aivan suoraan ei ole määriteltävissä sitä, mikä on historiallista elokuvaa. Hannu Salmi määrittelee historiallisen elokuvan historialliseksi elokuvaksi, tai kuvaukseksi kohteesta, jonka osa se itse ei ole. Useimmille se tuo mielikuvan speaktaakkeleista ja seikkailuista ja se ammentaa lähtökohtansa kansallisen identiteetin ja yhteenkuuluvuuden myyteistä. Voimakkaita historiallisten elokuvien kohteita ovat olleet kansallisen historian kriisi- ja taitekohdat.¹⁰ Suomen 1918 sisällissota on juurikin tällainen vaikea kansallisen historian kriisi- ja taitekohta, vaikka sitä on suomalaisissa elokuvissa käsitelty suhteessa todella vähän, jos niitä vertaa esimerkiksi talvi- ja jatkosodista kertoviin elokuviin. Niitäkään ei hirveästi ole, mutta ne esittäytyvät kuitenkin suoraan edustavansa kuvausta juurikin näistä todellisista historiallisista tapahtumista. Talvisodasta kertovan elokuvan nimi voi olla yksinkertaisesti *Talvisota*. *Kansalaissota* nimistä elokuvaa saamme vielä varmaan odottaa.

⁹ Peltonen, 14-15

¹⁰ Salmi, 1999, 204.

2. VAIKEASTI HAHMOTTUVA ELOKUVA

Tässä yhteydessä jätän käsittelyn ulkopuolelle alun perin videolevitykseen tai televisiolle tehdyt teokset. Yleensä elokuva koostuu useista yhteen liimatuista filminpaloista. Elokuvan lähtökohtana on kuvaustapahtuma (take), joka alkaa kameran käynnistyksestä ja päättyy kameran sulkemiseen. Leikkaamalla yhteen kuvatusta materiaalista valittuja otoksia (shot) syntyy kohtaus. Useat kuvajaksot taas muodostavat kuvajaksoja, jotka ovat laajempia ajallis-paikallisesti yhtenäisiä jaksoja. Tarkasti ottaen elokuva ei ole vain valotettua, paloitetua ja yhteen liimattua filmiä. Elokuvaa on oikeastaan filmin projektiio, tai se voidaan esittää myös videotallenteena tai TV-esityksenä, mutta silloin kyseessä on enemmän elokuvan reproduktio.¹¹ Nykyään elokuva voi olla myös digitaalisesti taltioitu, mutta oleellista on se, että elokuva on valmistettu esitettäväksi maksullisissa elokuvateattereissa.

Elokuvatutkimuksen piiriin lasketaan nykyään kaikki ”elävän kuvan muodot”, televisiouutisista tietoverkkojen videoleikkeisiin. Elokuvan käsittelyä ei voi siis sitoa filmitallenteen muotoon. Elokuvaa on artefakti, keinotekoinen tuote, joka todellisuutta dokumentoidessaankin aina valikoi, muokkaa ja manipuloi, luo ajan ja paikan illuusiota. Fiktioelokuvalla ei voi edellyttää todenkaltaista tai historiallisten faktojen raameissa pysymistä. Sitä voidaan verrata todellisen maailman ilmiöihin, mutta sitä ei voi syyttää todellisuuden vääristämisestä. Se on vain kaksiulotteiselle pinnalle kehystetty audiovisuaalinen teos. Mielikuvien ja tunteiden tasolla elokuvakokemukset voivat olla yhtä vaikuttavia kuin omat muistot ja tässä mielessä elokuvat eivät esitä todellisuutta, vaan ovat todellisuutta.¹² Elokuvaa ja sen esittämät maailmat ovat näin kietoutuneet yhdeksi kokonaisuudeksi omien kokemustemme ja meille opetetun kanssa. Saatamme useimmiten valita jostain asiasta kiinnostuessamme siitä kertovan elokuvan kirjan sijaan. Sitä kautta luomme kuvamme asioista ja tapahtumista, joista olimme kiinnostuneita. Emme ehkä koskaan tämän jälkeen kyseenalaista tätä saamaamme tietoa, vaan siitä muodostuu osa maailmankuvaamme.

¹¹ Salmi, 1993,121-122

¹² Kotilainen, 94-95

2.1. Historiallinen elokuva

Nykyaikaisen taidekäsitteen mukaan taide kommunikoi itsenäisesti yhteiskunnan kanssa. Vuosisadan vaihteessa elokuva oli uutta teknologisesti, tuotantotaltaan ja todellisuuden esittämistavaltaan. Tällaisen taidemuodon synty oli mahdollista vasta teollisessa yhteiskunnassa, mikä ei ollut edellytyksenä muille taiteille.¹³ Tämän vuoksi täytyy muistaa, että elokuva ei ole vain viihdettä vaan myös oma taiteen muotonsa ja taiteella on kulttuurissa ja yhteiskunnassa oma tärkeä tehtävänsä arvojen, moraalien ja etiikan esittäjänä sekä niiden kritisoijana. Ikään kuin taiteen kautta voisi lukea yhteiskunnan ja kulttuurin henkistä tilaa.

Vuosisadan alkupuolella ranskalaiselle kriitikko, lehtimies, kirjailija, elokuvantekijä Louis Dellucille elokuva oli kehitystä kohti taiteen mitätöintiä, suoraa matkaa elämään: elokuvan ei pitänyt vääristää todellisuutta, vaan sen oli tuotava esiin todellisuuden ydin, sisäinen totuus ulkoisen kautta. Elokuvaa muokkaa, työstää ja sovittaa katsojensa maailmaa.¹⁴

Elokuvaa on perinteisesti pidetty yhtenä merkittävimmistä ja tehokkaimmista massojen ajattelutavan muokkaajista. Tämä ei koske vain muotien ja tapojen leviämistä, vaan myös henkistä maailmankuvaa, osittain jopa poliittisävyisiä arvoja. Viimeksi mainittujen osalta kyse on useimmiten piilovaikutuksesta, josta vaikuttaja ei välttämättä ole itsekään tietoisesti selvillä. Saarnaava ja osoitteleva elokuva yleensä tyrmätään yleisön taholta. Mutta elokuva, joka yksinkertaistaa suuret historialliset prosessit yksilötasolle, luo mentaliteettia ja tapaa nähdä asiat tietyillä tavoilla.¹⁵ Fiktiivisiä tarinaelokuvia voi näin dokumenttielokuvien ohella käyttää propagandatarkoituksiin¹⁶.

Äänen tulo aiheutti epävarmuutta kansallisten elokuvateollisuuksien kohtalosta. Äänifilmi johtikin täydelliseen 'filminatsionalismiin'. Kaikki pyrkivät hakeutumaan mahdollisimman kansallisiin, tuottajamaalle tyypillisiin aiheisiin ja kansalliset ja poliittiset näkökohdat nousivat kaupallisten ohi elokuvan tekemisen tärkeimmäksi ohjenuoraksi.¹⁷

¹³ Sedergren, 11

¹⁴ Toiviainen, 17-19

¹⁵ Vares, 165

¹⁶ Salmi, 1993, 150

¹⁷ Laine, 20-21

Elokuvan ja yhteiskunnan välillä ei vallitse yksiviivainen kausaalisuhde, eikä sitä voi suoraan palauttaa yhteisölliseen perustaansa. Elokuvan ja yhteiskunnan välillä vallitsee kuitenkin ilmaisusuhde, eli elokuva ilmaisee tiettyjä yhteiskunnallisia struktuureja (instituutioiden ja vastainstituutioiden ideologiaa). Se käy aktiivista keskustelua ja vaikuttaa.¹⁸ Elokuva ei ole ikkuna todellisuuteen, mutta se kyllä ilmaisee ympäröivää yhteiskuntaa omien keinovarojensa rajoissa. Nämä sidokset ovat usein hyvin monimutkaisia eivätkä aina edes yksiselitteisiä.¹⁹ Elokuvan todellisuudella on aina kiinnekohtia oikeaan todellisuuteen. Kuvilla, tarinoilla ja kaikilla muillakin elokuvan osatekijöillä se sitoutuu kollektiiviseen perustaansa. Lisäksi se voi ilmaista yhteiskunnallisuutensa vaikenemalla joistakin asioista. Voidaan sanoa, että tunkeutuessaan elokuvaan todellisuus kokee muodonmuutoksen useiden prosessien seurauksena.²⁰

Elokuvakriitikko ja –esseisti André Bazinin mielestä valokuva reprodusoi todellisuuden yksittäisessä kuvassa, sen rajoissa. Elokuva on tähän produktion tuonut ajallisen ulottuvuuden.²¹ Kirjoitettu sana on palvellut nimenomaan hallitsevia luokkia, kun taas alamaisten ääni on kanavoitunut muihin ilmaisumuotoihin, esimerkiksi juuri kuvaan. Elokuva on ollut reviiiriä, jonka kontrollointiin vallanpitäjillä ei ole ollut riittäviä välineitä. Yksinkertaiseen siveelliseen valvontaan valtiovalta kykenee, mutta tuskin muuhun. On lukemattomasti elokuvia, joissa sensuurin asettamia määräyksiä on rikottu visuaalisin vihjein ja vertauskuvin.²² Siegfried Kracauerin mielestä elokuva heijastelee yhteisönsä mentaliteetteja suuremmin kuin muut taiteet, koska se on luonteeltaan kollektiivinen taidemuoto ja suunnattu mahdollisimman laajalle yleisölle. Elokuva heijastelee psyykkisiä asenteita, kollektiivisen mielenlaadun syviä kerroksia, jotka jäävät tietoisuuden ulottumattomiin.²³ Elokuva synnyttää näin totuuksia ja totuutta, joka voidaan levittää nopeasti suurille väestöryhmille. Kuinka monet elokuvia katselevat nuoret tajuavat Hollywood-elokuvien tarjoavan heille amerikkalaisen elämäntavan mallia. Suoraan propagandaan on helpompi reagoida kuin siihen, että se on piilossa itse tarinan kerronnassa. Esimerkiksi amerikkalaisten oikeussalidraamojen vuoksi monet luulevat suomalaistenkin oikeuskäytäntöjen toimivan samalla tavalla.

¹⁸ salmi, 1993, 152

¹⁹ Salmi, 1993, 154

²⁰ Salmi, 1993, 155

²¹ Bazin, 1973, 28-30

²² Salmi, 1993, 169

²³ Kracauer, 1987, 10-11

Historiallinen elokuvan voidaan sanoa olevan historiallinen kertomus, kuvaus kohteesta, jonka osa se itse ei ole. 40-luvulla toteutettu aikalaiskuva voi näyttäytyä meille historiallisena kertomuksena, koska sehän on menneisyyden kertomus. Kuitenkaan se ei ole sitä samassa mielessä kuin historiallinen elokuva, koska se kuuluu kuvaamaansa kohteeseen.²⁴ Voimme toki tarkastella tätä 40-luvulla tehtyä elokuvaa siinä mielessä, että mitä se kertoo meille 40-luvusta, mutta se ei tee siitä historiallista elokuvaa. Se on silloin oman aikansa kuvaa ja kuvausta.

Vasta italialaiset historialliset spehtaakkelit tekivät historiallisesta elokuvasta lajityypin. Tällaisia olivat mm. Giovanni Pastronen *Cabiria* (1914) ja Enrico Guazzonin *Quo vadis?* (1912). Lajityypin syntymiselle Italiassa oli monia edellytyksiä, kuten 1800-luvun laaja historiallisen romaanin ja oopperan traditio.²⁵ Historiallista elokuvaa voidaan kaikkein parhaiten verrata historialliseen romaaniin, sillä molempien taidemuotojen pohjana on teksti: romaani tietenkin on itsessään pelkkää tekstiä ja elokuvan kivijalka on käsikirjoitus. Historialliselle romaanille ei ole yhtä ja ainoaa teoreettista määritelmää. Kirjallisuudentutkijoiden mukaan niiden pitäisi sisältää kuitenkin seuraavia ominaisuuksia: 1) Aiheen tulee olla niin kaukana menneisyydessä, ettei kirjoittajalla voi olla siitä välitöntä muistitietoa. 2) Keskeisten asiatietojen ja olojen kuvauksen tulee olla sopuosinnussa historiantutkimuksen tuottaman, yleisesti tunnetun tiedon kanssa. 3) Fiktion on dominoitava historiallisia seikkoja. 4) Romaanissa on oltava historiallinen näkemys, mikä tarkoittaa sitä, että tapahtumat on suhteutettava edeltäviin ja tuleviin tapahtumiin.²⁶

Historiallinen elokuva ei ole lajityyppi, eli genre, samassa mielessä kuin esimerkiksi lännenelokuvat. Lajityyppi-käsite kuuluu osaksi elokuva-instituutiota. Historiallinen elokuva poikkeaa muista elokuvalajeista. Se ei vaadi tiettyä ikonografiaa, kerronnallista rakennetta tai tematiikkaa. Historiallisen elokuvan on vain sijoitettava menneisyyteen ja osoitettava historiallisuutensa. Se on käsite, joka voi sisältää myös muiden lajityyppien elokuvia.²⁷ Näin kaikki elokuvat voitaisiin karkeasti jakaa historiallisiin ja ei-historiallisiin elokuviin. Varsinkin jos historiallisessa elokuvassa voidaan suvereenisti hyödyntää kaikkia mahdollisia elokuva genrejä. Vaikka historiallisissa elokuvissa oltaisiin käsitelty lähtökohdiltaan hyvin yleisiä teemoja, niin usein niissä silti on kuitenkin piilotettuna käsitelty kansallisia

²⁴ Salmi, 1993, 219

²⁵ Salmi, 1999, 116

²⁶ Syväoja, 1998, 20

²⁷ Salmi, 1993, 213-214

kysymyksiä. Ne elokuvat, jotka eivät ole kovin tiukasti sidoksissa historialliseen todellisuuteen, esimerkiksi pukudraamat (*costume drama*), joissa kuvataan fiktiivisiä henkilöitä, viittaavat kuitenkin jo niissä olevat menneisyyden asut ja rekvisiitta elokuvan historiallisuuteen. Toisaalta on vaadittu, että jotta elokuva olisi historiallinen on sen: a) kuvattava tapahtumia, jotka kuuluvat yhteiseen kulttuuriperimään tai b) annettava katsojille tarkat ajan ja paikan kordinaatit. Esimerkiksi lännen elokuvissa ei aina tiedä käsitteleekö se villinlännen myyttejä vai historiaa. Niissä voikin nähdä pyrkimyksenä kietoa yhteen myytti ja historia erottamattomaksi punokseksi.²⁸

Voi olla myös niin, että elokuva ilmiänsä on kertomus tietyistä menneisyyden aikakaudesta, mutta samalla se voi olla kätkeytyksi kertomus jostakin muusta ajasta. Kun puhutaan elokuvasta voi historiallisuus viitata moneen asiaan. Historiallisissa elokuvissa ei ole vain miljöitä, lavasteita, pukuja, vuosilukuja ja merkkihenkilöitä. Siinä on myös kameran liikkeitä, leikkausta, äänenkäyttöä ja tiettyntyyppistä musiikkia. Historialla on siis oma tyylinsä. Helpoimmin tunnistettava ja yksi historiallisen elokuvan keskeisistä muodoista on historiallinen speaktaakkeli.²⁹

Elokuvien historiallisuus ei ole aivan yksinkertainen asia. Menneisyyden rekonstruointi tapahtuu aina nykyisyyden näkökulmasta ja rekonstruoinnin taustalla vaikuttaa erilaisia tiedostamattomia ja tiedostettuja intressejä.³⁰ Tässä esimerkissä ohjaaja Risto Orko kommentoi elokuvansa *Aktivistit* (1939) puheesta Elokuva-aitta -lehdessä:

Noiden vuosien kuosit ovat sangen rumat, [--] ja sen vuoksi olemme niitä hiukan tyyllitelleet, samalla kuitenkin säilyttäen niiden luonteen. Emmehän epookin kunniaksi voi tehdä pienestä, sirosta Helena Karasta variksenpelätintä.³¹

Monet historialliset elokuvat esittävät tapahtumien pohjustukseksi yleisiä, todellisia tapahtumia tai historiallisia prosesseja, vaikka kuvaavatkin lopuksi täysin fiktiivisiä tapahtumia. Jos taas elokuva kuvaa kokonaisuudessaan jotain menneisyyden ilmiötä, kyseessä on useimmiten ollut henkilö (ns. suurmies-/naiselokuva) eikä niinkään tapahtuma. Nämäkään elokuvat eivät kuitenkaan ole historiantutkimuksen kuvitusta, sillä mukana on paljon fiktiivisiä tilanteita ja aiheita fiktioelokuvan keinovarojen ja yleisen suurmiestradiation

²⁸ Salmi, 1993, 215-216

²⁹ salmi, 1993, 220

³⁰ Laine261

³¹ Elokuva-aitta 4/1939, 86-87

mukaisesti. Silti ne ovat merkittäviä ja vaikutusvaltaisia historiallisia tulkintoja.³² Monissa kielissä historia tarkoittaa myös tarinaa, joten sitä taustaa vasten nähtynä ymmärtää helpommin sen, miksi fiktiivisyyden voi helposti liittää *todelliseen* historiaan. Varmaan jollain tasolla ihmiset voivat mieltää historian samaksi kuin hyvän tarinan ja tieteellisen historian tylsäksi jaaritteluksi, jossa ei voida oikeastaan sanoa monestakaan asiasta selvää totuutta.

Jos nyt ajattelemme elokuvaa historiallisena kertomuksena, tulevat mieleen ensimmäisenä ne historialliset elokuvat, jotka ammentavat tapahtumansa menneisyydestä. Omat lukunsa ovat tietenkin historialliset dokumentit, joissa pyritään kuvaamaan menneisyyden tapahtumia historiantutkimuksen luomassa, 'todenmukaisessa' viitekehyksessä.³³ Elokuvan täytyy jotenkin viestittää katsojilleen se, että kyseessä on historiallinen elokuva, joka kuvaa menneisyyden tapahtumia. Yksinkertaisimmillaan tarina voidaan aloittaa tekstillä, jossa kerrotaan tarkka tapahtuma-aika. Saman informaation voi ilmoittaa myös objektiivinen kertojääni (voice-over), tai sitten sisäinen kertoja, joka on joku tarinassa mukana oleva henkilö. Elokuvassa voidaan antaa myös tapahtumaviitteitä, jotka sijoittavat elokuvan historialliseen kontekstiin. Tapahtumaviitteet ovat laadultaan sellaisia, joiden voi katsoa kuuluvan yleissivistykseen.³⁴

Historiantutkimuksen lähtökohtana on tarve kysyä ja pohtia historiallisia ongelmia, joita syystä tai toisesta pidetään merkittävänä. Historiallinen elokuva näyttää lähtökohdiltaan erilaiselta, sillä niissä eksplisiittinen kysymys tai ongelma ei ole välttämätön. Niissä saatetaan kyllä käsitellä merkittäviä historiallisia ongelmia ja elokuvalla on käytössään enemmän kerronnallisia mahdollisuuksia kuin tutkimuksella. Elokuvan ei missään nimessä tarvitse kysyä, mutta halutessaan se voi toki tehdä niin. Yksi tällainen tapa on takautumarakenne, jossa elokuva alkaa tapahtumalla (ongelma), jonka ymmärtämiseksi elokuva takautuu menneisyyteen etsimään ratkaisua nähdyille tapahtumalle.³⁵ Kertomuksen kautta useimmille syntyy historiasta jonkinlainen tolkkua ja sille annetaan näin selvät syy-suhteet. Katsoja tai kokija voi myös tätä kautta ottaa kantaa, puolesta tai vastaan, riippuen siitä miten on antanut elokuvan tarinan itseään koskettaa. Ihannetapaus historiallisen elokuvan maksimaaliseen vaikutukseen on tilanne, jossa elokuva pääsee esiintymään radikaalina myytin murskaajana,

³² Salmi, 1993, 217-218

³³ Salmi, 1993, 213

³⁴ Salmi, 1993, 232-234

³⁵ Salmi, 1993, 236

jopa establishmentin vastustajana – vaikka se ei käytännössä ole sitä, ei ainakaan sanan varsinaisessa merkityksessä. Kohteena olevan myytin täytyy tavallaan olla jo valmiiksi ”pystyyn vanhentunut” (kuten esim. Kekkos-myytti 1980-luvulla).³⁶ Kyseessä on silloin nk. luutuma-myytti, jonka merkitys yhteisön arvovallassa on laskenut ja jota vallanpitäjät eivät enää tosissaan pönkitä. Yhteisön hellimiä myyttejä vastaan on taas vaarallista hyökätä, sillä se merkitsisi ”kanonisoitujen yhteisarvojen loukkausta”.³⁷

Jos elokuvan kohteena oleva myytti on todella elinvoimainen ja instituutiot todella elokuvan maailmaa vastaan, katsojat eivät käy katsomassa edes koko elokuvaa. Niinpä voimissaan olevaa myyttiä haastavaa elokuvaa harvemmin edes tehdään, koska sen huono yleisömenestys voidaan jo ennakoida. Tällaisena voitaisiin pitää sisällissotaa, johon ei pitkään pystytty tarttumaan muuta kuin vapaussodan mielikuvien kautta.³⁸ Aina löytyi kuitenkin niitä joiden mielestä näitäkin mielikuvia esitettiin liian vähän ja hellästi. Suomalainen elokuvatuotanto ei kuitenkaan koskaan ole luisunut täysin porvarillis-nationalistisia ihanteita palvelevaksi. Sen on täytynyt kosiskella myös työväestö-yleisöä.

Historiallinen elokuva vaikuttaa parhaiten niin ikään silloin kun se koskettelee aikaa ja tapahtumia, jotka ovat vastaanottajalle jollakin tavalla tuttuja. Silloin elokuva vastaa hänen kysymyksiinsä siitä, miksi jokin sukulainen meni mukaan johonkin liikkeeseen tai miksi toinen kuoli ase kädessä: missä suuressa kokonaisuudessa ja prosessissa oikein oltiin mukana. Elokuva on tällaiseen helpotajuusin ja havainnollisin väline. Vaikutus maksimoituu myös sillä, että elokuva on aina persoonallinen. Se henkilöi jo luonteensa takia prosessitkin, joita se kuvaa.³⁹

Historiallisen elokuvan historiakuvan kannalta on tärkeää, että katsoja mieltää nähdyt tapahtumat historiallisiksi. Elokuvan kannalta ei siis ole olennaista ovatko elokuvan kuvaamat tapahtumat todella historiallisia, että niille löytyisi tukea historiantutkimuksesta. Olennaisen tärkeää on ennemminkin teoksen vastaanotto ja historiallinen vastaanotto. Mielikuvitus säilyy aina erittäin tärkeällä sijalla kunhan esitetyt tapahtumat ovat vain mahdollisia. Elokuva ei voi siis sotia yleisesti tunnettuja maailmanhistorian ääriviivoja vastaan.⁴⁰ Näin ollen esimerkiksi

³⁶ Vares, 169

³⁷ Mylly, 154-155

³⁸ Vares, 169

³⁹ vares, 169-170

⁴⁰ Salmi, 1993, 238

Monthy Pythonin elokuva *Brians life* (suom. *Brianin elämä*), joka sijoittuu ajanlaskun ajan Lähi-itään ja seuraa erään Brian nimisen miehen elämää Galilean alueella ei ole historiallinen elokuva, vaikka se tuo esiin hyvinkin räikeällä tavalla tuon ajan yhteiskunnallisia oloja ja epäkohtia (samoin kritisoiden tätäkin päivää). Kaikkine yllättävine avaruusseikkailuineen ja sellaisten tapahtumien kera, jotka sotivat useita tunnettuja historiallisia faktoja vatsaan, elokuva on ei-historiallinen kriittinen ja absurdi satiiri tämän ja elokuvassa kerrotun ajan tapahtumista.

Yleensä tavanomaisissa Hollywoodin historiallisissa seikkailuelokuvissa nämä ääriviivat on työnnetty niin kauas kuin suinkin ja mielikuvitukselle on jätetty runsaasti liikkumatilaa. Jos tarinan päähenkilö on todellinen hahmo ovat historialliset reunaehdot tietenkin tiukemmat. Historialliset reunaehdot voidaan pyrkiä ylittämään myös hyvästä syystä. Elokuvaan voidaan sijoittaa tietoisia anakronismeja, elementtejä, jotka ovat avoimesti ristiriidassa kuvatun historiallisen ajanjakson kanssa. Näin kertomus voi toimia allegorisena kertomuksena jostakin muusta menneisyyden ajanjaksosta tai nykyisyydestä.⁴¹

Vaikka historiankirjoitus on kollektiivista muistamista ei menneisyydestä kirjoittaminen ole historioitsijoiden yksinoikeus. Nykyisyydessä elävälle ja tulevaisuuteen suuntautuvalla ihmiselle menneet tapahtumat ovat aina tärkeitä: siksi niitä käsitellään yhtä hyvin kirjallisuuden kuin elokuvankin keinoin. Menneisyyden tapahtumien kertomuksellistaminen on ylipäätään ollut yksi tuotteliaimmista elokuvan tekemisen osa-alueista.⁴²

2.2. Elokuvan käyttö historian lähteenä

Audiovisuaalisilla kulttuurin tuotteilla kaksijakoinen historiallinen luonne: yhtäältä ne tallentavat todellisuutta, mutta toisaalta ne myös vaikuttavat tuohon todellisuuteen. Historioitsija voi käyttää elokuvaa, joko elokuvan lähteenä, tai pitää elokuvaa ylipäätään aiheena.⁴³ Edellisessä tutkitaan elokuvaa hyväksi käyttäen sen antamaa kuvaa itsestään ja jälkimmäisessä tutkitaan yleisesti ottaen elokuvia historiallisessa kontekstissa.

⁴¹ Salmi, 1993, 241

⁴² Salmi, 1999, 202

⁴³ Salmi, 1993, 13

Taide ei yritä olla historiantutkimusta, mutta sillä on kuitenkin edellytyksiä levittää sanomansa laajalle, laajemmalle kuin tutkimuksilla. Tutkimukset saavat laajempaa vaikutusta vain, jos joku popularisoija mieltyy niihin ja levittää niiden sisältöä omalla tavallaan. Erityisen tehokas on juuri elokuva, joka antaa tapahtumille helposti käsiteltävät ja konkreettiset kasvot ja pystyy tehokkaasti vetoamaan tunteisiin. Historiaa on usein sanottu voittajien historiaksi. Taide tulkitsee asiat kuitenkin toisin, sillä tappion tragiikka tuottaa usein aiheena dramaattisemmat ja eepisemmät klassikot. Ne tuovat usein esille vivahteita sekä padottuja tunteita ja tulkintoja – ja ne todella vaikuttavat suuren yleisön historiankäsityksiin.⁴⁴ Elokuva tarjoaa monipuolisimman attraktion kun sitä vertaa muihin taidemuotoihin. Elokuviissa on visuaalisuus liitettynä spatiaalis-temporaaliseen ulottuvuuteen ja se tarjoaa kaikille katsojille samanlaisen kuvan, eikä siitä näyttäisi puuttuvan kuin vain haju ja tunto. Jos sitä vertaa esimerkiksi romaaniin, niin niissä mieliin visualisoitunut kuva tapahtumista ei juuri ole yksilöiden välillä täysin yhteneväiset. Ei ainakaan yhtä yhtenevä kuin elokuvissa, jossa kaikki näkevät saman kuvan.

Historiallisten elokuvien ohjaajat ovat useimmiten historiasta hyvinkin kiinnostuneita ja he käyttävät runsaasti hyväkseen historia-alan asiantuntemusta. Ongelmana on kuitenkin se, miten nämä historiasta kiinnostuneet ohjaajat tietonsa ja tietolähteensä valikoivat. Usein ohjaajilla ja käsikirjoittajilla ei ole ollut tieteellisyyden ja objektiivisuuden intressiä. Heillä on kenties ollut jokin ennakkokäsitys, jonka he haluavat markkinoida ainoana totuutena, mieluiten mahdollisimman myyvässä muodossa. Heillä voi olla paljonkin spesiaalitietoa, mutta ne on kerätty tietyn ennakkolähtökohdan pohjalta. Joillakin on ihan julistajan mielenlaatu (esim. Oliver Stone). Alkeellisetkin tasapuolisuuden vaatimukset laiminlyödään systemaattisesti ja tietoisesti ja faktojen aukot täytetään vastuuttomasti fiktiolla. Lopputulos johtaisi missä muussa informaation levitysmuodossa tahansa mitä ilmeisimmin kunnianloukkaustuomioihin. Heillä on kuitenkin ylivertainen mahdollisuus saada äänensä kuuluviin. Hyvä- paha, sankari-konna – kuvat sekä kaiken yksinkertaistaminen ja tunteellistaminen läpäisee katsojakunnan helpommin kuin akateeminen tutkimus.⁴⁵

Elokuva on toisessa asemassa kuin painettu sana, jolla on ollut rajattu levikki ja ainakin jossain määrin taattu osansa lukijakunnasta. Sen eläminen oli siten turvattu. Sen sijaan elokuvien kustannusten peittäminen vaati kävijämääriä. Kyseessä ei voinut olla tekijöiden

⁴⁴ Vares, 166

⁴⁵ Vares, 167-168

näkemyksen levittäminen, vaan myös, ja jopa ensisijaisesti, taloudellinen liiketoiminta.⁴⁶ Tämä on tärkeätä muistaa aina eläviä kuvia katsoessa, että niiden tekemiseen tarvitaan yleensä paljon rahaa. Joku maksaa aina elokuvan tekemisen ja juurikin tuon maksajan mieltymykset päätyvät helposti itse elokuvaan. Eräässä Francis Ford Coppolan haastattelussa tämä palkittu käsikirjoittaja-ohjaaja kertoi, ettei hän koskaan nauttinut *Kummit* - trilogian, tai *Ilmestyskirja. Nyt.* – elokuvan tekemisestä. Ne olivat vain välttämätön paha, jotta hän sai tarpeeksi rahaa ja vaikutusvaltaa tehdä elokuvia, joissa hän sai toteuttaa itse omia mieltymyksiään.

Elokuvan ja historian sidoksia tarkasteltaessa voidaan kiinnittää huomiota elokuvaan historiallisena kerrontana. Voimme tarkastella elokuvaa kertomuksena historiasta, jolloin kohteena ovat pääasiassa historialliset elokuvat. Elokuvan kertomuksellisuuteen liittyy myös näkökulma, miten elokuva muokkaa historiallista tietoisuutta. Elokuva kuvatessaan ylipäättensä tapahtumakulkuja muotoilee käsityksiä historiasta ja siten myös yhteiskunnan muuttumisesta. Ovathan esimerkiksi television kautta saamamme tiedot aina audiovisuaalisen kerrontaprosessin muokkaamia.⁴⁷

Elokuvien sosiaalisen merkityksen arvioiminen ja ennustaminen voi olla vaikeaa. Katsojat voivat tulkita elokuvan myös allegoriana riippumatta siitä, mihin tekijät ovat aikoneet sen vihjata. Elokuvan poliittiseen luonteeseen voi päästä käsiksi vain elokuvatekstin ideologiaa analysoimalla: on otettava huomioon myös elokuvan vastaanotto ja katsojien tulkinnat. Kulttuuri on luonteeltaan kommunikatiivista. Tämä pätee myös elokuvaan, joka käy samanaikaisesti kahta dialogia: toisaalta perinteensä, muiden elokuvien kanssa, toisaalta ympäröivän yhteiskunnan kanssa. Usein on unohdettu, kuinka olennaisesti elokuvateksti ja sen esittämiseen liittyvä kommunikaatiotilanne kytkeytyvät toisiinsa. On tärkeä ottaa huomioon, ettei tulkinta ole ylihistoriallinen tapahtuma, ajasta ja paikasta riippumaton. Teksti varsinaisesti syntyy reseption myötä ja on siksi aina historiallinen. Jos käytämme elokuvaa menneisyydestä kertovana lähteenä, olisi tulkintahistoria otettava huomioon.⁴⁸

Renvallin mukaan lähdeä käytetään jäänteinä, kun se on todistamassa (olemassaolonsa kautta) tapahtumakulusta, josta se on itse muodostanut osan. Käsite `traditiolähde` taas viittaa

⁴⁶ Vares, 171

⁴⁷ Salmi, 1993, 14-15

⁴⁸ Salmi, 1993, 41-43

siihen, että lähteestä saatuja tietoja käytetään päätelmiin, jotka koskevat itse lähteen syntytahtumasta erillään olevia ilmitöitä.⁴⁹ Jäämistö jakaantuu suulliseen perimätietoon, kuvalliseen jäämistöön ja kirjalliseen jäämistöön. Kuvalliseen jäämistöön kuuluvat mm. taideteokset, valokuvat, kartat ja äänitteet.⁵⁰ Vaikka elokuva syntyikin 1800-luvulla, eivät historioitsijat vielä tuolloin osoittaneet mielenkiintoa elävää kuvaa kohtaan. Vasta ensimmäinen maailmansota oli tässä suhteessa käänne. Tämä johtui paljolti siitä, että historia tieteenalana syntyi 1800-luvulla ja keskittyi ennen kaikkea poliittiseen historiaan, jolloin kirjalliset dokumentit nähtiin keskeiseksi lähdeaineistoksi. Audiovisuaalisia lähteitä on vierastettu siitäkin syystä, että metodipohdintoja on ollut varsin niukasti.⁵¹

Puolalaissyntyinen Boleslaw Matuszewski ymmärsi jo vajaa sata vuotta sitten, että elokuva saattoi taltioida korvaamatonta ja arvokasta tietoa menneisyydestä, vaikka hän katsoikin elokuvan taltioivan tapahtumia autenttisesti ja väärentämättömästi. Tästä huolimatta on elokuvan taival historiantutkijoiden lähdeluetteloihin ollut pitkä ja kivinen. On tutkijoita, jotka pitävät elokuvaa sinänsä merkittävänä yhteiskunnallisena vaikuttajana ja siksi tutkimisen arvoisena kohteena ja tutkijoita, jotka pitävät elokuvia lähteinä, joita on vielä varsin vähän käytetty tutkimuksissa.⁵²

Kun elokuvaa käytetään lähteenä, ratkaisevaa ei ole se, mitkä elokuvat kelpaavat lähteiksi, vaan mikä on se kysymys, jota kulloinkin tutkitaan. Lähteellä ei ole mitään absoluuttista lähdearvoa: tämä ”arvo” on aina suhteessa tutkimuskysymykseen.⁵³ Elokuvaa voi käyttää apulähteenä, joka vain täydentää muiden lähteiden avulla tapahtuvaa argumentointia. Toinen tapa käyttää elokuvaa on valita tutkimusongelma siten, että elokuva voisi antaa siitä olennaista tietoa ja toimisi siten argumentoinnin keskeisenä lähtökohtana. Tällainen ongelma voisi olla esimerkiksi mentaalihistoriallinen siten, että elokuva samalla sekä todistaa yhteisön käsityksistä ja uskomuksista että myös vaikuttaa niihin. Tällöin elokuvassa on välttämättä jotain sellaista, mitä ei muilla lähteillä voi korvata. Koska elokuva on merkittävä sosiaalinen voima, sitä ei 1900-luvun mentaliteettien tutkimuksessa saa sivuuttaa. Erityisesti fiktioelokuvaa on pidetty soveliaana mentaalihistoriallisena lähteenä, koska se on todellisuuden kuvauksen lisäksi saanut erivapauden päästää mielikuvituksen valloilleen, ja

⁴⁹ Renvall, 199

⁵⁰ Salmi, 1993, 117-127

⁵¹ Salmi, 1993, 119-120

⁵² Salmi, 1993, 117

⁵³ Salmi, 1993, 126

siten se on tullut tulkinneeksi yhteisön syviä, hitaasti muuttuvia mentaalaisia rakenteita. Mentaliteetit ovat kollektiivisia, siksi myös elokuvan yksilölliset tekijät jakavat nämä kokemukset. He voivat antaa muodon kollektiivisille kokemuksille.⁵⁴ Juurikin tämä aspekti on tärkeä tämän tutkimuksen kannalta, jossa pyritään tutkimaan sitä kuvaa, jota elokuvat pyrkivät vuoden 1918 tapahtumista ihmisille tarjoamaan.

Elokuva sisäisessä lähdekritiikissä on aina erotettava tosistaan, mitä näkyy ja mitä näytetään. Elokuva petollisuus tutkijan kannalta on siinä, että usein elokuvat näyttävät todellisia, todellisuudesta poimittuja elementtejä, mutta yhdistelee näitä elementtejä hyvinkin mielivaltaisesti. Esittäminen ja kertominen punoutuvat erottamattomaksi kokonaisuudeksi. Jokainen leikkaus on kuilu, joka erottaa näkyvän näkymättömästä. elokuvatekniikka on viime vuosina edennyt niin pitkälle, että voi olla erittäin vaikea päätellä, mikä kuva on todellinen, mikä manipuloitu.⁵⁵ On mielenkiintoista nähdä kuinka pitkälle elokuvatekniikka kehittyy ja mikä vaikutus sillä tulee olemaan elokuvien uskottavuuteen. Toisaalta ne voivat näyttää enemmän todellisilta, mutta toisaalta juurikin manipulointi vähentää uskoa kaikkeen; mikä tahansa kuva tai elokuva voi olla manipuloitua. Tärkeintä on silloin haluatko uskoa siihen vai et.

Paras tapa hahmottaa käsillä oleva elokuvateos on purkaa sen kerronnallinen rakenne etsimällä elokuvan segmentit, jotka ovat yhtenäisiä kerronnallisia elementtejä, ajallisia paikallisia yhtenäisiä elementtejä. Tällainen jaottelu helpottaa huomattavasti elokuvan analyysia. Sitä voi niin ikään käyttää lähdeapparaattina välineenä ja viitata elokuvaan ajallisten erittelyjen sijasta viittaamalla segmentointiin.⁵⁶ Käytän tässä tutkimuksessa tällaista menetelmää. Jokainen elokuva on jaettu juoksevilla numeroilla, jotka sisältävät useita kohtauksia. Tässä esimerkki elokuvan *Helmikuun manifestin* kahdesta ensimmäisestä segmentistä:

1. *Helmikuun manifesti* (1939) alkaa Tilsitin kokouksesta vuonna 1807. Siellä Ranskan keisari Napoleon ja Venäjän keisari Aleksanteri I jakavat Euroopan. Kertoja johdattelee katsojat vuoteen 1899, jolloin Suomen erikoisasema Venäjän keisarikunnassa joutuu uhatuksi.

⁵⁴ Salmi, 1993, 127-128

⁵⁵ Salmi, 1993, 138-139

⁵⁶ Salmi, 1993, 143-144

2. Tuomari Kotkan helsinkiläisperheessä otetaan vastaan tyrmistyneenä. Isä luottaa edelleen laillisuuteen. Jaakko Kotka ja hänen siskonsa sulhanen Hakala lähtevät maaseudulle keräämään kansalaisadressia.

Elokuva on hyvin mutkikas kerronnan muoto, se koostuu kuvista, jotka voivat paljastaa historiallisesti kiinnostavia ja relevantteja yksityiskohtia. Esimerkiksi uutisfilmi ja kaitafilmit, joihin vahingossa taltioitui JFK:n murha Dallasissa Texasissa, antavat tärkeätä tietoa siitä, miten murha oikeastaan tapahtui. Filmit ovat kuitenkin rajattu näkökulma todellisuuteen. On paljon yksityiskohtia, jotka eivät kuvissa näy. Kuvan paljastavuus on siis toisin sanoen harha, joka saa meidät katsomaan kuvaa autenttisena todellisuutena. Kuvalla on taipumusta paljastaa odottamattomia yllätyksiä, jos vain osaamme tulkita, mistä kulloinkin on kysymys. Kuvassa näkyviin asioihin on helppo liittää assosiaatioita, jotka ovat niille itselleen vieraita. Leikkauksen avulla kuvan saamia merkityksiä voi manipuloida. Leikkaamalla yhteen kaksi erillistä otosta syntyi uusi käsite, assosiaatio. Sama vaikutus saadaan aikaan myös sillä, kun liitetään yhteen kuvaa ja ääntä. Aina kannattaa siis pohtia, mitkä seikat vaikuttavat kuvassa näkemiemme asioiden tulkintaan ja niiden saamiin merkityksiin.⁵⁷

Elokuvat, niin kuin kaikki historialliset lähteet, puhuvat vain, jos tutkija esittää kysymyksiä. Elokuvatkin paljastavat tietojaan vasta sitten kun tutkija kysyy ja uudet kysymykset saavat lähteet vastaamaan uudella tavalla. Siksi on tärkeä miettiä sellaisia kysymyksiä, joihin nimenomaan elokuva voi vastata, ja lähteä liikkeelle enemmänkin elokuvien erityisestä yhteiskunnallisuudesta kuin 'todellisen' yhteiskunnan, eräänlaisen supertodellisuuden heijastumisesta. Elokuva ei siis ole passiivinen 'heijastaja' vaan aktiivinen osa sosiaalista ympäristöään.⁵⁸

Elokuva ei ainoastaan reprodusoi ulkopuolisia ideologioita vaan se voi myös modifioida, vääristää tai yksinkertaistaa niitä. Eli samalla kun reprodusoi, se produsoi ideologiaa.⁵⁹ Ideologia on läsnä kaikissa elokuvan tasoissa. Produktio ei koskaan ole vanhan toistoa, sillä jokainen elokuvan esitysprosessin etappi voi kyseenalaistaa jo menneen. Joka kerta muotoutuu tietynlainen ideologinen vaikutelma. Lähes joka elokuvassa yhteiskunnallisten

⁵⁷ Salmi, 1993, 146-148

⁵⁸ Salmi, 1993, 156

⁵⁹ Salmi, 1993, 156

instituutioiden ideologia tunkeutuu esiin edes jossakin elokuvan kohdassa.⁶⁰ Olisikin lähes mahdotonta ajatella, ettei se tunkeutuisi. Elokuva on kuitenkin vahvasti osana omaa yhteiskuntaansa ja kulttuuria, jota se ei voi päästä pakoon. On vain opittava katsomaan elokuvia niin, että 'näki metsää puilta'. Edellä olevasta Salmen hahmotelmasta saa mielestäni juurikin sen oikeanlaisen mielikuvan siitä, kuinka monimuotoinen ja monimutkainen taiteen-/kulttuurinmuoto elokuva todellisuudessa on.

Historiantutkimuksen lähteiksi kelpaavat kaikki elokuvat. Se, miten elokuvia tutkimuksen kuluessa luetaan, vaihtelee tietenkin sekä tutkimuksen että itse elokuvan mukaan. Temaattinen lukeminen on käyttökelpoinen menettely, kun käytetään lähteenä elokuva joukkoa. Muotoillaan kysymys, jonka kautta elokuvat lähiluetaan ja tarkastellaan siten tietyn teeman esiintymistä näissä elokuvissa.⁶¹ Tällainen kysymys on tässä tutkimuksessa se, miten vuoden 1918 tapahtumat esitetään suomalaisissa historiallisissa elokuvissa ja minkälaisen kuvan ne antavat tapahtumien punaisesta puolesta. Minkälaiseen mielikuvaan anneteuilla kuvilla on pyritty?

Joissakin tapauksissa tutkimuskohteen, lähteen ja kertomuksen välisiä eroja on vaikea saada näkyviin. Elokuva voi olla historiallinen ja samanaikaisesti näyttäytyä meille kertomuksena omasta ajastaan. Tällaista tapahtuu kun historiallisia elokuvia käytetään lähteenä kertomassa valmistumisajankohtaansa liittyvistä kysymyksistä.⁶² Elokuviin on myös kertynyt runsaasti materiaalia ihmisten arkielämästä ja tapakulttuurista.⁶³

Elokuva voi esittää itsenäisiä elokuvallisia tulkintoja.⁶⁴ Tällaisia ovat monet Oliver Stonen filmatisoinnit, esimerkiksi *JFK*, ja suomalaisista elokuvista esimerkkinä *Täällä Pohjantähden alla*. Tällaisissa elokuvissa voidaan dramatisoitujen tapahtumien avulla esittää relevantteja historiallisia väitelauseita, päättelyprosesseja ja johtopäätöksiä. Tämä narraatio ei tietenkään täytä tieteellisiä vaatimuksia, koska historiallisen elokuvan kertomus ei täytä intersubjektiviivisen verifioitavuuden vaatimusta: se ei paljasta, perustuvatko esitetyt tapahtumat todella lähteisiin vai onko ne vain esitetty 'todellisina'. Näin ei voida tarkistaa esitetyn päättelyprosessin paikkaansa pitävyyttä. Kuitenkin niillä voi olla huomattava

⁶⁰ Salmi, 1993, 157

⁶¹ Salmi, 1993, 174

⁶² Salmi, 1993, 219

⁶³ Salmi, 1993, 148

⁶⁴ Salmi, 1993, 223

vaikutus käsityksemme historiasta. Historialliset kertomukset, joita kirjallisuus ja elokuvat tarjoavat, ovat siis vaikuttaneet populaariin historiantajuun ja siitä välillisesti heijastuneet myöskin historiankirjoitukseen, kuten juurikin esimerkiksi Väinö Linnan romaani *Täällä Pohjantähden alla* muokkasi voimakkaasti historiantutkijoiden käsityksiä vuoden 1918 tapahtumista.⁶⁵ Tavallinen elokuvan katsoja ei kysy intersubjektiivisen verifioitavuuden perään, vaan ostaa tarinan totena, jos se tuntuu todelliselta ja sattuu miellyttämään häntä. Varsinkin kun puhutaan kansalaissodasta ja vuoden 1918 tapahtumista, josta ei kansakunnalla ole edes yhteistä konsensusta sodan nimestä ja luonteesta, halutaan nähdä tarina, jossa kaikki asiat selitetään selvästi, ymmärrettävästi ja todentuntuisesti.

Historiallisessa kerronnassa elokuvilla on usein tarpeen korostaa ainutkertaisuuden sijasta yleistä merkitystä, että näytetyillä tapahtumilla on kytkentä muuhun, elokuvan ulkopuoliseen todellisuuteen. Kuvakoolla on elokuvassa huomattava merkitys ja lähikuvilla on voitu painottaa tiettyä henkilöä, kun taas yleiskuvilla (kaukokuvilla) on historiallisessa kerronnassa suuri merkitys. Sillä on korostettu historiallisuutta antamalla visuaalista sijaa avarille maisemille ja suurille kansanjoukoille. Varsinkin speaktaakkelit ovat käyttäneet juuri tätä keinoa. Kameranliikkeetkin voivat toimia yleistävinä. Silloin liikkeen suunta on yleensä joko alhaalta ylös tai yksilöstä ryhmään. Kameranliike voi yhdistää tapahtuman tai henkilön vaikka maisemaan tai monumenttiin, jolla on kansallista merkitystä. Leikkauksella on mahdollista tuoda esiin monenlaisia merkityksiä ja sen mahdollisuudet ovat hyvin monipuoliset. Sillä voidaan luoda erilaisia mielleyhtymiä liittämällä vain kuvia peräkkäin. Leikkauksella on kuitenkin suuri tarinaa eteenpäin kuljettava tehtävä. Se tiivistää aikaa ja siten esittää lyhyesti pitkiäkin tapahtumasarjoja.⁶⁶

Hannu Salmi katsoo kirjassaan *Elokuva ja historia* historiankirjoituksen piiriin kuuluvaksi kaikki menneisyyttä kuvailevat ja tutkivat tekstit. Historiankirjoitus olisi siis sellaisen kirjoituksen muoto, jossa luodaan historiaa, toisin sanoen kirjoitetaan menneisyyden tapahtumista. Menneisyyttä ei siis sinänsä olisi olemassa muuta kuin lähteinä, jotka vaativat aina menneisyyden (re)konstruktion. Historiallista elokuvaa ja historiantutkimusta yhdistää näin menneisyydestä kirjoittaminen. Yhteisön tehtävänä on luoda historia menneisyyden jälkien taakse. Varhaisimmissa yhteisöissä tämä tapahtui suullisesti ja nyky-yhteiskunnassa kirjallisesti ja audiovisuaalisesti. Historiankirjoituksen piiriin kuuluu kaikki sellainen

⁶⁵ Salmi, 1993, 224

⁶⁶ Salmi, 1993, 227-231

kommunikaatio, jossa yhteisö tekee tiliä menneisyytensä kanssa. Sellaisia ovat yhtä hyvin niin tutkimukset, romaanit, elokuvat, oopperat, sarjakuvat kuin myös muutkin kulttuurin tuotteet.⁶⁷

Historiatieteen mediana on aina ollut kirjoitettu teksti. Historiantutkimukseen on aina kuitenkin myös liittynyt kerronnallisuus, joka on sidoksissa käytettyyn mediaan. Vasta kun historiantutkijat ovat tietoisesti lähteneet popularisoimaan tuloksiaan, he kiinnostuvat muista medioista. Hannu Salmen mielestä historiankirjoitus ei ole identtinen historiantutkimuksen kanssa. Historiallisten väitelauseiden ja –päätelmien esittäminen ei ole vain ammattihistorioitsijoiden yksinoikeus. Menneisyys on kaikkien ihmisten omaisuutta ja kaikille tärkeä. Näin myös historiallisessa elokuvassa on mahdollista esittää itsenäisiä tulkintoja menneisyydestä. Historiallista elokuvaa ja historiantutkimusta yhdistää vakuuttamisen pyrkimys. Siksi esitettyjen asioiden on oltava uskottavia ja motivoituja. Vastaanottaja on vakuutettava eri medioissa eri tavalla. Elokuvassa asiantilat voidaan vastaanottaa väitteinä. Elokuvat voivat kummuta vastainstituutioista tai kollektiivisista muistoista, jostain kulttuurisesta alitajunnasta. Sama teoskin voi sisältää monia ristiriitaisia historiallisia ääniä.⁶⁸ Tämä on juuri sitä elokuvan monipuolisuutta. Elokuvan tekijätkään eivät täysin kykene valvomaan mitä kaikkia elementtejä elokuvaan siirtyy. Puhumattakaan siitä, että miten elokuva vastaanotetaan. Elokuvan varsinainen tarkoitus voi hävitä ja elokuva otetaan vastaan juuri päinvastaisesti kuin oli tarkoitus.

Elokuvan historioilla on usein ollut pyrkimyksenä rajata ensisijaiseksi tutkimuskohteeksi ja siten merkitysten ensisijaiseksi syntypaikaksi milloin tuotanto, milloin elokuvateksti, milloin taas vastaanotto. Näine lähtökohtineen tutkimus on väistämättä sivunnut determinaatien kysymyksiä tavalla tai toisella, tiedostaen tai huomaamatta. Yhtä hyvin elokuvan syntyyn (mitkä eri tyyppiset tekijät määräävät sen, millainen elokuvateksti tulee?) kuin vastaanottoon (mitkä erityyppiset tekijät määräävät sen, miten teksti tulkitaan?) liittyvät kysymykset voidaan viimekädessä palauttaa elokuvan eri tasoja koskeviksi määräävyydeksi.⁶⁹ Elokuvatutkimuksen kannalta erityisen vaikutusvaltainen on 1960-luvun lopulta lähtien ollut Louis Althusserin ideologiakäsitys, joka painottaa paitsi päällysrakenteen (marxilaisessa teoriassa juridinen ja poliittinen rakenne, jota vastaavat määrätty yhteiskunnallisen tajunnan muodot) ”suhteellista itsenäisyyttä” perustasta (tuotantosuhteiden

⁶⁷ Salmi, 1993, 235

⁶⁸ Salmi, 1993, 242-244

⁶⁹ Laine, 28

kokonaisuus, eli yhteiskunnan taloudellinen rakenne), myös sitä, että päällysrakenne ”vaikutta takaisin” perustaan. Kulttuurin toimintapa on siis periaatteessa dynaaminen. Kulttuurituotteet ovat siis samalla aktiivisia vaikuttajia, eivätkä pelkästään heijastuksia jostakin oletetusta perustavammasta.⁷⁰ ”Kurjuustutkimuksen” vakava poliittinen ongelma onkin siinä, että se ehdottomassa determinaatioskossaan sekoittaa toisiinsa vallankäytön tavoitteet ja vaikutukset ja samalla kiistää mahdollisuuden esim. työväenkulttuurin omaehtoiseen olemisentapaan.⁷¹

Elokuva analyysin lähtökohtana voi olla lähettäjän, viestin ja vastaanottajan uudelleenmuotoilu. Mikäli teksti ja konteksti koostuvat erilaisista ristiriitaisista äänistä, ei elokuvan merkityksen antoa voida ajatella yksinkertaisena tapahtumana, jossa tuottaja lataa tekstin merkityksillä, jotka kompotentti vastaanottaja vain purkaa. Näin jo siksi, että diskurssit eivät itsessäänkään ole ”puhtaita”. Jokainen kulttuurinen merkki on jo sinänsä potentiaalinen konfliktien kohtaamispaikka, koska eri luokat (ja muut sosiaaliset ryhmät) käyttävät samaa kieltä, mutta todellisuuden erilaisiin tulkintoihin. Näin ollen merkistä tulee luokkataistelun areena. Mikäli jo yksittäin merkki sisältää kytiviä konflikteja ja tarjoutuu tulkittavaksi usealla tavalla, sitä suuremmalla syyllä tämä pätee elokuvan kaltaiseen monimutkaiseen merkkien verkostoon. Tuottajan olisi siis mahdotonta hallita täydellisesti elokuvan merkityksiä.⁷² Elokuvaa tehtäessä on kaikkien elokuvan osa-alueiden valvonta lähes mahdotonta. Viime kädessä se palautuu taisteluun merkeistä ja vallasta antaa merkityksiä.

Historiallinen pääoma ei koostu vain tiettyjä menneisyyden tapahtumia koskevasta käsitteellisestä tiedosta, vaan myös, ja ennen muuta, niiden konkreettisista representaatioista. Kansakunnan historiaan kuuluu joukko kertomuksia, runoja, lauluja, maalauksia, veistoksia tai abstraktimmassa ja ylihistoriallisemmassa merkityksessä vaakunoita, lippuja ja muita symboleita, joiden oletetaan olevan tuttuja jokaiselle kansakunnan jäsenelle ja joihin tiivistyy erityisen runsas annos kansallista eetosta.⁷³ Tällaisten ikonien kehityksessä on kaksi vaihetta. Ensimmäisessä, kansallisen heräämisen vaiheessa, ne ”luodaan” tai ”löydetään”. Toisessa vaiheessa aletaan tuottaa uusia ikoneja käyttäen jo vakiintuneita esikuvia raaka-aineena. Jälkimmäinen näyttäytyy kansallisuuden vaalimisen vaiheena, jolloin keskitytään rituaalinomaiseen toistamiseen ja jäljittelyyn, ja jolloin näiden ikonien keskeinen funktio on

⁷⁰ Laine, 30

⁷¹ Laine, 75

⁷² Laine, 33

⁷³ Laine, 272

säilyttää niitä arvoja ja asenteita, joita niihin tiivistyy.⁷⁴ Historialliset elokuvat olivat varsin alttiita nojautumaan valmiisiin ikoneihin. Varsinkin *Helmikuun manifesti* hyödyntää kerronnassaan runsaasti 1800-luvun kansallisen heräämisen ja venäläistämiskauden vastarinnan synnyttämiä kuvallisia ja musiikillisia symboleja. Symbolien tehtävä on paitsi legitimoida elokuvan asema (elokuva tasavertaisena osana kansallista kulttuuria) ja välittää kansallista aatesisältöä, myös ekonomisoida kerrontaa: tunnettu lippu, vaakuna, tai laulu riittää itsessään välittämään suomalaisille katsojille sellaista informaatiota jonka selittäminen ja sellaista kansallista tunnetta jonka luominen pitäisi muuten korvata jollain muulla keinoin.⁷⁵

Elokuvat eivät ole minkään rakenteen eivätkä minkään ideologian välittämiä heijastuksia. Elokuvat ovat jo itsessään aktiivista politiikkaa, jolla ei historiantutkijan silmissä voi olla sen enempää ja sen vähempää referentiaalista totuusarvoa kuin Vihtori Kosolan tai Väinö Tannerin juhlapuheessa. Niinpä elokuvateollisuuden kokonaisvaltaiseen ja itsensä selvittävään kansallisuusretoriikkaan ei pidä kritiikittömästi uskoa. Sen on tarkoituskin olla politiikkaa, ei kuvausta olemassa olevista oloista.⁷⁶ Se mitä näytetään on aina jonkin tai joidenkin valintaa.

⁷⁴ Tarasti, 201-204

⁷⁵ Laine, 273

⁷⁶ Laine, 383

3. HISTORIALLINEN ELOKUVA SUOMESSA

Valokuva ja elokuva valjastettiin alusta alkaen kuvittamaan Suomea. Elokuvateollisuus näki taiteiden ja niihin liittyvän teknologian kehityksellä selvän päämäärän. Jokainen uusi innovaatio oli ikään kuin täydellistännyt kotomaan kuvaamisen tekniikkaa, ja äänielokuva oli tämän kehityksen huipentuma, sillä se yhdisti kuvan, äänen, liikkeen, musiikin ja puheen.⁷⁷

Studiokauden suomalainen elokuva oli yleensä korostetun epäpoliittinen. Siitä huolimatta sekin toimi suomalaisten poliittisenkin mentaliteetin kuvaajana ja muodostajana. Takana oli tietynlainen poliittinen maailmankuva ja tietyt poliittiset ryhmästereotyyptit, jotka haluttiin yleisölle esittää.⁷⁸

Äärioikeisto ja äärivasemmisto oli 1920-30 – luvuilla jatkuvasti eristetty vaikutusvallasta. Demokraattista järjestelmää kannattaneilla puolueilla oli jatkuvasti n. 90 % vaalikannatus ja kaiken aikaa ylivertainen asema myös yhteiskunnan johtavissa instituutioissa, kuten virkamiehistössä, talouselämässä, kirkossa jne. Kuva 20- ja 30-lukujen äärioikeistolaisuudesta, saksalaismielisyydestä ja ryssävihasta onkin pinnallinen, mutta vahva myytti. Isänmaallisilla painotuksilla, venäläisvastaisuudella ja antikommunistilla oli toki hyvin äänekkäitä ajajia ja mentaalisisällä tasolla, ”yleisinä poliittisina totuuksina”, paljon kannatusta myös varsinaisen oikeistoradikalismien ulkopuolella. Jossain mielessä ne olivat yleistä mielipidettä, mutta yhden poliittisen ryhmän ei annettu monopolisoida niitä ja ryöstää niiden avulla yhteiskunnan johtavaa asemaa. Tasavalta oli ennen kaikkea keskustan tasavalta. 1920-40 – lukujen elokuvia tarkasteltaessa on tultava siihen tulokseen, että poliittiset puolueet ja poliittiset tunnukset loistivat yleensä poissaoloaan.⁷⁹

3.1. Elokuvat ja niiden yleisö

Pitkien elokuvien verovapauden ja lyhytelokuvien veronalennuskäytännön perusteella voitaisiin siis sanoa, että elokuvasta tuli 1930-luvulla kansallista valtiollisessa merkityksessä, tunnustihan valtio ensimmäistä kertaa kotimaisen elokuvan erityisaseman. Valtio loi kansalliselle elokuvalla kuitenkin vain puitteita, ei merkityksiä. Siinä missä kansallisen

⁷⁷ Laine, 13

⁷⁸ Vares, 166

⁷⁹ Vares, 176-178

elokuvan valtiollinen puoli pysähtyy paikoilleen kun asetukset on säädetty, kulttuurinen merkitys on jatkuvassa liikkeessä: kansallinen elokuva merkitsee jatkuvaa kilpailua siitä kuka sitä määrittää ja miten.⁸⁰

1930-luvun suomalaiset näytelmäelokuvat oli mahdollista nähdä läpikotaisin yhteiskunnallisina. Niiden yhteiskunnallisuuden tapa ei ehkä toteuttanut kaikkia realismin ja naturalismin odotuksia, mutta joka tapauksessa hyvin suuresta osasta elokuvia oli luettavissa eri tasoisia ajankohtaisia teemoja, esimerkiksi naisten ja työväen asemaan, kielitaisteluun tai kansalliseen eheyttämiseen liittyviä kysymyksiä. Se kiinnittyi monella tapaa ajankohdan yleisiin, kuten moraalialueita ja politiikkaa koskeviin kulttuurikeskusteluihin.⁸¹

1930-luku on helppo nähdä, laajemminkin kuin Suomen mittakaavassa, kansallisvaltioiden syntyä luotaavan ja niiden olemassaoloa legitimoivan historiallisen fiktion voimakkaana nousukautena. Historiallisten elokuvien tekemistä sotavuosina vaikeuttivat yleisellä tasolla myös epävakaa talous – historiallinen elokuva oli ajan elokuvatyypeistä kallein ja suuritöisin – sekä aihepiirissä piilevä aatteellinen häilyvyys. 1930-luku todisti myös historiallisen romaanin nousua. Historialliset elokuvat keräsivät suuria yleisö määriä, joten riskin otot kannattivat. Historiallisia elokuva markkinoitiinkin, enemmän kuin mitään muita elokuvia, koko kansan elokuvina, ikään kuin kansallisista elokuvista kansallisimpina. Historiallisen elokuvan merkitys onkin yleisemmälläkin tasolla nähty siinä, että se eksplisiittisesti tematisoi yksilönä olemisen ja joukkoon kuulumisen kysymyksiä. Se käsittelee niitä jännitteitä, joita syntyy yksilöiden, erilaisten ryhmien ja kansakunnan etujen välille.⁸²

Suomi-Filmi piti 1930-luvun alussakin suurten kansallisten kysymysten suhteen verrattain matalaa profiilia. Syyksi riitti jo pelkkä poliittinen varovaisuus. Pyrkimys oli olla loukkaamatta en enempää poliittisesti aktiivista työväestöä kuin porvaristoa. Suomen filmitieteellisuuden perustamisesta ja Suomi-Filmin uudelleen organisoitumisesta lähtien suomalaisessa elokuvatuotannossa vallitsi uusi asetelma, jonka vaikutukset eivät rajoittuneet pelkkään taloudelliseen valtataisteluun. Yhtäläillä kamppailtiin hegemonisesta asemasta maan tärkeimpänä tuottajana ja tämän aseman mukanaan tuomasta oikeutuksesta määritellä kansallisen elokuvan laatua ja kansallisen elokuvayleisön olemusta. Ajatus kaikkia

⁸⁰ Laine, 26

⁸¹ Laine, 27-28

⁸² Laine, 250-253

suomalaisia yhdistävästä elokuvasta ei toistunut enää yhtä voimakkaana kuin 1930-luvun jälkipuoliskolla. Julkinen skeptisyys elokuvien kansa-retoriikkaa kohtaan lisääntyi sotavuosina. ”Kansan syvät rivit” pysyivät kuitenkin etenkin Suomi-Filmin kielenkäytön peruspilareina vielä pitkälle 1950-luvulle saakka, mutta kansan käsite kävi vuosien mittaan yhä rajatummaksiksi. Sotien jälkeisenä aikana se tuli yhä selvemmin merkitsemään ”herrojen” tai ”eliitin” positiivisesti ladattua vastakohtaa ja määrittymään mieluummin kulttuurisin kuin poliittisin termein.⁸³

Kirjallisuus filmatisointien suosimiseen oli monta syytä. Kirjallisuus toimi tietenkin valmiiden aiheiden varastona. Tunnetun kirjan suosio oli niin ollen jo valmiiksi testattu. Yksittäisen elokuvan markkinointia ei tarvinnut luoda tyhjästä, sillä tunnettua kirjaa ympäröi jo erilaisten merkitysten kenttä, johon elokuva pääsi osalliseksi.⁸⁴

Suomessa historiallisen elokuvan kulta-aikaa olivat vuodet 1938-1943, jolloin historiallisia elokuvia tuotettiin yhteensä 17 kpl. Painopiste oli kuitenkin sotaa edeltävissä vuosissa 1938-1939, jolloin historiallisia elokuvia oli 21% koko tuotannosta. Tämä viittaa siihen, että elokuvan kaltainen populaari historiallinen kerronta oli väline sekä 30-luvun lopun nationalistiselle retoriikalle että 40-luvun kriisiyhteiskunnan kaipaamalle historiallisen oikeutuksen ja välttämättömyyden osoitukselle.⁸⁵ Tällä hetkellä (1999) Suomessa on valmistettu lähes tuhat pitkää näytelmäelokuvaa, joista 70-80 (laskutavasta riippuen) voidaan luokitella historiallisiksi elokuviksi. Kansainvälisesti ajatellen suhdeluku on aivan vertailukelpoinen.⁸⁶

Kun muistetaan suosituimpien kotimaisten elokuvien katsojamäärät, voidaan elokuvan yhteydessä puhua *massaseremoniasta*. Jos elokuvan katsominen ei normaalistikaan ollut yksiselitteisellä tavalla yksityinen kokemus, ainakaan se ei ollut sitä historiallisten elokuvien juhlavissa esitystilanteissa. Etenkään kun tuottajat varta vasten kannustivat ajattelemaan elokuvan katsomista yhteisöllisenä ja eri kansalaispiirejä yhdistävänä toimintana.⁸⁷ Tämä yhdistävä toiminta tiesi tietenkin elokuville katsojia ja tuottajille rahaa.

⁸³ Laine, 380-381

⁸⁴ Laine, 262

⁸⁵ Salmi, 1993, 117

⁸⁶ Salmi, 1999, 202

⁸⁷ Laine, 285

Tapahtumien sijoittaminen menneisyyteen on ollut tuotantoyhtiöille taloudellinen kysymys. Historiallisten ympäristöjen ja tilojen rekonstruointi ja fantasiointi on ollut aikaa vievää ja kallista puuhaa. Suurin osa suomalaisista historiallisista elokuvista on tehty studiokaudella (30-luvulta 60-luvun alkuun), jolloin edellytykset suuritöisten lavastusten, puvustusten ja dekoraatioiden tekemiseen olivat paremmat kuin myöhemmin. Suomalaisten historiallisten elokuvien tarinoista vajaa puolet sijoittuu aikaan ennen vuotta 1900. Mitä kauemmaksi menneisyyteen mennään, sen vähemmän siitä löytyy elokuvallisia sovituksia.⁸⁸ Suomalainen historiallinen elokuva on hyvin pitkälti liikkunut perinteisen historiankäsityksen korostamissa taitekohdissa: 30-vuotinen sota, isoviha, Suomen sota, kansallisuusaatteen nousu, sortokaudet ja itsenäistyminen, talvi- ja jatkosota. Kyse on ollut ”suuren suomalaisen kertomuksen” solmukohtien uudelleentulkinnoista ja mikäli elokuvaan on uskomista ”kansallinen” historiamme alkaa Suuresta Pohjan sodasta ja isovihan ajasta, jota Kalle Kaarna tulkitse elokuvan muotoon vuonna 1939.⁸⁹ Näyttää siltä, että tulevatkin historialliset elokuvat tulevat sijoittumaan samalle aika-akselille. Itse kovasti odottaisin keskiajalle tai esihistoriaan liittyviä suomalaisia elokuvia, joita uusia on tällä hetkellä ilmestynyt ainoastaan lastenelokuva *Unna ja Nuuk – taikamatka kivikauteen* (2006). Solar filmsillä on suunnitteilla elokuva Kullervosta, joten luulisi sen liittyvän rautakauteen. Kuitenkin keskiajalta saataisiin mielenkiintoisia elokuva-aiheita Daavidin kapinaa myöten. Myöskin Nuijasota voisi helposti muokkautua elokuvatekstiksi. Ruotsinkin vallan ajalta saataisiin mukavia seikkailuelokuvia hakkapeliitoista oikein muskettisoturien malliin. En tiedä onko syynä kustannukset vai elokuvantekijöiden historiallinen tietämättömyys, ettei näistä aiheista elokuvaa tehdä. Elokuvan tekeminen on kuitenkin (varsinkin jos markkina-alueena on pelkästään Suomi) aina riski-bisnestä, joten täytyisi nousta jonkinlaisia uusia buumeja, jotta uusiin aiheisiin uskallettaisiin tarttua.

Suurelta osin elokuvallinen kuva maamme historiasta on siis sotaa edeltävän, sodanaikaisen ja jälleenrakennusajan tuotetta. Historiankuvassa kansallisuusaatteella on erityisesti 30- ja 40-luvuilla ollut keskeinen rooli. Samalla elokuva on pyrkinyt kertomaan tarinoita juuri suomalaisten menneisyydestä. Tässä suhteessa elokuva poikkeaa voimakkaasti historiallisesta romaanikirjallisuudesta, jossa liikuttiin useasti myös kansainvälisissä kysymyksissä. Pienten elokuvakulttuurien alueella historiallinen elokuva onkin puhutellut selvästi kotimaista yleisöä ja käsitellyt kansallisen historian taitekohtia. Kansainväliseen levitykseen suuntautuneessa

⁸⁸ Salmi, 1993, 203

⁸⁹ Salmi, 1993, 205

Hollywood-tuotannossa sen sijaan on suvereenisti liikuttu maailmanhistoriallisissa kysymyksissä. Elokuvallinen historia on Suomessa ollut kansallisvaltion ideologista rakennustyötä. Toisen maailmansodan jälkeisessä uudelleenorientoitumisen tilanteessa menneisyyden käsittelyn motiivit muuttuvat. Esille saatettiin nostaa lähimenneisyyden traumoja tai etsiä nostalgista lohtua.⁹⁰

Studiokauden päättyessä edellytykset historiallisten elokuvien tekemiseen heikkenivät olennaisesti. Ryhdyttiin mieluummin tarkastelemaan nykyhetken ongelmia kuin kääntymään menneisyyteen. 60- ja 70-lukujen elokuva oli tietoisesti ajankohtaista, yhteiskuntaan suuntautunutta. Toisaalta myös jähmettynyt poliittinen tilanne varmasti vaikutti tietynlaiseen historiattomuuteen. 1900-luvun lopulla historia on palannut elokuvateattereihin. Kansakunnan synnyinkamppailujen sijasta historia elää nyt yksilöllisen muistin, nostalgian, kautta. Vaikka historia ei perustelisikaan ratkaisujamme, nostattaisi kansallisylypeyttä tai kohdistaisi kirurginveistä vaivoihimme, se voi palauttaa meidät lapsuuteen, lohdutuksena vaikeiden päätösten edessä.⁹¹

3.2. Vuoden 1918 tapahtumat suomalaisissa elokuvissa

”Kansa” – käsitteen tiettyä epämääräisyyttä kuvastaa se, että sitä kenen on milloinkin katsottu kuuluvan kansaan, on harvoin artikuloitu kovin selkeästi. Oleellista valtaosille määritelmistä on se, että määrittelevä taho, sivistyneistö, asetti itsensä erityisasemaan. Sivistyneistön rooli oli useimmissa näkemyksissä välttämätön, mutta kuitenkin ulko- ja yläpuolinen. Tästä on kyse varsinkin silloin, kun puhutaan kansankuvan kriisistä. Tämä kriisi paikannetaan usein vuosien 1917 ja –18 tapahtumiin.⁹² Historioitsijoiden kansaidealismi – usko kansallisten pyrkimysten yhdistävään voimaan ja alempien ryhmien solidaarisuuteen – karisi viimeistään silloin. Tuloksena kansa tuli entistä enemmän merkitsemään nimenomaan itsenäistä talonpoikaa, joka oli puolustanut valkoista Suomea.⁹³ Kansalaissodan jälkeen oikeisto piti integraation palauttamista ensiarvoisen tärkeänä. Kansallisen yhtenäisyyden mallia etsittiin yhä fennomaniasta.⁹⁴ Oli kaksi erilaista integraatiolinjaa, poissulkeva ja salliva. Edellinen, kokoomuslainen linja vetosi erityisen voimakkaasti talonpoikaisiin arvoihin ja pyrki

⁹⁰ Salmi, 1993, 220

⁹¹ Salmi, 1993, 220-221

⁹² Laine, 51

⁹³ Ahtiainen, 325

⁹⁴ Alapuro, 1973, 163-164

sulkemaan ”epäkansallisen” työväenliikkeen uuden kehityksen ulkopuolelle. Tämä linja kulmineitui 20- ja 30-lukujen ääriradikaaliin liikehdintään. Salliva, maalaisliiton ja edistyspuolueen ajama linja oli sekin arvoiltaan verrattain talonpoikainen, mutta menettelytavoiltaan erilainen tavoitellessaan yhteistyötä sosiaalidemokraattien kanssa.⁹⁵ Sisällissota onkin suurimmassa määrin nationalistisen ideologian kriisi. Sisällissota on kuin skitsofrenia tai jokin muu vakava mielenterveydellinen sairaus, jos kansa pitää nähdä historiallisen hengen ohjaamana toimijana. Hävinnyt osapuoli on joko parannettava tai suljettava ulos kansasta, jotta se olisi terve jälleen.

Kansalaissodan asema modernin Suomen historiassa on vaikea: se on tapahtuma, jota on yhtä mahdoton muistella kuin unohtaa. Kirjallisuus, historiantutkimus ja yhteiskuntatieteet ovat laatineet siitä erilaisia selityksiä lähtökohtana milloin aatteellinen taistelu, milloin talous ja yhteiskunnalliset olot, milloin taas psyykkiset tekijät. Vuosituhannen loppuun asti jatkuneet kiistat ovat kuitenkin osoittaneet, että kovinkaan suurta yksimielisyyttä edes tapahtumien kulusta, saati sitten niiden syistä ja eri osapuolten intresseistä, ei ole saavutettu. Se näyttää pakenevan sellaisia kokonaisvaltaisia selityksiä, joita historiantutkimus, yhteiskuntatieteet ja realistinen historiallinen kirjallisuus ovat tottuneet etsimään. Tässä mielessä on ymmärrettävää, että Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla* on monien mielestä onnistunein kuvaus tapahtumista. Vaikka se luetaankin tavallisesti realistisen proosan perinteisiin, ja vaikka se kaikkitietävine kertojineen tähtääkin tietynlaiseen kokonaisselitykseen, se samalla hajottaa näkökulmia kuvaamalla rinnakkain erilaisten ihmisten – punaisten, valkoisten, puolueettomien – motivaatioita, haluja ja tunteita. Keskeistä on se, että näille näkökulmille ei haeta keinotekoista koherenssia, vaan ne jätetään keskenään, ja toisinaan sisäisestikin, ristiriitaisiksi.⁹⁶

Suomalaisen historiantietoisuuden vaikeimpiin kysymyksiin on kuulunut 1918, joka on ollut alituisen keskustelun kohteena. Suomalaisen studiokauden aikana vuoden 1918 tapahtumista tehtiin vain vähän elokuvallisia sovituksia. Ilmeisesti aihe oli liian vaikea ja liian suuria poliittisia intohimoja herättävä. Ylipäätään elokuvateollisuus Suomessa on pyrkinyt kättämään aihepiirejä, jotka voisivat jakaa yleisön ja herättää ristiriitoja. Mieluummin on käsitelty sellaisia historian murroksia, jotka ovat voineet saavuttaa jakamattoman

⁹⁵ Alapuro, 1988, 204-205

⁹⁶ Laine 299-300

hyväksynnän.⁹⁷ Suomalainen elokuvayleisö on aina ollut hyvin pieni jo kansan pienuuden johdosta. Ei ole auennut sellaista mahdollisuutta, jossa olisi voinut taloudellisesti kannattavasti suunnata elokuvia vain yhdelle yhteiskuntaryhmälle tai ideologialle.

Suomalainen historiallinen elokuva ei ole useinkaan korostanut joukkojen merkitystä muutoksen dynamona, sankarit ovat olleet yksilöitä. Myös kansalaissotaa kuvaavissa elokuvissa keskiössä on usein yksilö. F.E. Sillanpään romaaniin perustuvissa *Silja*-filmatisoinneissa (1937,1956) kuvataan nuorta naista, joka ei kotiudu sen paremmin punaisten kuin valkoistenkaan leiriin. Väliinputoaja on myös elokuvan *1918 – mies ja hänen omatuntonsa* (1957) päähenkilö pastori Samuel Brå (Åke Lindman). Bro erotetaan omaperäisten uskonnollisten tulkintojensa vuoksi, rakastuu ilotyttöön ja ajelehtii kansalaissodan melskeessä epä tietoisuuden vallassa. Loppukohtauksessa hän sovittaa rikoksensa ja uhraa henkensä punakaartilaisen puolesta. Osittain vuoden 1918 tapahtumia käsittelevien elokuvien yksilökeskeinen näkökulma selittynee sillä, etteivät elokuvat yksinkertaisesti voineet ottaa selkeästi kantaa sodan kulkuun. Toisaalta taas 50-luvulla käsitys vuoden 1918 tapahtumista oli ambivalentti siinä suhteessa, ettei kummankaan osapuolen toimia nähty oikeutettuina. Sekä Jarl Hemmerin romaanissa että Toivo Särkän elokuvassa on keskeisenä teemana anteeksianto, pyrkimys sovintoon historian kanssa. Kollektiivinen näkökulma kansalaissotaan tuli elokuvaan oikeastaan vasta Edvin Laineen Ohjaaman *Täällä Pohjantähden alla* – filmatisoinnin myötä vuonna 1968. Suomalaisessa kontekstissa se toimii samalla tavoin kuin Bernaldo Bertoluccin *1900* (1976) etsiessään historiallista ymmärrystä tapahtuneelle kehitykselle. Toiminnan motiivit eivät löytyneet hetkellisistä mielijohteista vaan yhteiskuntaluokkien välisistä ristiriidoista.⁹⁸

Yksilöllinen näkökulma kansalaissotaan on palannut hiljattain Tero Jaartin ohjauksessa *Aapo* (1994), jossa kuvataan rikkaan maatilan yksinkertaista torpparia. Aapolle yhteiskunnallinen murros tarjoaa mahdollisuuden vapautua halveksitun ja pilkatun marginaaliyksilön asemasta. Vallankumous on hänelle karnevalistinen kokemus, jossa valtasuhteet kääntyvät päälälleen.⁹⁹

Sotien välisenä aikana keskitytään voimakkaasti sortovuosiin, mutta vuoden 1918 sodan sisällissotaluonne oli elokuvissa vielä sangen taka-alalle painettu. Maailman sotien välinen

⁹⁷ Salmi, 1999, 209

⁹⁸ Salmi, 1999, 209-210

⁹⁹ Salmi, 1999, 210

aika oli perustuslaillisuuden kulta-aikaa ja aktivismin sankaritarua. Sortovuodet ja itsenäistymien olivat sorretun Suomen ja laillisuuden asian pyhä voitto, jonka perustuslaillisen linjan takana kansa yksimielisesti seiso*i*.¹⁰⁰

Kansalaissota, vapaussota, punakapina oli mielestäni itsenäisen Suomen suurin sisäpoliittinen kriisi ja tragedia. Valtion synnyttäminen tapahtui hyvinkin kivuliaasti, varsinkin kun ajattelee, että raskaus taisi olla pitkään muutenkin huomaamatonta. Suomalaisissa elokuvissa ei vuoden 1918 sisällissotaa uskallettu suoraan käsitellä pitkään aikaan. Historian tutkija Mikko Laitamon mukaan ainoa näytelmä elokuva, joka kokonaisuudessaan sijoittuu tuon ajan kuvaamiseen oli Toivo Särkän ohjaama *1918 – mies ja hänen omatuntonsa* (1956). Hän listaa muutenkin kaikki Suomessa tehdyt elokuvat, joissa sivutaan tai kuvataan vuotta 1918: *Sotagulashi Kaiun häiritty kesäloma* (1919), *Bolsevismin ikeen alla* (1919), *Sotapolulla* (1921), *Lehtiä paholaisen kirjasta* (1921), *Muurmannin pakolaiset* (1927), *Miekan terällä* (1928), *Kajastus* (1930), *Jääkäriin morsian* (1938), *Silja – nuorena nukkunut* (1937), *Varastettu kuolema* (1938), *Jääkäriin morsian* (1938), *Halveksittu* (1939), *Jumalan tuomio* (1939), *Aktivistit* (1939), *Helmikuun manifesti* (1939), *Eteenpäin – elämään* (1939), *Jokin ihmisessä* (1956), *Silja – nuorena nukkunut* (1956), *Kultainen vasikka* (1961), *Täällä pohjantähden alla* (1968), *Akseli ja Elina* (1970), *Mommilan veriteot* (1973), *Luottamus* (1976), *Aika hyvä ihmiseksi* (1977), *Tulipää* (1980), *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* (1988), *Aapo* (1994) ja *Lunastus* (1997).¹⁰¹

Työ ekonomisista syistä olen rajannut tutkimuksen ulkopuolelle kaikki mykkäelokuvat ja valinnut vain äänielokuvia, joissa käsitellään edes vähän vuoden 1918 tapahtumia. On myös paljon elokuvia, joiden mukaan ottamista olen joutunut puntaroimaan. *Varastettu kuolema* (1938) esimerkiksi on elokuva, jonka pohjana oleva novelli *Lihamyllly* on sijoitettu vuoden 1918 tapahtumiin. Elokuvan käsikirjoitus tästä kuitenkin poiketen sijoitettiin vuoden 1905 aktivistien seikkailuihin. Tämän pohjalta voikin hyvin päätellä kuinka arka aihe sisällissota oli vielä 1930-luvun lopulla. Myöskin *Jääkäriin morsian* (1938) ei oikein anna paljoakaan osviittaa siitä mitä Suomessa tapahtuu samaan aikaan. Kohtalokkaita ovat olleet filmivarastojen tulipalot. Suomessa Adams-filin varaston tulipalo kesällä 1959 aiheutti pahoja menetyksiä mm. Teuvo Tulion *Nuorena nukkuneen* (1937) viimeiset kopiot tuhoutuivat

¹⁰⁰ Vares, 183

¹⁰¹ <http://www.uta.fi/suomi80/art.htm> 30.8.2005

muutamassa minuutissa.¹⁰² Suuri vahinko oli myös se, että en ole onnistunut saamaan käsiini *Niskavuoren Hetan* filmatisointeja 1930- ja 1980 –luvuilta. Jouduin myös nämä elokuvat jättämään sen vuoksi tutkimuksestani.

Tutkittuani siis kaikki suomalaiset historialliset äänielokuvat, joissa käsitellään Suomen vuoden 1918 kansalaissotaa, niin tässä ovat kaikki elokuvat, jotka kuuluvat tutkimukseeni:

- Eteenpäin – elämään, 1939
- Helmikuun manifesti, 1939
- Niskavuoren Heta, 1953
- Silja – nuorena nukkunut, 1956
- 1918 – mies ja hänen omatuntonsa, 1956
- Täällä pohjantähden alla, 1968
- Aapo, 1994
- Lunastus, 1997
- Sibelius, 2003

Olen jakanut elokuvat teemoittain neljään eri kategoriaan: 1) Suuret kertomukset, 2) Suomen historian diskurssissa, 3) yksilötarinat maaseudulta ja 4) Kristus-allegoriat. Ensimmäisessä kategoriassa on elokuvat *Helmikuun manifesti* ja *Täällä Pohjantähden alla*, joissa molemmissa pyritään antamaan kattava ja lopullinen kuvaus siitä, kuinka itsenäinen kansakunta sai alkunsa. Toisessa kategoriassa on elokuvat *Eteenpäin – elämään*, *Niskavuoren Heta* ja *Sibelius*, joissa vuoden 1819 tapahtumat ovat vain yhtenä osana henkilöiden omaa elämänhistoriaa. Kolmannessa kategoriassa ovat elokuvat *Silja – nuorena nukkunut* ja *Aapo*, koska näissä molemmissa elokuvissa kuvataan elämää maaseudulla yhden yksilön kokemusten kautta. Neljäs kategoria pitää sisällään elokuvat *1918 – mies ja hänen omatuntonsa* ja *Lunastus*. Molempien elokuvien päähenkilönä on uskostaan taisteleva pastori, joiden tarinaa ei voi olla tarkastelematta ilman Kristus-myyttiä. Olen jakanut jokaisen elokuvan segmentteihin käyttäen apuna Suomen kansallisfilmografiaa. Segmentit toimivat apuna analyysiä tehtäessä, sekä elokuvaselosteena.

¹⁰² Salmi, 1993, 60

4. SUURET KERTOMUKSET

Molemmissa elokuvissa, *Helmikuun manifestissa* ja *Täällä Pohjantähden alla* pyritään luomaan suurta kaiken kattavaa selitystä Suomen itsenäistymisen alku ajoista. Sen vuoksi nämä elokuvat näyttävät sen ”suuren kertomuksen” valossa sen mitä vuonna 1918 tapahtui ja miksi. Molemmat elokuvat tietenkin omalla tavallaan.

4.1. Koti, uskonto, isänmaa

Toivo Särkkä markkinoi tätä elokuvaa Suomen ensimmäisenä suurelokuvana. Siinä käydään läpi leikaten koko itsenäistyvän Suomen historia. Elokuvaa varten pystytettiin joukko suuritöisiä ja vaikeita rakennelmia, mm. Viaporin kuninkaanportti Haagan studioalueelle. Itse studio muutettiin Pietarin Talvipalatsiksi mustine latioineen, kultapäisine joonialaispilareineen, valtavine kaksoiskotkineen, empireportteineen, keisarin muotokuvineen ja neljän metrin korkuisine ovineen.

Elokuvan segmentointi¹⁰³

Segmentin numero

Tapahtumakuvaus

3. *Helmikuun manifesti* (1939) alkaa Tilsitin kokouksesta vuonna 1807. Siellä Ranskan keisari Napoleon ja Venäjän keisari Aleksanteri I jakavat Euroopan. Kertoja johdattelee katsojat vuoteen 1899, jolloin Suomen erikoisasema Venäjän keisarikunnassa joutuu uhatuksi.
4. Tuomari Kotkan helsinkiläisperheessä otetaan vastaan tyrmistyneenä. Isä luottaa edelleen laillisuuteen. Jaakko Kotka ja hänen siskonsa sulhanen Hakala lähtevät maaseudulle keräämään kansalaisadressia.
5. Koko Kotkan perhe rupeaa nyt aktiiviseen vastarintaan. Tuomari pitää puheen tilaisuudessa, jonka santarmit keskeyttävät.

¹⁰³ Segmentointi perustuu Uusitalo, 1995, 355-356

6. Kenraalikuvernööri Bobrikoff lakkauttaa sanomalehtiä, erottaa ja karkottaa toimittajia. Kotkien perhe osallistuu levittämään ”Vapaita sanoja”, minkä seurauksena tuomari karkotetaan Siperiaan.
7. Jaakko Kotka saa apua laittomien kutsuntojen vastaisessa mielenosoituksessa työläisaktivisteilta ja tutustuu työmies Sihvolaan ja tämän sisareen Ainoon. Jaakko ja Sihvola lähtevät kiertämään maaseutua yllyttääkseen asevelvollisia kieltäytymään kutsunnoista. Eugen Schauman ampuu kenraalikuvernööri Bobrikovin ja tämän jälkeen itsensä.
8. Suurlakon jälkeen Jaakko katsoo kansallisten tavoitteiden toteutuneen, mutta Sihvola ajaa vielä lisäksi yhteiskunnallista vallankumousta. Heidän tiensä erkanevat.
9. Viaporin kapinaan osallistunut Sihvola saa kuitenkin apua Jaakolta ja siskoltaan Ainolta ja hän pakenee ulkomaille. Aino jää sisäköksi Kotkien talouteen. Muutaman vuoden päästä sorto kuitenkin jatkuu ja tuomari Kotka karkotetaan uudestaan Siperiaan minne hän sitten menehtyy.
10. Ensimmäinen maailmansota puhkeaa. Jaakko jatkaa aktiivista vastarintaa on miltei jäädä santarmien kynsiin, mutta Aino kuitenkin pelastaa hänet. Jaakko tunnustaa rakastavansa Ainoa, mutta vieläkin enemmän isänmaata, minkä vuoksi hänen on lähdettävä Saksaan jääkäriksi. Aino lupaa odottaa.
11. Joulukuussa 1917 Sihvola tulee tapaamaan sisartaan punakaartilaisen asussa ja vaatii Ainoa valitsemaan puolensa. Aino jää Kotkien perheeseen, kun hänen veljensä kerrotaan olevan Turun kasarmilla venäläisten kanssa. Valkoiset tulevat Jaakon johdolla ja venäläiset riisutaan aseista. Elokuva loppuu Suomenlinnan kiveen hakattuun tekstiin: ”Jälkimaailma seiso tässä omalla pohjallasi äläkä luota vieraan apuun”.

Elokuvan analyysi

Nykykatsojalle elokuva voi olla hyvinkin huvittavan paatoksellisen isänmaallinen. Suomen kasvaminen kansakunnaksi luodaan elokuvassa eläväksi representoimalla jo mieleen jääneitä kuvia esim. Porvoon valtiopäiviltä (segmentti 1.). Hallitsijoiden yhdennäköisyydestä lähtien on pyritty saattamaan kuvat yks yhteen jo vallitsevien vahvojen mielikuvien kautta. Kun kertoja kertoo Suomen kehityksestä Venäjän vallanajalla näytetään samalla kuvaa kalliosta ja linnasta, maaseudusta, sekä kirkosta, jossa pappi julistaa lain järkähtämättömyydestä (segmentti 1.). Tämän lisäksi ylistetään tietenkin suomalaisen kulttuurin nousua ja arvostusta muualla maailmassa, kunnes myrsky pilvet kerääntyvät elokuvassa taivaalle. Näemme heikkomielisen ja harhaan johdetun tsaari Nikolai II kirjoittavan neuvonantajinsa painostaessa vastentahtoisesti helmikuun manifestin. Tuomari Kotka sanoo: ”Haluaako keisari historian tuomion edessä olla vastuussa siveellisyyden perikadosta”. Lause itsessään on historiallinen ja sen eistti oikean lähetystön mukana ollut konsuli Eugen Wolff:

”Tässä on siis kaikki lohdutus, joka meillä on takaisin vietävänä huolissaan odottaville maanmiehimme. Me tulimme lujalla luottamuksella, me palaamme pettyneinä. Suomen kansa on uskollisesti palvellut hallitsijoitaan. Nyt lähetystö pyytää Teitä kysymään tahtooko hän (keisari) Jumalan Kaikkivaltiaan ja historian tuomion edessäolla vastuunalainen kokonaisen kansan siveellisestä perikadosta.”¹⁰⁴

Näyttääkin siltä, että elokuvan antaman kuvan mukaan keisari on nyt historian tuomionsa saanut.

Se miksi tämä elokuva kuuluu tutkimusalueeseen selittyy osalta juuri sillä mitä se jättää kertomatta. Siinä tuodaan yhdeksi merkittäväksi toimintapariksi ylioppilas Jaakko Kotka ja työmies Sihvola. He ovat oikeat sortoajan action-sankarit. Ylioppilas Kotka on kuitenkin vain vähän parempi ja itsenäisempi. Sihvola joutuu keskustelemaan ensin tovereittensa kanssa, kun Jaakko ehdottaa, että he voisivat yhdessä ruveta järjestämään aktiivista toimintaa laittomien kutsuntojen lakkauttamiseksi (segmentti 5.). Sihvola myös myöntää Jaakon olevan paljon tarkempi, kun he vertailevat ampumaradalla tuloksiaan (segmentti 5.). He ystäväystyvät ja toimivat sen jälkeen joka paikassa yhdessä. Tällä on todennäköisesti haluttu välittää elokuvan katsojille sitä ymmärrystä, että yhtäläillä työväestö oli ollut mukana taistellussa Suomen itsenäisyyden puolesta. Johtajan rooli kuului kuitenkin keskisäätyiselle ylioppilaalle.

¹⁰⁴ Tommila, 1999, 204

Syy voi myös olla ihan draaman käänneisiin johtuva, sillä tämän ystävyys purkaantuu vuonna 1905 kun eduskunta perustetaan ja I sortokausi on ohi (segmentti 6.). Jaakon mielestä tavoite on saavutettu, mutta Sihvola on toista mieltä. Eduskunta ja yhtäläinen äänioikeus ei riitä. Se on vain pelkkää paperia. Sihvola uskoo vain kivääriin, jolla koko yhteiskunnan voi muuttaa. Tähän hän hakee oikeutuksensa, koska tietää mitä on nälkä ja kova työ. Hän on surullinen, kun Jaakko ilmoittaa heidän teittensä eroavan. Syntyy vaikutelma, että työläinen on oman kohtalonsa vanki, eikä voi sitä miksikään muuttaa. Sama kohtalo sai hänet tarttumaan kivääriin vuonna 1918. Ilman tätä työmiehen ja ylioppilaan välistä ystävyyttä ei tämän elokuvan kautta yhteiskunnan kahtiajako saisi minkäänlaista dramaattista sisältöä.

Jaakko tuntee kaikesta huolimatta Sihvolaa kohtaan aitoa ystävyyttä ja auttaa Sihvolan pakenemaan, kun hän on osallistunut Viipurin kapinaan ja lupaa pitää huolta Sihvolan siskosta johon hänellä selvästi on syntynyt suhde (segmentti 7.). Vuosia myöhemmin, kun Jaakko on Saksassa saamassa jääkärikoulutusta, Sihvola astelee Kotkien taloon punapäällikkönä ja vaatii siskoaan tulemaan mukaansa (segmentti 9.). Samalla hän herjaa tämän elävän siellä herrojen keskellä, vaikka kuuluisi omiensa joukkoon.

Lopussa roskasakilta muistuttavilta venäläisiltä takavarikoidaan aseet (segmentti 9.). Valkoiset näyttävät tuimilta ja rauhallisilta. Välillä rakennellaan vainajille ristejä hyvin rutinoituneesti. Tapahtumiin kuljetaan Jääkärien marssin tahdissa. Varsinaisten sotatapahtumien huipentuma kuvataan ei-diegeettisen orkesterin soittaessa sitä. Montaasijakso näyttää samalla ristikuvina kuohuen virtaavaa vettä, aukeavan portin ja talvisen hautausmaan. Toistuvana kuvana on valkopukuisten jääkärien marssiva joukko. Syntaktisessa mielessä jääkärien marssi yhdistää siis montaasijakson kuvia toisiinsa ja luo fragmenttien välille loogisen jatkuvuuden. Mutta Jääkärien marssilla on tietysti myös semanttinen tehtävänsä: sen käyttäminen osoittaa yksiselitteisesti, mistä näkökulmasta vuoden 1918 tapahtumia lähestytään.¹⁰⁵ Valkoinen armeija on luonnonvoima, mikä antaa sille universaalien oikeuden. Valkoisten voitto oli väistämättömyys; se oli oikeuden voitto.

Elokuvan teko aikana oli helmikuun manifestista kulunut vain 40 vuotta ja Suomikin oli ollut itsenäisenä vasta 22 vuotta. Tulevan suursodan varjo saattoi levätä elokuvan tekijöiden hartioilla samoin kuin pelot oman itsenäisyyden säilymisestä. Uhka oli tulossa jälleen idästä.

¹⁰⁵ Laine, 278

Kaikki venäläiset (tsaareja lukuun ottamatta) kuvataan ilkeiksi, tyhmiksi tai viinalle persoiksi. Vaadittiin myös uhrautumista. Ei yksilö, eikä yksilön onni, merkinnyt yhtään mitään. Suurin kaikista oli isänmaa ja kansa, joka elokuvassa sanotaankin hyvin suoraan (segmentti 11.). Elokuva onkin läpensä kodin, uskonnon ja isänmaan kyllästävä.

Helmikuun manifesti esittäytyi yleiskansallisena elokuvana, joten se oli ratkaissut jo jännitteet, joita syntyi yksilöiden, erilaisten ryhmien ja kansakuntien välille. Kuitenkin se haki aiheensa sellaisista historian vaiheista, joihin liittyi poikkeuksellisen arkaluontoisia ja ehdotonta yhtenäisyyttä kyseenalaistavia piirteitä. Erityisen huomattavaa on, että elokuvan oli tavalla tai toisella, suoraan tai välillisesti otettava kantaa vuoden 1918 tapahtumiin ja onnistuttava luomaan kahtia jakaantuneen kansan tarinalle yksi kansallinen yleisö.¹⁰⁶ Elokuva kuvattiin sanoilla ”Kansakunnan tie itsenäisyyteen!” ja ”Suomen cavalcade”.¹⁰⁷ Kaiken piti olla suurta, koska sen piti joko olla tai ainakin mahdollisimman identtisesti muistuttaa alkuperäistä. Niinpä *Helmikuun manifesti* olikin ”suorastaan dokumentaarinen filmi”.¹⁰⁸ Elokuvan näkeminen ei ollut pelkästään ilo, vaan velvollisuus. Se oli aidosti historiallinenokuva niin tapahtumiltaan, miljööltään, puvuiltaan ja hengeltään. Se oli tosi kertomus kansakunnan historian merkittävimmiksi ilmoitetuista käännekohdista.¹⁰⁹

Helmikuun manifestin henkilöillä on niukalti persoonallisia piirteitä ja heidän tehtävänsä on lähinnä edustaa luokkaansa ja aatettaan, joko keskustellen maan kulloisestakin tilasta tai osallistuen tunnettuihin tapahtumiin.¹¹⁰ Tämänpä vuoksi onkin mielenkiintoista se, että elokuvan ainoa aktiivinen punaisen puolen edustaja on täysin irrotettu elokuvan luoman todellisuuden kontekstista. Draaman lakien mukaan emme voi häneen oikein samaistua, ymmärtää tai vihatakaan, koska emme voi ymmärtää hänen motiivejansa. Niitä ei ole, koska ne eivät oikein synny mistään. Ne ovat vain muutama fraasi nälästä ja raskaasta työstä. Elokuva asettuu tukemaan joitakin ensimmäisen tasavallan historiankirjoituksen perusolettamuksia, siten se vahvistaa osaltaan käsityksiä siitä, mikä on historiankirjoitusta, mitkä asiat menneisyydessä ovat merkityksellisiä. Se olettaa, että potentiaalisen yleisön (siis kaikkien suomalaisten) historiallinen pääoma on (tai sen tulisi olla) yhteinen, että menneisyys näyttäytyy kaikille samanlaisena ja että historiallisen kertomisen päätarkoituksena on

¹⁰⁶ Laine, 253

¹⁰⁷ Laine, 254

¹⁰⁸ Laine, 260

¹⁰⁹ Laine, 261

¹¹⁰ Laine, 267

vahvistaa ja edelleen vakiinnuttaa tätä versiota menneisyydestä. Elokuva noudattaa siis sisällöllisesti 1920- ja 30-lukujen historiankirjoituksen yleisiä linjoja ja hakee tapahtumien motiiveja valtiopoliittisesta ja aatehistoriasta pikemmin kuin yhteiskunta- ja sosiaalhistoriasta, eli luokkaristiriita redusoidaan kansalliseksi kysymykseksi. Se on peittelemättömän venäläisvastainen ja painottaa muutenkin suomalaisten omaa, ulkomaailmasta riippumatonta toimintaa; se kertoo voittopuolisesti valkoisen Suomen historiaa ja näkee vuoden 1918 tapahtumat lähes yksinomaan venäläisiä sotajoukkoja vastaan käytyä vapaussotana. Kaikki varhaisempi historia tulkitaan itsenäistymispyrkimysten näkökulmasta, kuin kaikki suomalaisten poliittinen ja kulttuurinen toiminta olisi viime kädessä tähdännyt valtiolliseen itsenäisyyteen.¹¹¹ Nuori kansakunta tarvitsi omaa henkistä pönkitystään suursodan varjossa. Itsenäisyydestä ei oltu nautittu kuin vasta muutama vuosikymmen, joten syytä kansakunnan olemassaololle piti painottaa kaikella mahdollisella tavalla.

4.2. Hävinneet saavat äänen

Täällä Pohjantähden alla elokuva pohjautuu tietenkin Väinö Linnan saman nimiseen kirjaan. Tämä elokuva sisältää paljon kuvausta maaseudun elämästä jo ennen sisällissotaa. Elokevassa on ehkä kaikkein kattavin kuvaus itse sodasta ja sitä edeltäneistä ja seuranneista tapahtumista. Se oli sen aikaisen suomalaisen elokuvahistorian kallein elokuva. Elokuva on pitkä ja vuoden 1918 tapahtumiin päästään vasta loppupuolella, joten referoin elokuvaa aluksi lyhyesti ja aloitan segmentoinnin vasta kun tieto tsaarin kukistumisesta tavoittaa Pentinkulman.

Elokuvan miljöönä toimii Pentinkulma Etelä-Hämeessä ja se alkaa 1880-luvulta. Pitäjän pappilassa vuosimiehenä elävä Johannes (Jussi) Antinpoika pyytää rovastilta lupaa raivata suota ja perustaa sinne torppa. Kun torppa on viimein saatu pystyyn paljastaa Jussi Alma vaimolleen, että talon nimeksi tulisi Koskela. Perheeseen syntyy ensimmäinen lapsi, jolle annetaan nimeksi Akseli Johannes. Uusi kirkkoherra, helsinkiläinen Lauri Salpakari uudistaa kontrahdin ”väliaikaisena” ja ”edellyttäen ettei virkatalon etu toisin vaadi”. Kirkkoherran rouva paljastuu kansallisen herätyksen innokkaaksi ajajaksi. Torpparin elämän epävarmuus käy ilmi, kun kirkkoherra rouvansa ehdotuksesta lisää Koskelan taksvärkkipäiviä. Talvella 1899 helmikuun manifesti nostattaa kirkkoherran rouvan isänmaalliseen toimintaan. Halme loukkaantuu kun häntä ei kutsuta yhteiseen kokoukseen. Rouva alkaa keräämään nimiä

¹¹¹ Laine, 271

kansalaisadressiin. Kirkkoherra luovuttaa Jussille raivaaja-mitallin, mutta kirkkoherran rouva kiristää miestänsä pidättäytymällä aviovuoteesta, jotta tämä myöntyisi ottamaan Koskelan maata pappilan käyttöön. Bobrikoffin murhauksen myötä Jussi kuulee, että pappila ottaa yli kolmanneksen hänen raivaamastaan maasta. Suurlakon johdosta pidetään Halmeen kutsumana kansalaiskokous, mutta herrat ja torpparit eivät enää löydä yhteistä pohjaa. Halme perustaa työväenyhdistyksen ja opettaa Akselille sosialismia. Työväenliikkeen johtohahmoin kuuluva Eetu Salin poikkeaa Pentinkulmalle puhumaan ennen vuoden 1907 vaaleja. Torppa siirretään Akselin nimiin, vanhuksat ja Akselin pienemmät veljet muuttavat uuteen rakennukseen samoihin aikoihin kun ensimmäinen maailmansota syttyy. Äitinsä järkytykseksi rovastin poika Ilmari ilmoittaa vanhemmilleen lähtevänsä sotilaskoulutukseen Saksaan.¹¹²

Elokuvan segmentointi¹¹³

Segmentin numero

Tapahtumakuvaus

- 1.** Tieto tsaarin kukistumisesta ja Venäjän vallankumouksesta tavoittaa Pentinkulman. Työväentalolla järjestetään kokous, jossa vallitsee innostunut mieliala.
- 2.** Kesällä 1917 järjestetään lakkorikkureita vastaan mielenosoituksia, jotka puhkeavat mellakoiksi huolimatta Halmeen ja Akselin yrityksistä rauhoitella tilannetta. Kun lakkolaiset pysyvät tiukkoina vaatimustensa takana, isännät lopulta hyväksyvät ne sovittelukokouksessa. Pian kuitenkin eduskunta hajotetaan ja sosialistit menettävät enemmistönsä uusissa vaaleissa.
- 3.** Porvarit ryhtyvät varustamaan suojeluskuntia, työläiset järjestyskaarteja yleislakkoa varten. Hellbergin ehdotuksesta kaarti perustetaan myös Pentinkulmalle. Jussi varoittaa poikiaan ”tappokaartista”, mutta Akseli tuo aseita salaa taloon.
- 4.** Tammikuisena iltana kaartin esikunnasta tulee viesti, että vallankumous on alkanut. Pentinkulman platoonan päällikkönä Akseli järjestää vartiot ja

¹¹² Uusitalo, 1998, 498-499

¹¹³ Segmentointi perustuu Uusitalo, 1998, 499

johtaa osastoa, joka takavarikoi aseet taloista. Halme pysyttelee aluksi syrjässä, mutta ilmoittaa pian haluavansa auttaa siviilitehtävissä.

5. Pentinkulman punakaartilaiset komennetaan rintamalle. Rautatieasemalla kaartilaisia innostetaan torvisoittokunnan ja Hellbergin puheen voimin. Rintamalla punaiset suunnittelevat hyökkäystä, mutta joutuvat perääntymään kautta linjan. Pian kaikki rintamat murtuvat ja pakokauhu valtaa miehet, vaikka Akseli yrittää pitää järjestystä.
6. Tilanne kiristyy myös Pentinkulmalla. Halmeen kauhuksi Hellberg lähettää omia miehiä kuulustelemaan paronia, jotka sitten surmaavat hänet. Laurilan Anttoo ja hänen vankilasta vapautunut poikansa Uuno nöyryyttävät Töyryn isäntää ja emäntää.
7. Akseli johtaa plutoonansa perääntymistä kotikylän kautta. Hän taivuttaa veljensä jäämään kotiin uskoen, ettei näille tapahdu mitään. Ennen lähtöä Laurilan Uuno käy ampumassa Töyryn isännän.
8. Sitten valkoiset saapuvat Pentinkulmalle mukanaan Ilmari jääkäriluutnanttina. Akselin veljet ja Halme saavat kuolemantuomiot. Halme sanoo olevansa valmis kuolemaan aatteensa puolesta, muttei osallisuudesta murhiin. Ilmari toimii teloitusryhmän komentajana kun tuomiot pannaan täytäntöön. Kirkkoherra ilmoittaa, että torpan sopimus on sanottu irti, koska Akseli on kieltäytynyt maksamasta vuokraa.
9. Punaisten pakolaiskolonnassa vallitsee sekasorto, joka vielä kasvaa, kun saapuu tieto, että saksalaiset ovat katkaisseet tien. Punaiset joutuvat epätasaiseen taisteluun tykkejä ja konekivääreitä vastaan.
10. Pentinkulmalaiset päätyvät muiden mukana Fellmanin kentän vankileirille. Akseli joutuu kuoleman selliin, mutta välttyy teloitukselta. Oikeudessa hän saa kuolemantuomion, joka kuitenkin alistetaan valtionrikosylioikeuden tarkistettavaksi. Armonanomus hylätään, mutta kuolemantuomiota ei enää panna täytäntöön, vaan se muutetaan 12 vuoden vankeusrangaistukseksi.

Kun Elina saa tämän tiedon hän kokee miehensä pelastuneen. Myös häätö perutaan ja Elina voi muuttaa takaisin Koskelaan. Ståhlbergin armahduksen jälkeen Akseli palaa vankeudesta kotiin sateisena marraskuun iltana 1919.

Elokuvan analyysi

”Suo, kuokka ja Jussi...” –fraasi kuvaa vahvasti sitä mielikuvaa mikä meillä on ”Suomen rakentamisesta”. Hiellä, tahdolla ja verellä on tämä kansakunta ja valtio saanut syntynsä. Jussi Antinpoika (myöh. Koskela) on oikea tahdon perikuva. Hän aloittaa tyhjästä huutolaispoikana, raivaa suot torppamaakseen ja rakentaa yksin sellaisen talon, josta talollisetkin ovat kateellisia. Kaikki tämä savutettiin työllä, tahdolla ja armottomalla säästäväisyydellä. Kaikesta työstään huolimatta Jussi ei ole oman työnsä valtias. Hän on koko ajan jonkun toisen armon alla ja tässä elokuvassa osoitetaan mistä se katkeruus kumpusi, joka synnytti vahvan työväenliikkeen maaseudulle ja ajoi punaiset vallankumouksen tielle vuonna 1918. Torppari ei omista omien kättensä töitä ilman siitä tehtävää sopimusta. Aina on elettävä jatkuvan epävarmuuden tilassa. Jussikin joutuu luovuttamaan itse raivaamaansa maata, kun kirkkoherran oikutteleva vaimo niin haluaa. Paronikin käskee paksuksi tulleen piikansa painua matkoihinsa, koska ei ole hoitanut kunnolla lehmä. Näin huolenpito eläimistä on tärkeämpää kuin ihmisistä.

Säätyläiset ja kansa elävät aivan eri maailmoissa; voisi jopa sanoa, että eri Suomessa. Kirkkoherran rouvakin elelee omissa kansallisissa fantasioissaan, eikä havaitse ympärillään elävää oikeata kansaa. Kun Jussi saa maanraivaaja mitalin hän lauleskelee iloisesti laulujaan ja koko tilanne on juhlallisuudessaan koominen. Ei Jussi mitaleja tarvitse, vaan oikeuksia. Kirkkoherrakin kertoo Bobrikoffin murhasta ja vaikka kirkonmies onkin, niin hyväksyy murhan hieman pohdiskeltuaan eettisyyttä. Se, mitä se tavallista ihmistä liikuttaa, tulee hyvin Jussin suusta, kun kirkkoherra kertoo myöskin Schaumanin kuolleen heti murhan jälkeen. ”Hyvä, ettei kitua tarvinnut”, sanoo Jussi, jonka elämää ei heilauta jotkin etäiset murhat jossakin vaan se, että saako hän pitää hallussaan sen, mitä hän on itselleen omalla työllä hankkinut.

Tällaisessa tilanteessa katkeruus vain kasvaa. Kun sitten kylällä keräännyttään keskustelemaan suurlakosta ei kansan ja sivistyneistön välille synny minkäänlaista yhteisymmärrystä. Pentinkulmaan perustetaan työväenyhdistys, mutta sosialismistakin tunnutaan työväenyhdistyksen piirissä olevan montaa eri mieltä. Tavallista ihmistä ei loppujen lopuksi

kiinnosta suuret aatteet kunhan vain saa leipänsä turvattua. Työväenliikkeen sisälläkin johtajat ja johdetut elävät hiukan eri todellisuuksissa. Kun Eetu Salin käy Pentinkulmalla hän kuiskaa Hellbergille, että ”me toimimme sosialismia vastaan tukemalla torpparivapautusta”. Syynä tähän oli tietenkin se, että kun työväestö ja köyhälistö on saanut haluamansa ei sen tarvitse enää tukea sosialismia muutosten vuoksi.

Sisällissodan tapahtumat lähtevät pyörimään siitä, kun Halme saapuu Koskelaan ilmoittamaan tsaari Nikolai II kukistuneen (segmentti 1.). Akseli nostaa poikansa ilmaan ja lausuu: ”Ei muuta valtiata, ei luojaa, kuin kansa kaikki valtiat”. Tämän jälkeen kuva kohdistuu Akselin poikaan, mielestäni ikään kuin viattomuuden tai tulevaisuuden symboliksi. Työväentalolle saavuttaessa ilmoitetaan, että Koskelaa on väistettävä. Hän on siis saavuttanut ison statuksen omiensa joukossa. Muuten talolla parveileva joukko näyttää hyvin sekalaiselta ja sivistymättömältä, josta ainoastaan räätäli Halme erottuu selvästi. Hän yksin edustaa hengen voimaa ja sivistynyttä ja painottaa työläiskunniaa. Kuvassa hänen taustallaan näkyy punalippu ja Marxin kuva. Koskelan taustalla ei ole mitään. Hän on kuvassa itsenään, jämyä ja itsenäisenä. Koko hänen olemuksensa vihjaa jonkinlaiseen suomalaiseen perussankariin; jämerään, lannistumattomaan, toiminnan mieheen. Hänen puheessaan on selvää katkeruutta ja vihaa, joka kumpuaa epätasa-arvosta.

Tämän jälkeen alkaa aktiivisemmän toiminnan kuvaus. Porvarit ovat selvästi altavastaajina työväenliikkeen edessä (segmentti 2.). Työväenliikkeen sekalainen joukko kulkee mahtipontisesti laulaen ja riitaa haastaen. Räätäli Halme näyttää seisovan herrojen keskellä kuin herra itsekin, varsinkin kun sitä vertaa muihin työväenyhdistyksiin. Kun lakkolaisten, rikkurien ja isäntien välille syntyy tappelu, pyörivät johtohahmot, Koskela ja Halme, heidän keskellään avuttomasti saamatta joukkoja kuriin. Tämä on hyvin enteellinen ja paljon kertova kohtaaminen. Kukaan ei hallitse *rahvasta*. Lakkoneuvotteluissakin työväenliikkeen johtohahmot ovat itsekin *laumansa* armoilla ja nimittävätkin heitä ”ryysyläisjoukoksi”. Lakkolaisten riehunta saa maanomistajat suunnittelemaan suojeluskuntien perustamista, selvästi työväenliikkeen aiheuttamasta pelosta johtuen (segmentti 3.). Heti tämän jälkeen näytetään punakaartien perustamiseen johtava kokous, missä esiintyy vastustavia ja puoltavia puheenvuoroja. Sivistyneet ovat vastaan ja *rahvaampi* osapuoli taas puoltaa hanketta.

Vanhaa isäntää vielä kuunnellaan ja kunnioitetaan Koskelassa, mutta valtaa ylitse Akselin ei hänellä ole. Koskelaan tuodaan salaa aseita piiloon. Molempien, suojeluskuntien ja kaartien,

varustautuminen on hyvin salakähmäistä. Kaikki tapahtuu pimeässä ja salaa. Pelon ilmapiiri alkaa laskeutua kylän ylle. Akselikin menee ase kädessä avaamaan oven yölliselle tulijalle, joka ilmoittaa vallankumouksen alkaneen (segmentti 4.). Koskelan asennetta eräänlaisena arkkityyppisenä suomalaisena sankarina kertoo hänen rehtiytensä ja suoraselkäisyytensä. Kun aseita aletaan kerätä kylän taloista, hän vaatii kaartilaisia ”käyttäytymään kunnolla, mutta pysymään asiassa jämptinä”. Kun Töyryn talostakin haetaan aseita ilmoittaa isäntäpariskunta olevansa hämmästyneitä siitä, että Akselikin on ruvennut tällaisen hommaan. Kun ajatellaan pelkästään Akselin olemusta, hän voisi olla kumman puolen sankari vain. Punaisen puolen arkkitypiona hänessä on ainoastaan katkeruus ja viha, mutta rehtiys, toiminnallisuus ja kunniallisuus ovat olleet vastapuolen ominaisuuksia. Hänellä on oikeudenmukaisuutta hakevan sankarin olemus.

Kaartilaisten mennessä takavarikoimaan paronilta kartanon aseita kulkevat he siellä hatut kourassa sen mahtavuutta suuresti kunnioittaen. Vallan symbolit eivät kovin nopeasti vaihdu. Tämä näkyy myös paronin halveksivasta hymystä kun Akseli vaatii häntä tästedes noudattamaan työväestön määräyksiä kaartilaisten poistuessa.

Kun Halme tulee auttamaan punakaartilaisia siviiliasioiden hoitamisessa, löytää hän työväentalolta pahnoilla makaavia ja seksivalistuskirjalle höriseviä punakaartilaisia. Hän huomauttaa, että talo on työväenyhdistyksen, eikä punakaartin. Halme erottuu täysin joka puolella lojuvista punakaartilaisista: nämä sosialistit elävät kahdessa erilaisessa maailmassa.

Punakaartilaiset lähtevät soitellen sotaan Tampereelle Urjalan asemalta, missä heille pidetään mahtipontinen puhe (segmentti 5.). Remuamista ja uhoamista löytyy. Koko punaisten sodanjohto esittäytyy täysin kyvyttömänä. Kaikki hyökkäyssuunnitelmat ovat vähän niin ja näin, eli erittäin epämääräiset. Kaikki tiedot ovat hataria ja suhtautuminen viholliseen aliarvioiva. Itse rintamakuvaus on täysin lohduton ja hyökkäykset ovat yhtä sekamelskaa. Päälliköt ovat masentuneita, huolto olematonta ja miesten moraali alkaa rakoilla. Ruumiita näyttää tulevan paljon ja ammuksia alkavat olla lopussa. Seuraa järjestyttömää pakoa ja lopulta moraali murtuu täysin. Jotkut punakaartilaiset eivät pidä sotaa edes omanaan. ”Jatkakoon taistelua ne, jotka ovat sen aloittaneetkin”, sanoo yksi pakenevista punaisista. Aate ei ollutkaan tarpeeksi vahva. Omia ammutaan ja aseet jätetään vihollisen haltuun. Vangit teloitetaan. Akseli Koskela itse on viimeisin rintamalta poistuva ja selvästi pettynyt siihen, että aate johon hän itse vilpittömästi uskoi, ei kantanutkaan kaikkien mielissä.

Sota on hävitty, koska aate ei ollutkaan tarpeeksi vahva. Todellisuudessa se ei suurimmalle osalle punaisia ollutkaan aatetta, vaan vain katkeruutta ja toivoa paremmasta toimeentulosta.

Ensimmäistä kertaa näytetään kunnolla valkoisia kun he vyöryvät komeasti marssien Pentinkulmaan *Jääkäarin marssi* mukaelman soudessa taustalla (segmentti 8.). Suhteessa punaisiin he näyttävät hyvin järjestäytyneiltä ja hyvinvoivilta. Jääkäriluutnantti Ilmari palaa kotiin ja taustalla näkyy *Hyökkäys* – maalaus. Kun tuomioita aletaan laukoa istuu tuomioistuimessa lähinnä vain asiankantajia, isäntiä, jotka ajavat kylmäverisen itsekkäästi omia etujaan. Näiltä miehiltä käyvät kaikki juoksujalkaa anomassa armoa. Heillä on kaikki valta päättää vankien elämästä ja kuolemasta. Syyttömät kuolemaantuomitut saavat kaiken sympatia itselleen. Koskelan vanhaisäntä yrittää epätoivoisesti saada ammuttavat poikansa armahdettua, mutta turhaan. Kun nämä on ammuttu leikkautuu kuva kumaraisen isän silhuettiin kirkon edessä. Tästä kuva leikkautuu kirkkoherran vaimoon, joka tyytyväisesti sovittelee peilinsä edessä uutta mekkoa ja laskee leikkiä miehensä kanssa. Sitten tulee Koskelan vanhaemäntä. Siinä kohtaavat kaksi äitiä – toisen pojat teloitettu ja toisen poika oli teloittaja.

Sota loppuu ja tuomioita jaetaan, mutta loppujen lopuksi elämä kuitenkin jatkuu (segmentti 10.). Pentinkulman miehetkin puhuvat jo muista asioista leikkiä laskien ja kotiin palaa sodan ja vankeuden läpi käynyt mies, Akseli. Ennen pakomatkaansa Venäjälle hän nimesi vastasyntyneen poikansa Voitoksi (segmentti 7.). Siitä tulee sellainen mielikuva, että elämä ja eloonjäänti on ainoa tavoiteltava voitto. Ei suuret ideat ja haaveet. Loppujen lopuksi kukaan ei niiden vuoksi ole halukas kuolemaan, kuten Koskelan Elina sanoo kuullessaan miehensä kuolemantuomion muuttumisesta elinkautiseksi, ”tärkeintä on, että hän saa elää”.

Täällä Pohjantähden alla murtui sitten suomalaisten vallitsevaksi stereotypiaksi vuosisadan alkupuoliskon tapahtumista, erityisesti vuodesta 1918. Elokuvalle oli olemassa suoranainen poliittinen, sosiaalinen ja kulttuurinen tilaus, jota ei vielä aiemmin ollut olemassa. Vanha valkoinen myytti oli vielä ”virallisesti” voimassa, mutta sitä voisi kutsua jo tuolloin luutumamyytiksi. ”Valkoista totuutta” ajava sukupolvi oli väistymässä, tai jo väistynyt, ja uusi vasemmistolaisuus sivistyneistö, imi tätä ”uutta totuutta” halukkaasti itseensä. Jo tekovaiheessa uskottiin, että elokuva onnitueksaan antaisi kattavan kuvan ja tulkinnan Suomen yhteiskunnan historiasta aina 1800-luvun lopulta hyvinvointiyhteiskunnan alkuun asti. Elokuva kiinnosti myös siinä mielessä, että elossa oli vielä ihmisiä, jotka olivat itse kokeneet

kyseiset traagiset tapahtumat. Esiin pistävää elokuvassa oli se, että se ruokki hienoisesti herravihan vaistoja, kuitenkin romantisoimatta naiivisti syviä rivejä sosialistisen vallankumousromantiikan hengessä. Toisin sanoen se teki elokuvan hahmot elävän inhimillisiksi. Elokuva on nimenomaan hyvinvointivaltion ja kansanrintaman saaga. Sen tarjoama punaisuus ei ollut liian punaista, vaan se vain esiin sen alemman tason näkökulman joka aiemmin oli puuttunut. Se jätti totaalaisesti syrjään perustuslaillisuuden ja myöntyväisyyden väliset ristiriidat. Elokuvan sosialistit ovat pääasiallisesti kunnollisia, jopa pikkuporvarillisia. He ovat kyllä huonosti kohdeltuja, usein yksinkertaisia, mutteivät kuitenkaan pahoja. Räätäli Halme on idealisti ja sivistyssosialisti, joka hyvää tarkoittaessaan on vieraantunut todellisesti rahvaasta eikä kykene hallitsemaan tapahtumia. Akseli Koskela oli kiivas perushämäläinen, ahkera, voimakas mies, työihminen ja riistetty. Selviytyjä, demokratian ja realistisen politiikan malli oli Janne Kivivuori. Radikaaleja kumouksellisia olivat itseoppinut rakennusmestari Hellberg ja torppari Anttoo Laurila, mutta he kaikki ovat liian jyrkkiä olemaan sankareita. Punaisista etualalla ovat siis asialliset henkilöt, mutta mukana kulkee joukko liian jyrkkiä tai epämiellyttäviä. Sitä vastoin porvaripuolelta on vaikea löytää täysin miellyttäviä tyyppejä. Heidän päätehtävänään tuntuukin olevan edustaa vain omaa ryhmäänsä ja sen stereotyyppioita. Punaisten terroriteot ovat tuomittavia, mutta aina löytyy kuitenkin joku selvittävä tekijä, joka on lieventävä asianhaara. Valkoisten terrori on kuitenkin massaluonteista ja yhtä aikaa kostonhimoinen että sattuman mielivallan tulosta.¹¹⁴

Elokuva antaa yleisluontoisesti silotellun, mutta realistisen tuntuksen kuvan tapahtumista. Esimerkiksi verta ei elokuvassa vuoda missään vaiheessa, vaikka elokuvassa ruumiita välillä kovasti syntyykin. Elokuva ei tuomitse työväestön nousua, vaan päinvastoin. Se synnyttää vahvat sympatiat työväestöä ja heidän kohtaloitaan kohtaan tuomalla heidän tukalan ja epäoikeudenmukaisen tilansa realistisesti ja konkreettisesti esille. Katsoja ymmärtää heidän oikeudenmukaisesti hakevan korjausta yhteiskunnassa vallitsevaan huonoon tilaansa. Heillä ei kuitenkaan ole yhtenäisesti jaettua mielikuvaa tavoista, tavoitteista ja muutokseen vaadittavista uhrauksista. Vastapuolella olevilla valkoisilla on paljon selvempi yksimielisyys tavoitteista ja arvoista. He esiintyvät järjestäytyneesti, päämäärätietoisesti ja sotakuvauksissa heistä saa aika ylivoimaisen tuntuksen kuvan.

¹¹⁴ Vares, 216-221

Elokuva on ennen kaikkea yhteisön kuvaus. Siinä otetaan monia sotaan ja ristiriitoihin johtaneita ongelmia esiin. Siinä oikeutetaan vaatimukset elinolojen parantamiseen, muttei missään nimessä anneta kuvaa työväestöstä, joka olisi yhden vahvan aatteen sisäistäneenä lähtenyt luomaan uutta yhteiskuntaa. Ainoastaan heidän johtajansa ovat sisäistäneet tämän ajatuksen. Punakaarien miehet ovat rähjäistä sakkia, mutta saavat kuitenkin paljon sympatiaa osakseen. Ainoa poikkeus on toiselta paikkakunnalta saapuneet punaiset, jotka murhaavat paronin. Heidän johtajansa oikein huokuu kylmyyttä ja pahuutta.

5. SUOMEN HISTORIAN DISKURSSISSA

Näissä kolmessa elokuvassa - *Eteenpäin – elämään*, *Niskavuoren Heta* ja *Sibelius* - kansalaissota tulee esiin vain ohi menevänä ilmiönä, jota ei jäädä sen tarkemmin pohtimaan. Kaikissa näissä kolmessa elokuvassa seurataan historiallisella aikajanalla jonkun ihmisen tai ihmisten elämää ja ainoastaan se, että ne sijoittuvat Suomen historian kontekstiin pakottaa kansalaissodan kuulumaan kerrontaan jollakin tavalla, jotta uskottavuus säilyisi.

6.1. Konsensusta etsimässä

Eteenpäin – elämään on elokuva vuodelta 1939 ja se sisältää lyhyen kohtauksen sisällissodasta. Tämä elokuva pohjautuu Tervapään näytelmään nimeltä ”Justiina”. Elokuvassa on sama päänäyttelijä pari kuin *Helmikuun manifestissakin*, eli Tauno Palo ja Regina Linnanheimo. Palo edustaa tässäkin ylempää luokkaa ja Linnanheimo työläistä.

Elokuvan segmentointi¹¹⁵

Segmentin numero

Tapahtumakuvaus

1. Elokuvassa eletään 1900-luvun alkua. Nuori Robert Harmelius taistelee venäläistä sortovaltaa vastaan ja närkästyttää myöntöväisyysslinjaa ajavan setänsä, senaattori Harmeliuksen. Robert saa kuitenkin ymmärtämystä senaattorskalta ja löytää aktivistikumppanikseen Justiinan, sedän kartanon sisäkön. Heistä tulee rakastavaisia, kunnes setä yllättää heidät yhdessä sängystä. Setä ajaa Robertin pois.
2. Myös raskaana oleva Justiina joutuu lähtemään ja synnyttää lapsensa vaikeissa oloissa. Senaattorska ottaa Justiinan takaisin sisäköksi pojan syntymisen jälkeen, sillä ehdolla, ettei pojan isästä puhuta mitään.

¹¹⁵ Segmentointi perustuu Uusitalo, 1995, 338

3. Vuodet kuluvat ja Robert muuttaa sukunimensä Harmaalahdeksi ja hänet valitaan mm. eduskuntaan. Samaan aikaan Justiina kasvattaa yksin poikaansa Olavia. Hän seuraa Robertin uraa lehdistä, sekä sivistää itseänsä. Sisällissodan aikana hän estää punaisten pääsyn kartanoon.
4. Olavi varttuu kartanolla tehden puutarhurin hommia. Juorujen kautta hän tietää isänsä henkilöllisyyden. Robert joutuu taloudellisiin vaikeuksiin vaimonsa ylelliseen elämän vuoksi. ”Suvun jatkumisen” nimissä Robert perii setänsä kartanon. Justiina toimii siellä nyt emännöitsijänä ja senaattorskan korvaamattomana apuna. Robertilta menee jonkin aikaa ennen kuin hän tunnistaa Justiinan. Samalla hän tunnistaa myöskin kahden kesken Olavin pojakseen.
5. Robert aikoo tunnustaa Olavin virallisesti pojakseen, mitä Hilda pitää skandaalina. Robert julistaa vaimonsa läsnä ollessa rakastavansa Justiinaa. Hilda kostaa tällaiset puheet viettelemällä Olavin. Syyllisyyden tunnossa Olavi yrittää itsemurhaa hyppäämällä kalliolta veteen. Hilda suostuu eroon ja lähtee kartanosta. Robert ja Justiina kävelevät käsikkäin kohti kartanoa ja kääntyvät luottavaisesti toistensa puoleen.

Elokuvan analyysi

Eteenpäin – elämään -elokuvassa tähtinäyttelijöinä Tauno Palo ja Regina Linnanheimo jatkoivat epäsäätyistä ja pitkitettyä romanssiaan ja taisteluaan Suomen puolesta vain muutamaa viikkoa elokuvan ensi-illan jälkeen *Helmikuun manifestissa*.¹¹⁶ Molemmissa elokuvissa Regina Linnanheimon ja Tauno Palon sosiaalisesti eriarvoiset roolihahmot odottavat pitkitetyn romanssinsa täyttymystä Suomen itsenäisyyteen asti. Justiina on kuitenkin erittäin aktiivinen, voimakas ja aatteellinen, kun taas Tauno Palon esittämä Robert on pettynyt ja avioliitossansa epäonnistunut mies, joka vaihtaa poliittisen uransa virkamiehen turvalliseen elämään ja luopuu ihanteistaan. Tekemällä romanssin taustan näkyväksi elokuva siis korostaa yhtäältä yksilösuhdetta yhteiskunnallisten aatteiden sijaan, toisaalta kansallisuustaistelua ja integraatiota luokka- ja sukupuoliristiriitojen sijaan. Näin ollen

¹¹⁶ Laine, 353

kansallinen itsenäisyystaistelu on kaikkien myöhempien tapahtumien itsestään selvä alkusyy. Myös Justiinan voima on siis viime kädessä lähtöisin Robertin intomielisestä kansallisesta mallista.¹¹⁷

Eteenpäin - elämään pohjimmiltaan yksi niistä ikuisista tarinoista rikkaan ja köyhän välisestä kielletystä rakkaudesta. Tämä on vain höystetty pienellä sosialistisella ulottuvuudella, joka tulee esiin joskus hieman huvittavankin paatoksellisesti. Sisällissotaa liutaan kuvaamaan senaattorskan itsepintaisesti väittäessä, että ”sotaa ei ole!” (segmentti 5.). Siitä seuraa pimennys ja taustalla kuuluu konekiväärin naputusta, kunnes kuva avautuu valkoisten esikuntaan, missä Robert ja muutama muu valkoinen upseeri näyttää puuhaavan jotain tärkeää. Toisin on Robert vaimon laita, joka haluaisi jo sodan loppuvan, että pääsi taas juhlimaan. Muuten valkoisten esikunnassa näyttää olevan oikein asiallisen näköistä. Samaan aikaan Justiina taas estää punaisia saapumasta Harmalan kartanoon. Koko punaisten joukko on hyvin rauhallista ja hyvin käyttäytyvää, joista ainoastaan yksi puhuu. Mikään ei anna syytä tämän joukon pelkäämiseen.

30-luvulla tehtiin enimmäkseen moderneja kaupunkilaiskomedioita ja isänmaallisia aatedraamoja. Tässä elokuvassa esiintyy kuitenkin ensimmäistä kertaa päähenkilönä punainen palkollinen, joka kuitenkin sisällissota kohtauksessa suojelee kartanoa ja sen omaisuutta. 30-luvun elokuvateollisuus etsi jatkuvasti tuotantonsa suuntaa niiden näkemysten pohjalta, joita se esitti yleisöstään – yleisöstä, jota se auliisti nimitti kansaksi. Nämä näkemykset kiinnittyivät usein sangen konkreettisestikin fennomaaniseen perinteeseen. Elokuvateollisuuden näkemystä yleisöstään ja omasta tehtävästään väritti pitkälti sama jännite. Yhtäältä se katsoi elokuviensa heijastavan tai kuvastavan yleisön ja kansan erityislaatua, toisaalta se halusi aktiivisesti jalostaa tätä erityisyyttä. Jännite liittyy olennaisesti kysymykseen yleisön ja kansakunnan yhtenäisyydestä. Romanttinen puoli näki kansassa valmiin ja luonnollisen kokonaisuuden. Valistuksellinen puoli taas korosti sitä työtä, jota elokuvateollisuus teki kansan yhtenäistämisen eteen. Edellisen painotuksen mukaan oli siis olemassa jo yhtenäinen kansa, jolle elokuvat oli suunnattu omaksi kuvaksi. Jälkimmäisen mukaan tämä kansa oli ainakin ensiksi luotava.¹¹⁸

¹¹⁷ Laine, 355

¹¹⁸ Laine, 52- 53

Elokuva sai ilmestyessään paljon kritiikkiä oikeistolaisissa lehdissä sen ”sosialistisen päätöksen” vuoksi. *Karjalan suunnassa* kerrottiin elokuvan pohjautuvan kommunistiseen näytelmään ja ihmeteltiin, että ”miksei elokuvan sosialistista tendenssiä oltu lakaistu pois¹¹⁹?” Näyttääkin siltä, että 30-luvun loppua kohden tultaessa alkoi olla jo jonkinlaista pyrkimystä avata tuota kansakunnassa hehkuvaa haavaa. Tosin tämän elokuvan jälkeen sai ensi-iltansa *Helmikuun manifesti*, jossa kansalaissodan sankarit ja roistot eivät jääneet kenellekään epäselviksi. Molemmat ovat kuitenkin Suomen filmitieteellisuuden tuottamia, ehkä siellä haluttiin hakea vastapainoa isänmaallista valkoisuutta pursuavalle *Helmikuun manifestille* elokuvalla, jossa ojennettiin enemmän kättä myös vuoden 1918 tapahtumien punaisen puolen ja työväestön suuntaan. Saattoi olla, että ilmassa leijuva suursodan uhka toi tekijöille ymmärrystä yhteistyön merkityksestä ja kiireen solmia kiinni sisällissodasta auennut haava kansakunnan sisällä.

5.2. Jälleenrakentamisen asialla

Niskavuoret ovat suurimpia suomalaisia sukutarinoita, vaikka niiden luoja Hella Wuolijoki olikin syntyjään virolainen. Tarina on jatkoa elokuville *Loviisa*, *Niskavuoren Nuori Emäntä* ja *Niskavuoren naiset*.

Elokuvan segmentointi¹²⁰

Segmentin numero	Tapahtumakuvaus
------------------	-----------------

- | | |
|----|---|
| 1. | Elokuva alkaa vuodesta 1898 ja paikkana on Häme. Juhani isännän sisar Heta on raskaana ja menee naimisiin Akusti- rengin kanssa. Heta toteaa ainoastaan raskauden vuoksi menneensä naimisiin rengin kanssa. Juhani on ostanut Muumäen talon, jonka hän antaa Niskavuoren perintönä Hetalle. Muumäki on pieni ja ränsistynyt talo, mikä on Hetalle suuri pettymys. Hän ei salaa yliolkaisuuttaan edes yllättyneiltä vastaanottajilta, joita ovat Akustin äiti, Siipirikoksi sanottu ontuva piikatyttö ja tämän isä Roope |
|----|---|

¹¹⁹ 7.2.1939, *Karjalan suunta*, arvostelu Eteenpäin - elämään

¹²⁰ Segmentointi perustuu Uusitalo, 1992, 580-581

2. Heta tarttuu tarmokkaasti talon töihin ja muistuttaa Akustia alituisen uudesta rakennuksesta. Esipoika Jaakko syntyy ja vuodet kuluvat raadannassa. Hetan kovuus ja halveksiva suhtautuminen Akustiin lähentävät miestä ja lapsia Siipirikkoon, josta tulee heidän uskottunsa. Hetan hallitsevan olemuksen varjossa myös Akusti menestyy ja vaurastuu. Uusi rakennus nousee ja valmistuu kun eletään kesää 1914. Heta pyytää vihdoin Niskavuorelaiset ja pitäjän silmäätekevät kylään.
3. Talvella 1918 Heta haluaa Jaakon liittyvän valkoisiin joukkoihin muiden talojen poikien tavoin. Akusti vastustaa ja sanoo imettelevälle Jaakolle yrittävänsä katsoa asioita kummaltakin puolelta. Kun punaiset saapuvat Muumäkeen takavarikoimaan karjaa Heta estää sen.
4. Seuraavana kesänä Heta, mustasukkaisena Siipirikon vallasta Akustiin ja lapsiin, nostattaa riidan ja ajaa vanhan palvelijattaren talosta. Torpparivapautuksen yhteydessä Akusti jakaa vapaaehtoisesti maitaan yhden vuoden lisätaksvärkkiä vastaan.
5. Kuolin vuoteellaan Akusti kutsuu luokseen Siipirikon, joka niin ikään on vuoteen oma. Akusti tunnustaa pitäneensä Siipirikosta aina enemmän kuin kenestäkään muusta. Jaakko paljastaa tietävänsä todellisen isänsä henkilöllisyyden ja elokuvan lopussa Heta tajuaa kuinka paljon hän miehestään todellisuudessa välittikään.

Elokuvan analyysi

Niskavuoren Heta valmistui vuonna 1953. Elokuva antaa hyvinkin ohuen kuvan päähenkilöiden keskinäisistä suhteista. Elokuvassa etualalla onkin enemmän jälleenrakentamisen ja yrittämisen teema. Uuttera ja ahkera saa palkintonsa. Miestään kuuntelematon nainen on jo sinällään paha asia. Nykyajan ihminen ei helposti löytäisi syytä siihen miksi Hetaa elokuvassa nyt niin paljon vihataan. Elokuvassa on ihan lyhyitä kohtauksia, jotka liittyvät sisällissotaan. Elokuvassa sotaa siirrytään kuvaamaan kahden seinällä ristikkäin olevan kiväärin kautta ja taustalla alkaa kuulua rummutusta (segmentti 3.). Sitten kuvassa tapahtuu animoitu räjähdys, sekä alkaa kuulua pahaenteistä torvimusiikkia. Tämän jälkeen

nähdään välähdyksiä tykkitulesta. Niskavuoren Heta patistaa poikaansa siirtymään linjojen läpi valkoisten puolelle. Tämän pitäisi tapahtua salassa, koska isä ei muuten päästäisi. Äiti ja poika ovat koko ajan samassa kuvassa kasvot vastatusten. Muuten henkilöiden puheissa annetaan paljon ymmärrystä punaisille, koska heillä ei ole mitään. Sitten isä ja poika puhut lähdöstä ja he ovat vastakkaiskuvissa: isä rauhallisena ylhäällä ja poika kiihkeänä alhaalla. Oikea isä ja äiti puhuvat vastatusten Jaakon lähdöstä. Sitten punaiset ajavat reellä talon pihaan. He käyttäytyvät hyvin rauhallisesti ja arvonsa tuntevasti. Kun Heta tulee ajamaan heidät pois. Lähtevät he rauhassa selvittäään puhumalla lehmien takavarikointia. He eivät turhia rettelöi, vaan inhimillisyyttä ja omanarvontunto on tallella. He eivät muutenkaan liikkuneet kovinkaan isoilla porukoilla, eivätkä käyttäytyneet mitenkään uhkaavasti. Ainoastaan muutama mies oli liikkeellä.

50-luvulla vuoden 1918 tapahtumia uskalletaan alkaa tarkastelemaan suomalaisissa elokuvissa. *Silja – nuorena nukkunut* oli toinen 50-luvulla tehty elokuva, jossa käsiteltiin sisällissotaa. Kummassakaan ei oteta selvää puolta kumpaankaan suuntaan ja kummassakin elokuvassa siirrytään kuvaamaan sotaan siirtymistä ristikkäisten aseiden kautta. On ilmiselvää, että enää ei etsitä syyllistä, vaan kuvataan vain kansa kahtia jakaantuneeksi.

Elokuva on tehty jälleen rakentamisen aikana ja siinä keskitytäänkin rakentamiseen ja säästämiseen. Lopulta utteruus ja säästäväisyys palkitaan. Akustista tulee yhteisönsä arvostetuimpia henkilöitä. Ainoastaan Heta, joka on miehensä ajanut tuimuudellaan tähän pisteeseen, saa osakseen pelkoa ja jopa vihaa. Vuoden 1918 tapahtumat mennään elokuvassa nopeasti ohi ja hypätään talvesta suoraan kesään. Se tuntuukin kaikin tavoin painottavan menneiden unohtamista ja keskittymistä maan uudelleen rakentamiseen.

5.3. Paluu juurille

Tämä on kaikkein uusin vuoden 1918 tapahtumista kertova elokuva. Mestari säveltäjästä kertova elokuva ei tietenkään voi sivuttaa kansalaissotaa. Sävelsihän Sibelius *Jääkärien marssin* ja oli taistellut lähes koko tuotantonsa kautta Suomen kansan puolesta.

Elokuvan segmentointi

Segmentin numero	Tapahtumakuvaus
1.	Pikkupoika Janne seuraa taivaalla kurkiauraa. Sibeliuksen isä kuolee ja hänelle annetaan viulu ja hänelle kerrotaan, että isä elää sen äänessä. Vuonna 1886 Sibelius on Helsingissä Vegeliuksen opissa, missä hän tuskailee omaa elämäänsä ja epäilee omaa kutsumustaan. Nuori Sibelius kohtaa Aino Järnefeltin ja ihastuu tähän. Sibeliuksen säveltämä <i>Näkin laulu</i> on menestys ja Vegelius nostaa hänelle maljan. Jean matkustaa vuonna 1889 Berliiniin, missä häntä opettaa kirkkosäveltäjä Becker.
2.	Jean saapuu Suomeen ja kosii Ainoa, joka suostuu kosintaan. Heti vuonna 1890 Sibelius kuitenkin lähtee uudestaan ulkomaille ja tällä kertaa Wieniin. Aion ja Jeanin häitä vietetään ja heille syntyy esikoistytär. Sibeliuksen boheemielämä jatkuu Suomessa ja taiteilijat juhlivat hotelli Kämpissä.
3.	Vanha Sibelius viettää syntymäpäiviään. Hän saa kuitenkin ikävän vieraan, joka haluaisi ulosmitata Jeanin flyygelin. Sibelius tuskailee raha-asioista, joita hän ei ilmeisesti koskaan oppinut pitämään kasassa.
4.	Sibeliuksen äiti kuolee, mutta samalla hänelle syntyy jo uusi tytär.
5.	Vanha Sibelius kertoo tuskastuneena 8. sinfoniasta ja vaipuu synkkyyteen.
6.	Nuoren Sibeliuksen Kirsti tytär sairastuu lavantautiin ja kuolee. Jeanin lääkäri veli patistaa häntä lopettamaan juominen ja polttaminen. Sibelius saa tehtyä Berliinissä hyvän sopimuksen ja rupeaa juhlimaan.
7.	Ensimmäisen maailmansodan alla Sibeliusta pyydetään säveltämään <i>Jääkäri marssi</i> . Suomikin saa itsenäisyyden ja näytetään hiihtäviä punakaartilaisia. He hakevat kartanosta isännän, jonka he ampuvat. Tämän jälkeen he tulevat Sibeliukselle etsimään aseita. Eräs kaartilaisista varoittaa Sibeliusta, että

hänen nimensä on tappolistalla *Jääkärien marssin* vuoksi ja kehottaa heitä pakenemaan Helsinkiin. Kajanuksen avulla he pakenevatkin.

8. Vanha Jean polttaa 8. sinfoniansa. Hän kömpii kukkapuskan kanssa yläkertaan kosimaan Ainoa uudestaan.

Elokuvan analyysi

Tässäkin elokuvassa sisällissota menee nopeasti ohitse ja esitetään ainoastaan punakaarteja pyörimässä maaseudulla (segmentti 7.). He jäävät kasvottomiksi, eikä heidän ääntä päästä tässä elokuvassa kovin hyvin kuulemaan. He näyttävät tyyppilliseltä sekalaiselta joukolta *resupekkoja*. Kaksi henkilöä saa kuitenkin astua esiin tästä puna-harmaasta massasta. Toinen on punakaartin päällikkö, joka todella epäluotettavan oloinen hahmo. Hän huitaisee kättään huolimattomasti laukaisumerkiksi ja syö samalla jotakin, kun kartanosta haettu isäntä teloitetaan. Hän näyttää siltä kuin haluaisikin vain löytää syyn Sibeliuksen teloittamiseen, kun he tulevat Ainolaan takavarikoimaan aseita. Toinen kasvot saava kaartilainen on mies, joka tuntee myötätuntoa Sibeliusta kohtaan ja palaa varoittamaan häntä. Hän on selvästi hyväntahtoinen ja sanookin: ”En minä siitä sosialismista tiedä...mutta se alkaa pistämään vihaksi kun kielletään oikeudet omalla työllä tehtyyn hedelmään”. Näin selviää, että toiset käyttävät tätä epäjärjestyksen tuomaa tilaisuutta omaksi hyväkseen, jotta saisivat ryöstösaalista ja voisivat kostaa muutaman kokemansa vääryyden. Kajanus käy pelastamasta Sibeliukset turvaan Helsinkiin. Kaartinpäällikkö ei osaa lukea ja hyväntahtoinen kaartilainen lukee lupalapun, jossa Sibeliuksille on taattava esteetön pääsy Helsinkiin. Kaartinpäällikkö on selvästi harmissaan, kun joutuu päästämään Sibeliukset käsistään. Varsinkin kun jätetään epäselväksi se, mitä lapussa todellisuudessa luki.

Ohjaaja, käsikirjoittaja, tuottaja Timo Koivusalo on tehnyt yhden jos useamman suurmieselokuvan ja Suomen historiaan liittyvä elokuva *Kaksipäisen Kotkan varjossa* sai ensi-iltansa 9.9.2005, joka tuntuu kulkevan samoissa maailmoissa kuin 30-luvulla tehdyt suomalaiset historialliset elokuvat. Hänen tavoistaan käsitellä suurmiehiä elokuvissaan ja hänen elokuvistaan yleisesti ollaan monta eri mieltä, mutta tärkeintä kuitenkin on, että joku edes tekee niin. Aina on mielenkiintoista nähdä tulkintoja ja elokuvat ovat helppo ja nopea tapa välittää niitä. Hän toteaaakin itse elokuvan syntyprosessista hyvinkin kiteyttävästi:

”Elokuva on aina jonkun näkemys aiheesta. Elokuva nimeltä Sibelius on minun tulkintani kaikista niistä vaikutelmista, tunnoista, mielikuvista, hänen asemaansa samaistumisesta, päätelmästä, ajanhengen puntaroinnista ja faktoista, joita ammensin materiaaliin tutustuessani ja suodattaessani sen oman maailmankuvani läpi tarinaksi. Ensin päähäni, sitten paperille ja lopuksi filmille.”¹²¹

Vuoden 1918 tapahtumiin elokuva ei anna mitään uutta. Se pyörittää samoja teemoja, jotka ovat tuttuja jo 30- ja 50-luvulta. Tässäkin elokuvassa punaiset ovat kasvotonta ja harmaata roskasakkia. Johtajat ovat ilkeitä ja pahansuopia, mutta tavalliset kaartilaiset hyväntahtoisia ja hyväuskoisia hölmöjä. He eivät tajua tilanteen todellista vakavuutta. Elokuvaan olisi voinut liittää enemmän tulkintaa tästä päivästä, mutta siihen Koivusalo ei ole ryhtynyt, vaan on halunnut kierrättää kansallisromanttisessa mielessä vanhoja näkemyksiä ja tulkintoja kansalaissodasta. Punakaartit ovat vain vaarallinen ja järjetön uhka Sibeliukselle ja hänen perheelleen, jollaisena hän varmaan sen itse kokikin. Itse sisällissota sivuutetaan siinä sivussa. Tällä hetkellä eletteväää aikaa voidaan hyvin kutsua *uusisänmaalliseksi* ajaksi. Se näkyy juurikin kansallisten sankareiden ilmestymisellä elokuvakankaille.

¹²¹ <http://www.artistafilmi.fi/sibelius/ohjaaja.htm> 4.8.2006

6. YKSILÖTARINAT MAASEUDULTA

Molemmissa elokuvissa, *Aapossa* ja *Silja – nuorena nukkuneessa*, on yksi selvä maaseudun köyhempää väestöä edustava päähenkilö. Jo elokuvien nimistä voimme nähdä, että kyseessä on Aapon ja Siljan tarinat. Vuoden 1918 tapahtumat tulevat elokuvissa esiin hiukan eri tavalla ja päähenkilöt suhtautuvatkin niihin hyvin erilaisesti. Tarinoilla ei muuten mitään yhtenäistä ole kuin se, että molemmat kuvaavat yksilön kautta sitä asemaa missä maalla asuva maaton joutui elämään.

6.1. Yksilö siirtyy keskiöön

Listatuista elokuvista vuonna 1956 valmistunut *Silja – nuorena nukkunut* pohjautuu F. E. Sillanpään samannimiseen romaaniin. Elokuvassa seurataan nuoren Siljan elämänkohtaloita Suomen maaseudulla. Elokuvan lopussa päädytään myös sisällissodan melskeisiin. Silja on maaseudun köyhälistöä, mutta rakkauden myötä hän auttaa valkoisen puolen sotilaita.

Elokuvan segmentointi¹²²

Segmentin numero

Tapahtumakuvaus

1. Elokuva alkaa talvesta 1918 ja punaiset ampuvat miehen hangelle. Nuori nainen on punaisen puolen esikunnassa syytettynä kahden vihollisen päästämisestä linjojen läpi. Kyseessä on piikatyttö Silja, jonka elämänvaiheisiin palataan takautumana.
2. Silja menettää äitinsä jo lapsena ja isänsä rippikoulun jälkeen ja joutuu piiksi Nukarin taloon. Hänelle ilmaantuu kaksi kosijaa. Silja torjuu hienotunteisesti molemmat.
3. Nukarin isännän veli, Amerikan Ville, tulee käymään ja yöllä humalapäissään kipuaa Siljan viereen. Silja tappelee vastaan, mutta talon

¹²² Segmentointi perustuu Uusitalo, 1995, 451

emäntä palauttaa Villen aisoihin. Huhu leviää siinä muodossa, että Siljalle kelpaa vain parempi miesseura. Silja vaihtaa palveluspaikkaa Siiverin taloon.

4. On kesä 1917 ja lakkoliike leviää maaseudun vähäväkisten, torppareiden ja maatyöläisten keskuudessa. Ristiriidat purkautuvat väkivaltana ja lakkolaiset raahaavat Siiverin isännän pellolta ja riisuvat hänet aseista. Suuttunut isäntä ajaa palkollisensa ulos talosta.
5. Silja pääsee sisäpiiksi vanhan professorin huvilalle. Talossa vierailee myös naapuritalon kesävieras ylioppilas Armas. Nuoret tuntevat vetovoimaa toisiinsa ja he viettävät paljon aikaa yhdessä. Erään tanssi-illan jälkeen Silja antautuu. Jo seuraavana aamuna Armas joutuu lähtemään äitinsä sairastuttua. Armaksen lähdettyä Silja sairastaa pitkään.
6. Toivuttuaan hän joutuu piiksi uuteen paikkaan, Kierikan taloon. Samaan aikaan on puhjennut sisällissota. Eräänä iltana Kierikan taloon ilmestyy kaksi vierasta miestä, jotka pyytävät opasta rintaman läpi valkoisten puolelle. Toinen miehistä osoittautuu Armakseksi, joka antaa Siljalle hellät hyvästit.
7. Valkoiset tappoivat punaisen vartiomiehen ja punaiset hakevat Siiverin isännän ja hänet tapetaan. Silja haetaan kuulusteltavaksi punaisten esikuntaan, mistä hänet kuitenkin päästetään pian lähtemään. Näin tarina jatkuu alun tilanteesta.
8. Keväällä punaisten rintama murtuu ja valkoiset valtaavat kylän. Silja ja Kierikan isäntä haetaan kuulusteltavaksi Siiverin murhasta. Silja ei voi vedota auttaneensa valkoisia, koska heidän huhutaan kuolleen. Silja viedään ammuttavaksi, mutta hänen auttamansa valkoinen upseeri ehtii estämään tämän. Armaskin on elossa, mutta tulee ontumaan koko loppuelämänsä.
9. Silja sairastuu jälleen. Kesälläkään hän ei osoita mitään toipumisen merkkejä. Houreiset mielikuvat päässä pyörien hän nousee ja lähtee harhailemaan ulos, kunnes kaatuu maahan ja jää liikkumattomana makaamaan.

Elokuvan analyysi

Siljassa punaisten toimeenpanemista murhista näytetään vain yksi ja tämä Siiverin isännän murha on vielä elokuvan avaava kohtaus (segmentti 1. ja 8.). Yleisilme ei kuitenkaan ole punaisia tuomitseva, vaan suurin osa näistä ja köyhistä yleensäkin kuvataan tapahtumien avuttomina, vietävissä olleina uhreina. Tapahtumat enimmäkseen yllättävät heidät, kuten käy Teliniemelle, joka oli kuljettamassa Siiveriä kun hänet murhataan. Lisäksi murhan uhri, Siiverin isäntä, oli elokuvassa epämiellyttävä hahmo.¹²³ Elokuvassa on mielestäni kahdenlaisia punaisia: köyhiä kyläläisiä, joka saavat loppujen lopuksi vain kärsiä, sekä militanttisia, tiukkoja ja vaarallisia punaisia, jotka jäävät elokuvassa hiukan kasvottomiksi ja uhkaaviksi.

Maaseutukuva voitaisiin pitää hyvin realistisena. Ainakaan se ei pyri tieteen tahtoen kurjistamaan sitä. Palvelusväen huono asema tulee elokuvassa monella tapaa esiin. Heillä ei paljoakaan oikeusturvaa, vaan saatavat hyvinkin pienestä kohtalonoikusta menettää työpaikkansa. Heidän elämänsä on koko ajan pienen epävarmuuden alla, sillä he olivat täysin voimattomia isäntäväen päätösten edessä.

Työväenliikkeen edustajat esitetään elokuvassa hyvin tuimina ja uhkaavina. Näytetään kuvaa agitaattoreista ja taustalla soi uhkaavasti ja mahtipontisesti ”Internationaali”, sekä punaliput liehuvat itsevarmoina (segmentti 5.). Eräs agitaatiota kuunnellut toteaaakin: ”Nyt on köyhien ja sorrettujen aika”. Kun Siiverin isäntä pahoinpidellään hän makaa maassa ympärillään lakkolaisia, mutta yhdenkään kasvoja ei näytetä. On vain saappaita ja käsiä, sekä heidän tuimaa puhettaan. Tulee väistämättäkin mieleen jonkinlainen työväenliikkeen massojen ”kasvoton voima”.

Kun sisällissota syttyy ja punakaartit vyöryvät kylään soi silloinkin uhkaavana ”Internationaali” (segmentti 7.). Elokuvassa näytetään myös kuvaa ristikkäin olevista kivääreistä, mikä on jo käytetty symboli kuvaamaan sisällissotaa. Itse sota kuvauksissa molemmat osapuolet esitetään hyvin tasaväkisinä. Selviääkin, että elokuvan punakaartilaiset ovat todella pelottavaa porukkaa. Mielestäni kaikista käsittelemistäni elokuvista juurikin tässä elokuvassa punaiset esiintyvät kaikkein vakavammin otettavina.

¹²³ Vares, 211

Monissa aikaisemmissa elokuvissa punaisten pelottavuus ei ole ollut mitenkään suoranaisten korostuneena, mutta nämä ovat selvästi uhka. He ovat ovelia, tiukkoja, eivätkä toimi minkään sokean vihan vallassa, vaan ovat kylmäverisiä ja arvaamattomia. Kuulustelutilanteessa uhka luodaan niin, että on kuva, jossa Silja on yksin kuvassa ja kuulustelijan ääni kuuluu taustalta (segmentti 8.). Vasemmassa reunassa on kivääriä puristava käsi. Vaikka kuulustelijaa välillä näytetäänkin kivääriä puristava käsi ei häviä kuvasta.

”Kuullos pyhä vala...” soi taustalla kun valkoiset saapuvat voittajina kylään ja punaiset pakenevat katkerana (segmentti 9.). Valkoiset esitetään elokuvassa lähes inhimillisinä, vaikkakin muutama ilkeämielinen isäntä mahtui mukaan. Toinen ei suo maaseudun työväestölle minkäänlaista luottamusta tai sympatiaa ja toinen taas veisi punaisilta kaiken ihmisarvon ja oikeuden elää. Mutta varsinkin upseerit esitetään oikeamielisinä auttajina.

Siljan hahmo on elokuvassa hyvin traaginen. Hän pyrkii vain pelkkään hyvään, mutta saa tyytyä lähes jatkuvasti ympäristön hyljeksintään. Vaikkakin hän elämässään kokenut ikäviä asioita ei hän ole siltikään katkeroitunut. Tekopyhäksikään häntä ei voi syyttää, koska hän ei ymmärrä miksi kirkossakin pitäisi käydä (segmentti 3.). Kun hän auttaa sisällissodan aikana valkoisia, tekee hän sen enemmänkin inhimillisestä rakkaudesta (segmentti 7.). Teliemeäkin hän yritti auttaa, mutta hän luuli Siljaa petturiksi ennen kun hän riisti itseltään hengen (segmentti 9.). Silja oli ”hän, joka pyrkii vain hyvään, mutta aikaan saa vain pahaa”.

50-luvulla suhtautuminen sisällissotaan oli muuttunut Suomen hävittyä toisessa maailmansodassa Neuvostoliitolle. Enää ei voitu syyllistää pelkästään punaista puolta, sillä itänaapurissa pidettiin huolta, että sosialismia ja työväenliikettä ei mustamaalattu. Toisen maailmansodan jälkeen historiallisen kuvauksen kohde muuttui. Silloin siirryttiin aluksi vaaran vuosista sisäistettyyn Paasikivi-Kekkosen linjaan. Monet aiemmat ”ikonostaasielokuvat” (esim. Helmikuun manifesti) joutuivat kiellettyjen elokuvien listalle. Sortovuosien kuvaus ei historiallisena prosessina ollut enää kiinnostava, kuten ei myöskään puolueproblematiikka. Perustuslaillinen tulkinta eli kuitenkin edelleen elokuvantekijöiden ja suurten massojen keskuudessa.¹²⁴

Oman tekoaikansa hengen mukaisesti ei elokuva pyri suoranaisesti ottamaan kantaa suuntaan eikä toiseen. Silja ei kotiudu kummankaan ideologian riveihin, vaan pyrkii vain yksilönä

¹²⁴ Vares, 207

selviytymään tapahtumien melskeistä. Vaikka elokuvassa onkin jonkinlaista heijastumaa ”kasvottomista massoista” tavallisia ihmisiä ei kuitenkaan missään nimessä leimata pahoiksi. Tosin mielenkiintoista on se, että punaisen puolen johtajat ovat häijynoloisia, mutta valkoisten puolen johtajat vastaavasti ystävällisiä ja oikeamielisiä. Valkoisella puolella tavalliset isännät ovat häijyjä ja kostonhimoisia. Yhteiskunnassa vallitsi tuohon aikaan vielä vanhan sivistyneistön valta, mutta uusi vasemmistolainen sivistyneistö oli jo nousemassa ja vahvistui koko ajan.

6.2. Ylpeys se on köyhälläkin

Aapo vuodelta 1994 on mielestäni ensimmäinen moderni elokuva aiheesta. Elokuva pohjautuu samannimiseen novelliin.

Elokuvan segmentointi¹²⁵

Segmentinnumero

Tapahtumakuvaus

1. Elokuvassa olevan kertojan mukaan eletään kesää 1917 ja jännittyneessä tilanteessa pidetään Hämeen Velkkalassa maanviljelysneuvoksen Magnuspojan syntymäpäiviä, kun samaan aikaan naapuripitäjässä on meneillään maanviljelyslakko. Kartanon renki Aapo kuljettaa paikalle ihmeellisen lahjan, jota kaikki kylän merkittävät henkilöt ovat tulleet ihmettelemään. Lahja on aasi. Kylän ihmiset käyvät vuorotellen ihmettelemässä Jolly Boy aasia. Tilan ajuri, kaikkietävä Volanen, hauskuttaa kyläläisiä puheillaan. Aapon yrittäessä kommentoida, hänet tehdään naurunalaiseksi, kuten kertojan mukaan kävi aina.
2. Muutamien viikkojen kuluessa lapset kyllästyvät aasiin. Kertojan mukaan kasvavan nälän keskellä työväenyhdistyksessä oli puhuttu ”maanviljelysneuvoksesta, joka syötti koiria ja aaseja”.

¹²⁵ Segmentointi perustuu Uusitalo, 2004, 477-478

3. Työväenyhdistyksen näyttämöllä esitetään näytelmä ja Räsänen lukee Ilmari Rantamalan artikkelin ”Maaorjuudesta”, joka agitoi maanomistajaluokkaa ja rikkaita vastaan.
4. Maanviljelysneuvos sopii pehtoorin kanssa, että aasi annetaan Aapolle puutarhan syystöihin korvaamaan hevosta. Aapolla tilanne pistää vihaksi, mutta pehtoori käskee tottelemaan määräystä. Aapon tilanne pahenee, kun Lempikin laskee leikkiä Aapon kustannuksella. Aapo ryntää maanviljelysneuvoksen luokse ovet paukkuen ja vaattii hevosta aasin sijaan. Maanviljelysneuvos komentaa Aapon töihin niin kuin on määrätty ja heittää miehen ulos huoneestaan ennen kuin tämä ehtii ottaa puukon esille. Aapo lähtee sadatellen mittamaan tietä eikä aio enää palata.
5. Matkalla Aapo kertoo tarinansa vastaan tulleelle Räsäselle, joka kehottaa odottamaan tulossa olevia ”suuria aikoja”. Aapon pitää jäädä odottamaan ”suurta pyykinpesua”.
6. Aapo ottaa sanakaan sanomatta aasin ja lähtee töihin ja ihmiset arvailevat paluun syytä. Aapo sietää senkin, että ihmiset alkavat kutsua aasiakin Aapoksi.
7. Syksyn tullen Aapo kosii Lempiä, mutta tämä vain pilkkaa häntä.
8. Tammikuussa Aapo näkee kun aseelliset miehet tulevat kartanoon pidättämään maanviljelysneuvoksen ”kansan vankina”. Aapo sieppaa kiväärin ja käy ampumassa aasin.
9. Seuraavana aamuna hän lähtee punainen nauha käsivarressaan mukaan ryhmään, jonka tehtävänä on esikunnan käskystä siirtää maanviljelysneuvos toiseen paikkaan. Matka ei jatku pitkään, sillä Aapo pysäyttää reen ja ampuu maanviljelysneuvoksen, muut punakaartilaiset muita vankeja. Ryöstösaalista Aapo ei ota. Räsänen ei kestä tilannetta vaan jättäytyy pois ryhmästä. Talven mittaan Aapo osallistuu muihinkin teloituksiin.

10. Keväällä osat kuitenkin vaihtuvat. Aapo jää kiinni Lahdessa ja joutuu vankileirille. Leirin pitäjät kiinnittävät Aapoon huomiota, sillä hän on tullut kuuluisaksi sala-ampujaksi omiensa keskuudessa. Kertojan mukaan Aapo on oikeudessa mykkä ja tyyni, silmät kiiluvat sanatonta vihaa. Aapoa kidutetaan ja lopuksi häntä ammutaan päähän.

Elokuvan analyysi

Aapon lisäksi elokuvan muut tärkeät hahmot ovat maanviljelysneuvos, Lempi, Volanen, Räsänen, sekä Jolly Boy – aasi. Jo heti elokuvan alussa Aapon jalka jää suuren laatikon alle (segmentti 1.). Laatikko sisältää *Jolly Boy*n, aasin, josta tulee muutenkin Aapon elämän suurin vitsaus. Hänestä kuitenkin annetaan alkumetreistä lähtien vaikutelma, että hän on hiukan yksinkertainen, mutta ei mikään tyhmän epäitsekäs. Aapo tuntee oman arvonsa, vaikka ympäristö pitääkin häntä täysin ”aasina”. Hän saa muiden pilkan ja halveksunnan osakseen, koska on vähän yksinkertainen. Mutta Aapossa on vielä ylpeyttä vastustaa muiden pilkkaa.

Maanviljelysneuvos edustaa elokuvassa paikallista yläluokkaa. Hän ei ole mikään paha mies, vaan on hyvin aikaansa seuraava ja jopa murheelliseen maailmanmenon pohdiskeluun taipuvainen. Lempi saa tässä elokuvassa edustaa naissukupuolta yleisesti, sekä elokuvan ainoa naispuolista nimitä. Elokuvan tapahtumia pohjustava kertoja ääni kertoo naisten olevan kavalia ja sellainenhan Lempi onkin. Ei ole tietenkään sattumaa, että naisen nimikin on vielä ”Lempi”. Naisen petollisuus ja jopa paholaismaisuus on hyvinkin useasti käytetty teema kerronnassa. Lempi, eli rakkaus, on petollista ja vie miehen turmioon, tai ainakin se sattuu, jos sitä ei osaa varoa. Volanen on maanviljelysneuvoksen rento ja miehekäs tallimestari, joka sitten loppujen lopuksi vie Lempinkin mennessään (segmentti 8.). Räsänen taas on sosialisti, joka saa Aapon kiinnostumaan työväenliikkeestä.

Kartanossa syötetään hyödyttömiä aasia, jolla kukaan ei enää jaksakaan leikkiä, mutta muualla Suomessa nähdään nälkää (segmentti 2.). Samalla elokuvassa siirrytään seuraamaan kerhotalolla esitettävää näytelmää, jossa luurangot vääntelehtivät vaikeasti (segmentti 3.). Sitten tulee möhömahainen, pukuun ja silinteriin pukeutunut mies, joka ampuu luurangot. Eli voi varmaan päätellä, että kyseessä on rikas kapitalisti, joka teloittaa jo muutenkin luurangoiksi laihtuneet köyhät. Esityksen jälkeen seuraa huono Räsäsen pitämä puhe Työmies lehdessä ilmestyneestä artikkelista ”Maaorjuudesta”, jolloin suurin osa ihmisistä lähtee

vaivautuneena ulos odottamaan tanssien alkamista. Aapo ja muutama muu jää. Kun Räsänen puhuu ”sorron vääryydestä” katsoo Aapo vihaa täynnä kapitalistia esittänyttä näyttelijää. Kuvaa leikataan vuorotellen Aapoon ja vuorotellen näyttelijään. Näyttelijä ei noteeraa Aapon katsetta lainkaan. Tämä jo antaa osviittaa Aapon vihan sokeudesta. Hän tuntee vain vihaa kaikkia parempiosaisia kohtaan ilman mitään sen suurempaa tai todellisuuteen perustuvaa syytä. Illuusiokin käy syyksi vihan syntymiseen. Samalla se myös inhimillistää massan.

Viimeinen loukkaus Aapolle oli se, kun hänelle annetaan aasi avuksi puutarhatöihin (segmentti 4.). Kukaan ei tunnu oikeasti ymmärtävän, että se ei ole hänen arvolleen sopivaa. Aapo on mielestään liian hyvä pitelemään aasia hännästä. Hänen itsetuntonsa on saanut pahan kolauksen ja naisetkin vielä pilkkaavat. Hän joutuu riitaan maanviljelysneuvoksen kanssa ja päättää lähteä tilalta. Hän on verisesti loukattu. Hän kohtaa kuitenkin matkallaan Räsänen (segmentti 5.), jolle hän valittaa ”ettei suostu enää nielemään kaikkia aaseja. Ylpeys se on köyhälläkin.” Räsänen pyytää Aapoa malttamaan mielensä, sillä uudet ajat ovat tulossa. Hän vieläpä ihmettelee, jos heillä kummallakaan ei ole omaa peltotilkkuu kevääseen mennessä. Aapo palaa ja alkaa odottamaan tulevia muutoksia haudaten katkeruuden syvälle sisälleen (segmentti 6.). Muut eivät ymmärtäneet lainkaan tulevaa aikaa. Aapon samaistuminen aasiksi terävöityy kun ihmiset alkavat kutsuakin aasia Aapoksi. Aapo kosii Lempiäkin, joka vain pilkkaa häntä (segmentti 7.). Lempi pelkää, että he saisivat vain lapsia joilla olisi aasinhäntä.

Viimein saapuu muutos. Se saapuu tummina riveinä kulkusettomia rekiä. Punaiset saartavat kartanon (segmentti 8.). Väki hassuttelee talon pihalla kartanon tavaroilla, maanviljelysneuvos otetaan asiallisesti kansan vangiksi – muuten kaikki tapahtuu hyvin rauhallisesti. Aapo näkee kuinka Volanen ajaa kärryillä pois Lempi mukanaan. Silloin roihahtaa kaikki tukahdutettu viha pintaan ja Aapo käy ampumassa aasin. Siirrettävä maanviljelysneuvos näyttää todella huolestuneelta (segmentti 9.). Räsänen on vaitonainen ja ahdistunut, mutta Aapon katseesta paistaa viha. Hänen ja maanviljelysneuvoksen katseet kohtaavat. Aapo huutaa: ”Nyt minä annan sinulle maksun siitä aasista!” sitten hän ampuu maanviljelysneuvoksen. Tapauksen jälkeen hän vain nauttii ja kehuskelee teollaan. Räsänen voi pahoin ja poistuu reestä jättäen myöskin aseensa sinne, mikä antaa tapahtumille inhimillistä ulottuvuutta. Aapo hakeutuu teloituskomppaniaan ja pääseekin. Eräässä teloituksessa ampujalla räjähtää kivääri, mistä seuraa hirveä sekasorto. Tämän jälkeen valkoisia aletaan ampua hyvinkin ”epämääräisesti”. Aapo on täynnä verenhimoa. Sitten osat kuitenkin vaihtuvat kevään kuluessa ja valkoiset ottavat teloittajien aseman (segmentti 10.).

Heidän teloituksensa on selvemmin järjestelmällisempiä. Heillä on asiat järjestyksessä. Sodan kaotisuutta ja brutaalisuutta toivat esiin kuvat raiskatusta naisesta, sekä toveruksista, jotka poistivat kaatuneilta kultahampaita. Kaikesta huolimatta Aapo jatkoi tappamista. Hänet saatiin kuitenkin kiinni, koska hän oli saanut jo niin hurjan maineen omiensa joukossa. Vankileiri on ankea paikka, jossa kaikki ovat alistuneita, hiljaisia ja surullisia. Kaikki muut paitsi Aapo, jonka viha ei sammunut vaikka hänet hakattiin puolikuoliaaksi ennen kuin teloitettiin.

Aapo on köyhä, mutta ylpeä ja hänen on vaikea sulattaa ympäristön häneen kohdistamaa pilkkaa. Hän edustaa sellaista näkemystä punaisesta puolesta, jossa pitkään jatkunut katkeruus ja epäkunnioitus purkautuu järjettömänä vihana ja verenhimona. Aapolle sota on henkilökohtainen kosto. Muuten, Räsästä lukuun ottamatta, punaiset jäävät etäiseksi, rähjäiseksi ja epäyhtenäiseksi kurittomaksi joukoksi, joita ei paljon maailmanmeno liikuta. Sota saa elokuvassa erittäin kaoottisen vaikutelman. Ainoa yläluokan edustaja maanviljelysneuvos ei todellakaan ansaitse riistokapitalistin leimaa. Elokuvassa Räsänen on ainoa idealisti, jota ei ohjaa viha tai suoranainen puute. Hänen aatteensa saavat pahan kolahduksen kaiken murhanhimon keskellä.

Elokuva pohtiikin enemmän muin muut ihmisen väkivaltaisuutta, joten psykologia on siinä yhtä kantavana teeman kuin historiallisuus. 1990-luvulla tehdyssä elokuvassa on yksilö nostettu jälleen keskiöön. Näyttääkin siltä, että pikkuhiljaa uskalletaan tarttua vuoden 1918 tapahtumiin ja uskalletaan puhua siitä niin suoraan, kuin se vain on mahdollista.

7. KRISTUS - ALLEGORIAT

Elokuvat *1918 – mies ja hänen omatuntonsa* ja *Lunastus* sisältävät vahvaa kristinuskon ulottuvuutta. Länsimaisessa kulttuurissa ei kovin helposti Kristusta pääse pakoon. Kristinuskon perushahmot ovat osa kulttuurimme myyttistä struktuuria, sen alitajuntaa. Amerikkalainen *Robert Detweiler* on tutkinut Kristus-hahmojen ilmenemistä kirjallisuudessa ja on erottanut seuraavat päätyypit Kristus-hahmon käytössä: 1) merkki, 2) myytti, 3) symboli ja 4) allegoria. Tätä jaottelua voi hyvin soveltaa myös elokuvaan. Jeesuksen ollessa merkki luotetaan vain siihen objektiiviseen merkitykseen, jonka merkki se on. Eli suurin osa Jeesus-elokuvista kuuluu tähän luokkaan. Kristus myyttinä nojaa Kristuksen kulttuuriseen merkitykseen, asettamatta kyseenalaiseksi kysymystä uskosta ja historiallisesta totuudesta. Symbolisessa Kristuksessa on optimismin ja uskontodistuksen sävyä. Siinä keskitytään Kristuksen merkitykseen kristilliselle uskolle. Kristus-hahmo allegoriana seurailee Kristuksen tarinan pääjuonteita, verhoten sen pintakertomukseen ja luottaen katsojan kykyyn luoda välttämätön jatkuvuus.¹²⁶ Elokuvissa *Lunastus* ja *1918 – mies ja hänen omatuntonsa* ovat toiselta tarinan tasoltaan Kristus-allegorioita, joten joudun ottamaan mukaan myöskin kirjallisuutta koskien uskonnollisia myytejä elokuvissa.

Lunastus elokuva vuodelta 1997 sijoittuu sisällissodan loppumelkseisiin jossakin päin Itä-Suomea. Tässäkin tarinassa päähenkilönä on uskoaan epäilevä pastori. Teema on jokseenkin sama kuin elokuvassa *1918 – mies ja hänen omatuntonsa*. Molemmissa elokuvissa pastorit löytävät uskonsa uhrauduttuaan itse muiden puolesta.

7.1. Henkistä jälleenrakentamista

Elokuva perustuu Jarl Hemmerin romaaniin, josta Ilmari Unho oli salaisen sopimuksen mukaisesti tehnyt käsikirjoituksen. Jarl Hemmer oli syntynyt Vaasassa vuonna 1893 hyvinvoivaan porvariperheeseen. Hän oli kirjailija, johon kansalaisista jätti syvät henkiset arvet, jotka eivät koskaan oikein parantuneet. Unho, joka oli entinen IKL-aktiivi vaati, ettei hänen nimeään saisi esittää julkisuudessa. Eikä lopputeksteissä olekaan lainkaan mainintaa käsikirjoittajasta. Elokuva oli ensimmäinen laatuaan, joka keskittyi kuvaamaan pelkästään vuoden 1918 tapahtumia.

¹²⁶ Paloheimo, 156-158.

Elokuvan segmentointi¹²⁷

Segmentin numero	Tapahtumakuvaus
1.	Juoppo vossikka-ajuri Aleksanteri pelastaa veljentyttärensä Essin, joka ajautunut ilotytöksi Helsinkiin.
2.	Pastori Brå on kieltänyt Kristuksen jumaluuden ja joutuu tuomiokapitulin puhutteluun. Hänet erotetaan pastorin virasta.
3.	Hän vuokraa huoneen talosta, jossa Aleksanteri asuu Essin kanssa. Poliisit hakevat Essin ja hänestä löydetään tauti. Brå käy tapaamassa Essiä sairaalassa ja ottaa tytön pelastamisen sydämenasiakseen. Kun Aleksanteri kuolee tappelun seurauksena, ottaa Brå Essin luokseen asumaan.
4.	Eletään kansalaissodan aikaa, talvea 1918 ja Brån ystävä pastori Hastig on joutunut punakaartilaisten takaa-ajamaksi. Hän hakee Brån luota turvapaikkaa. Brå neuvoo Hastigin veljensä, Ristan kartanon omistajan, luo.
5.	Brå kamppailee itsensä kanssa, mutta Essin tietoisien viettelevässä läheisyydessä hänestä tulee väistämättä tytön rakastaja. Brå tuntee omantunnontuskia ja haluaa mennä naimisiin tytön kanssa.
6.	Brå lähtee pyytämään avustusta naimisiinmenoa varten veljeltään, mutta punakaartilaiset ovat surmanneet hänet, koska hän oli auttanut valkoisia yli rintaman.
7.	Tunnontuskissa kärsivä Brån selittää Essille, ettei hän voi enää olla lihallisessa yhteydessä ennen avioliittoa. Tähän ei Essi tyydy. Hän lähtee yksinään juhlimaan ja etsimään miesseuraa. Brå varjostaa tyttöä ja mukiloi hänen seuralaisensa, mistä joutuu vankilaan.

¹²⁷ Segmentointi perustuu Uusitalo, 1991, 117

8. Hastig etsii Brån käsiinsä ja pelastaa hänet vankilasta. Hän on ilmoittautunut vapaaehtoiseksi sielunhoitajaksi Suomenlinnan vankileirille ja pyytää Brån apulaisekseen.
9. Brå käy Santahaminan naisvankileirillä, missä Essi on, mutta tämä piiloutuu Brån katseelta eikä mies tapaa häntä.
10. Brån saa avukseen veljensä kartanon entisen kuskin tyttären, jonka isä on Suomenlinnan vankileirillä – tyttö toimittaa salaa isälleen ruokaa Brån annoksista.
11. Pastorit eivät pitkään kestä vankileirien todellisuutta ja kieltäytyvät olemasta läsnä teloituksissa. Komendantti ilmoittaa, että teloutukset jatkuvat kaikesta huolimatta eivätkä papit saa poistua linnoituksesta. Leirin lääkäri Ceder auttaa hermoromahduksen partaalla olevan Hastigin valepuvussa pakoon. Brån joutuu antamaan komendantille kunniasanan, ettei aio paeta.
12. Brån hoiviinsa ottama pikkutyttö sairastuu ”nälkähöön” ja Essi tuodaan Suomenlinnan sairaalaan. Brå saa sattumalta asian tietoonsa ja valvoo hänen kuolinvuoteensa äärellä.
13. Sisäisen varmuuden saavuttanut Brå liittyy tuntemattomana vankien joukkoon, hoivaten ja tukien heikompia ja saa näin vankien keskuudessa nimen ”Pikku-Jeesus”. Itse hän sanoo olevansa vain ihminen.
14. Sairaudesta toipunut pikkutyttö saapuu tuomaan leipää isälleen ja kertoo lääkärille nähneensä Brån vankien keskuudessa.
15. Ristan kartanon kuski paljastaa Brälle, että patruuna (Brån veli) oli hänen vaimonsa rakastaja, eikä hän tiedä, kuka tyttären todellinen isä on. Hän ei kuitenkaan syyllistynyt isäntänsä murhaan, mutta kertoo tuhonneensa raivoissaan tämän makuuhuoneen, ”synnin pesän”.

16. Komendantti vaatii, että vankien on keskuudestaan valittava arvalla mies teloitettavaksi karanteenin vangin sijasta. Brå järjestää itsellensä lyhyemmän tikun pelastaen näin pikkutyön isän ja sanoo että hänen puolestaan ei saa kostaa, kuten toverit uhkaavat. Lääkäri Ceder saapuu paikalle, mutta Brå kieltää lääkäriä paljastamasta häntä. Brå lähtee rauhallisena kuolemaan. Laukausten kajahtettua Ceder kertoo komendantille, ettei Brå rikkonut kunniasanaansa.

Elokuvan analyysi

1918 – mies ja hänen omatuntonsa keskittyykin jo ihan eri volyymilla kuin useat muut tutkimaan vuoden 1918 tapahtumia ja erityisesti siitä seurannutta eloa ja oloa vankileireillä. Elokuva on erittäin pateettinen ja kertoo uskostaan kamppailevan pastorin yrityksestä löytää uudelleen uskonsa ja jumalansa. Elokuva alkaakin Helsingin öiseltä kadulta, missä juopot ja huorat liikkuvat (segmentti 1.). Näiden sekaan ilmaantuu myös päähenkilö, pastori Brån. Heti alkuunsa pastori ilmoittaa oman uskonsa heikkouden. Hänet on pantu viralta, koska hän epäili Kristuksen jumallista olemusta (segmentti 2.).

Sisällissodan aikaa kutsutaan elokuvassa koko ajan turmeltuneisuuden käsitteillä. Huorat nauravat pastorille, joka yrittää kääntää heitä uskoon ja saahan hän oman Maria Magdalenansa, kun Essi alkaa osoittaa häntä kohtaan kiintymystä (segmentti 3.). Naisen asema tässäkin elokuvassa ei ole mitenkään kehuttava. Nainen edustaa lihallisuutta, nautintoa ja viettelystä, sekä suorastaan pahuutta. Kun pastori yrittää taivuttaa juoppoa vossikkakuskia jättämään juominen, jotta hänen veljentyttärensä Essi lopettaisi huoraamisen, vertautuu huoraaminen samanlaiseksi kiusaukseksi kuin juominen. Nainen vain ei voi himolleen mitään. Miehen, pastorin, joka edustaa kaikkea henkisyttä, on vain taisteltava naisten juonittelua ja oikuttelua vastaan. Vain näin voi nousta ”limaisen kaivon pohjalta ylös kirkkauteen”, kuten hän itse asian ilmaisee. Brån joutuu ottamaan Essin luokseen asumaan tämän sedän kuoltua, mutta tämän läsnäolo häiritsee henkisyttä halajavaa pastoria monin tavoin (segmentti 5.). Kun Brån lupaa auttaa ystäväänsä pastoria Hastigia pakenemaan punaisten linjojen läpi valkoisten puolelle kehottaa tämä Brånia seuraamaan itseään, ja sanoo: ”Olosi voi aikaa myöten käydä vaaralliseksi” (segmentti 4.). Tämän sanottuaan hän seuraa katsellaan Essiä; ei niinkään luoti vaan synty taitaa olla pastorille vaarallinen.

Kaksi muuta tärkeätä hahmoa elokuvasta tulee esitellä. Toinen on vankileirillä toimiva lääkäri, jonka tehtävä tässä elokuvassa on toimia järjen äänenä. Hän ilmiselvä luonnontieteilijä, jonka maailmanselitys ei kaipaa jumalaa, vaikkei hän sitä suoranaisesti kielläkään. Hänen kyynisyytensä johtuu pettymyksestä ihmiseen, sillä ihminen ei voi tehdä muuta kuin paha ja parasta varmaan olisi jos maailman voisi edes turruttaa kipulääkkeillä niin, että se voisi kuolla kivutta. Hän saa kuitenkin uutta toivoa ja uskoa, kun näkee Brånin uhrautuvan muiden puolesta. Toinen tärkeä henkilö on pikku-tyttö, jonka isä on vankileirillä (segmentti 10.). Hän haluaa vain vilpittömästi viedä ruokaa isälleen joka päivä. Tytön tehtävä on olla viattomuus ja omatunto. Hän antaa Brånille vielä toivoa ja syytä taistella tässä pahassa maailmassa.

Tässä elokuvassa toistuu sama montaasi kuin elokuvassa *Helmikuun manifesti*. Sodan lopputulos näytetään marssivina valkoisten joukkoina välillä leikaten kuvaamaan kosken kuohuja (segmentti 8.). Lopussa liehuu Suomen vanha vaakuna lippu. Valkoinen armeija oli kuin pysäyttämätön koskenvirta. Punainen osapuoli elokuvassa kuvataan paatuneen ateistiseksi. Lähes jokainen poikkeuksetta pilkkaa Jumalaa ja pappeja. Papit olivat *tekopyhiä saatanaita* tai *pirun pappeja*. Elokuvan kristus-allegorista toteuttamistapaa ajatellen se ei tunnu mitenkään ihmeelliseltä: he ovat todellisia syntisiä, jotka tarvitsevat sijaiskärsijän, sijaisuhrin. Pastori Brån tekeytyy itsekin punavangiksi ja alkaa vankilan sisällä auttamaan muita (segmentti 13.). Häntä aletaankin kutsua Pikku-Jeesukseksi ja hän saa ylleen luottovankien epäilyn ja vihan. He eivät voi ymmärtää moista epäitsekkyyttä ja epäilevät sitä joksikin juoneksi. Brån saa käännetyttyä pikkutytön isän uskoon (segmentti 15.). Samainen mies oli ollut osallistumassa Brånin veljen murhaan ja kun tämä tulee ilmi mies ihmettelee miksi Brån oli sitten veljensä murhaajia auttamassa. Oikea murhaaja oli päässyt karkuun ja juuri hänen paikkansa Brån oli leirissä ottanut, kuten Jeesuskin otti Barabbaan paikan (segmentti 16.). Lopuksi Brån astelee uhrautujana teloituspaikalle, jotta muut saisivat elää.

Kuten on edellä jo esitetty, niin varsinaiseksi aiheeksi vuoden 1918 tapahtumat tulivat vasta 50-luvulla. Silloin ei syyllistetty sodan kumpaakaan puolta erityisesti. Maailman poliittinen tilanne oli muuttunut. Yli kiihkeä kansallisuusaate oli kokenut tappion toisessa maailmansodassa ja kommunistinen Neuvostoliitto oli voittanut Suomen sodassa. Jouduttiin asettamaan arvoja uuteen järjestykseen. *Niskavuoren Hetassa* huomio oli kiinnitetty jälleenrakentamiseen, *Silja – nuorena nukkuneessa* ja *1918 – Mies ja hänen omatuntonsa* keskiöön oli otettu yksilö, joka ei liioin kuulunut kumpaakaan ryhmään, vaikka valinnan olisi

pitänyt periaatteessa olla selvä. Jos jokin on paha, niin se on viime kädessä ihminen itse. Sota on ihmisen kaiken pahuuden selvin ja hirvein ilmenemismuoto.

Elokuva ei sen kummemmin asetu sodan kummankaan osapuolen puolelle, mutta se antaa kuitenkin muunlaisia merkkejä. Valkoinen armeija vertautuu koskenkuohuihin ja sodan loppumisen merkiksi liehuu Suomen vaakunalippu. Suomi säilytti itsenäisyytensä taistelemalla vuonna 1918 ja uudestaan noin kymmenen vuotta aikaisemmin ennen tämän elokuvan valmistumista. Elokuva tuntuu sanovan, että itsenäisyys on hyvä asia meille kaikille. Paljon on uhreja tullut ja ihminen on paha, mutta Suomi on silti itsenäinen, vaikka kaikkea ei voisi hyväksyäkään. Voitaisiin kai puhua jonkinlaisesta henkisestä jälleenrakentamisesta.

Kun elokuvan hahmoja vertaa *Silja – nuorena nukkuneessa* olleisiin, ovat punaiset paljon inhimillisempiä elokuvassa *1918 – mies ja hänen omatuntonsa*. Ne eivät ole siloiteltuja ja siistejä, vaan heikkoja, itsekeskeisiä ja tuntevia ihmisiä, jotka kärsivät ahdingossaan ja selviytyäkseen käyttävät sitä valtaa mitä heillä käytettävissään on.

7.2. Toivoa nykypäivän ihmiselle

Elokuva on ohjaaja Olli Saarela esikoistyö, jossa hän otti suuren haasteen kertoessaan sisällissodan melskeisiin jääneestä itäsuomalaisesta kylästä. Kylässä oleva kappalainen käy omaa taisteluaan sielustaan keskellä pääsiäistä ja omia syntymäpäiviään.

Elokuvan segmentointi¹²⁸

Segmentin numero

Tapahtumakuvaus

1. Ruudulla oleva tekstitys kertoo miten Suomen itsenäisyys sai alkunsa.
2. Loppukeväästä 1918 sisällissota saapuu syrjäiseen itäsuomalaiseen kylään. Kylän opettaja ja kappalainen Patrick Sillman päästää jäliki-istunnosta kaksi

¹²⁸ Segmentointi perustuu Uusitalo, 2005, 187-188

Laapotin poikaa, Uimon ja Anton, jotka näkevät kylän lähettyviltä kasakka-asuisen ratsumiehen.

3. Papin asussa Patrick ajaa polkupyörällä hoitamaan Tsutsusen vaimoa. Tsutsunen kiroaa papin, koska tämä ei päästä Sulo-poikaa auttamaan talon töissä.
4. Pääsiäisen alla Silmaan kirjoittaa veljelleen tunnontuskistaan ja uskonkilvoituksestaan.
5. Koululla Sillman huomaa särjetyn ikkunan. Hän ottaa kiinni kasakkahattuisen miehen, joka osoittautuu Suloksi. Sillman määrää hänet riisumaan venäläiset vaatteet, sillä hänet voitaisiin ampua niiden vuoksi. Sillman löytää Sulolta käsikranaatin ja ehtii heittää sen pois juuri ennen räjähdystä.
6. Koululle tulee valkoinen partio. Sillman kiistää kylässä asuvan punikkeja. Miehet eivät usko, sillä sanovat ampuneensa ja kaksi. Sillman ajaa miehet tiehensä ja haukkuu heidät ”verestä kiimaisiksi murhamiehiksi” ja vetoaa valkoisessa armeijassa palvelemaan jääkärioveljeensä. Hän löytää Uimon ja Anton ruumiit ja vie ne perheelleen.
7. Poikien hautajaisissa Sillman ei kestä lukea puhettaan loppuun vaan pyörrtyy. Hän sanoo fyysisen ja henkisen heikkoutensa johtuvan riivaajasta katsoen samalla Tsutsusen tytärtä. Hän pyytää Jumalan armahdusta.
8. Kylän liepeille saapuu saksalainen aliupseeri Küttner, jolla on mukanaan nuori punavanki. Punaisten ryhmä alkaa ampua ja haavoittaa Küttneria, joka pääsee kuitenkin pakenemaan.
9. 40-vuotissyntymypäivänään Sillman lopettaa koulupäivän aikaisemmin. Tsutsunen käy humalapäissään haukkumassa hänet tyttärensä viettelemisestä ja sulon pitämisestä renkinä.

10. Koululle löytänyt Küttner kertoo saaneensa tarpeeksi sodasta ja lähtee toteutettuaan Sillmanin veljen antaman käskyn tuoda vanki kuulusteluihin. Sillman yrittää turhaan keskustella vangin kanssa. Hän käy kylvyssä, minkä jälkeen poika uhkaa häntä Küttnerin jättämällä kiväärillä. Kun poika ei ammu, Sillman puolittain pakottaa pojan kylpyyn ja katselee sitä ovelta. Sitten molemmat käyvät nukkumaan.
11. Aamulla Sulo kertoo Sillmanille, että työväentalolla tapetaan ihmisiä. Sillman sitoo vangin ja lähtee talolle. Sisään ikkunasta kömpinyt Sulo kiusaa vankia.
12. Työväentalolla punaiset teloittavat valkoisia, eikä Sillman voi tehdä asialle yhtään mitään.
13. Koululle palatessaan Sillman vapauttaa vangin ja kysyy tältä: ”tappamistako sinä haluat?” Sillman antaa pojalle kiväärin, työväentalolta saamansa hauen ja kehottaa menemään kaltaistensa luokse. Poika valmistaa Sillmanille hauen ja pyytää tältä suojelua kuulusteluihin. Pullosta syntymäpäivänsä kunniaksi naukkaileva Sillman lupaa pitää pojasta huolen. Hän laittaa levyn soimaan ja tanssahtelee valssia yksin ja pojan kanssa. Yöllä Sillman suutelee poikaa.
14. Seuraavana päivänä Sillman päästää vangin vapaaksi. Poika ohjaa löytämänsä punaisen joukon koululle ja ampuu Sillmania vatsaan. Lähtiessään hän tuomitsee papin valehtelijaksi. Sillman jää vertavuotavana asuntoonsa.
15. Jääkäri-kapteeni Gilbert Sillman löytää veljensä kuolleena, Sotilat potkivat ruumiin vieressä valvovan, punaiseen käsivarsinauhaan sonnustautunen Sulon ulos. Pihalla kapteeni aikoo teloittaa Sulon, mutta ampuukin sen sijaan toisen punavangin. Gilbert käskee polttaa koulun ja vie veljensä ruumiin pois rattailla.

Elokuvan analyysi

Patrik on selvästi turhautunut vallitsevaan sotaan. Hän on myös pettynyt ihmisiin, ehkä jopa ihmisyyteenkin. Jo koulutuksensa ja ammattinsa puolesta hänen todennäköisimmin luulisi olevan valkoisten puolella (onhan hänen veljensäkin jääkäri), mutta kuitenkin hän ei selvästikään pidä valkoisella puolella taistelevien isäntien saapumisesta tiloillensa ja syyttäkään heitä verestä kiimaisiksi murhamiehiksi (segmentti 6.). Sulon juoppo isäkin pilkkaa kappalaista kommunistiksi ja sosialistiksi (segmentti 9.). Patrik pyrkii kaikessa tasapainoon, solidaarisuuteen ja normaalin elämän jatkumiseen. Näin hän sanoo saksalaiselle sotilaillekin: ”Minä olen puolueeton siviili. Kirkko lähetti minut opettamaan kyläläisiä. Asia ei kuulu minulle sen enempää” (segmentti 10.). Tämä kuitenkin tuntuu hankalalta, sillä epäilyt kaiken merkityksettömyydestä, omasta elämän tehtävästä ja paremman ajan toivosta ajavat hänet yhä syvemmälle masennukseen. Sota on paha, joka ei palvele kenenkään hyvää. Kaikki saavat lopulta kärsiä.

Amalia-neitikin on selvästi Patrikille riivajaa ja paholainen (segmentti 7.). Suoraan ei koskaan sanota, mutta usein viitataan, että Amalian isätön lapsi olisi Patrikin aikaan saannosta (esim. segmentti 9.). Naisen kuvaaminen paholaiseksi ei tietenkään ole mitään uutta. Olihan kreikkalaisessa mytologiassa kaiken pahantuojaa maailmaan Pandora. *Simone de Beauvoirin* mukaan krisitillisessä ajatusmaailmassa naisessa ruumiillistuvat maan, sukupuolisuuden ja paholaisen houkutukset. Kirkkoisä *Tertullianus* on sanonut, että nainen on paholaisen portti, joka vietteli sen, jonka kimppuun paholainen ei rohjennut käydä kasvatusten. Tämän vuoksi oli Jumalan pojan kuoltava.¹²⁹

Kappalainen Sillman, jonka olen jo profiloinut allegoriseksi Jeesukseksi, kuolee hyvin kristusmaisesti kärsien, kun hänen vapauttamansa vanki ampuu hänet täysin syyttä (segmentti 14.). Hän ei pelkää kuolemaa, vaan sanoo tietävänsä minne on menossa. Patrik siis pelasti tämän miehen hengen tullakseen tämän tapetuksi; miehen, joka Patrikin ajatusmaailman mukaan oli syyllistynyt kaikkein pahimpaan tekoon, eli tappoon. Hän lunastaa vangin hengen omallaan. Tämä vertautuu kristinuskon peruskäsitykseen, jonka mukaan Kristus kuoli ihmisten syntien vuoksi, jotta ihmiset saisivat elää.

¹²⁹ de Beauvoir, 1999, 131

Sota on elokuvassa vain kulissa ja se voisi olla mikä sota vain. Elokuva tuomitsee tappamisen, eikä se ota puolta vuoden 1918 tapahtumiin. Valkoiset ja punaiset ovat molemmat pahoja ja pikkusieluisia roistoja ja oman edun tavoittelijoita, joita ei ohjaa mitkään kunnialliset tai moraaliset pyyteet. Ainoastaan he viljelevät ympärilleen vain lisää kärsimystä. Tavalliset ihmiset, jotka haluaisivat jatkaa elämäänsä saavat kärsiä. Elokuvassa olevat sotilaat ja jääkärit kuvataan kyllä neutraaleiksi, mutta he tekevätkin vain työtänsä. Elokuvan pastori ei ole ollenkaan tyypillinen ryhmänsä edustaja, jos sitä vertaa kansalaissodan todellisiin tapahtumiin.

Tulee väistämättä mieleen, että elokuva etsisi toisaalta sovitusta ja anteeksiantoa vuoden 1918 tapahtumille, jotka eivät tuolloin ennen vuosituhannen vaihdetta (eikä nyt sen jälkeenkään) ole unohtuneet. Ehkä myöskin aikakaudessamme olevat kovat arvot saavat elokuvan etsimään myöskin jotain pyhempää arvoja olemassa olemiseemme. Uskon, että elokuvan päähenkilön, maailmantuskaa tuntevan pastorin, voi rinnastaa oman aikamme eksistentiaalistisia totuuksia etsivään ihmiseen. Sisällissota sotana on kaikkein kurjimpia, mitä kuvitella voi. Vuonna 1918 Suomessa kääntyivät monet ikiaikaisiksi kuvitellut totuudet nurin päin ja sai monet etsimään uudenlaista syytä olemassaololleen. Nykyaikana ovat monet totuudet kääntyneet niin ikään nurin ja on löydettävä uusia syitä olla olemassa. Tähän Lunastus pyrkii antamaan oman vastauksensa.

8. SOTAA EI OLE

Ensimmäinen merkittävä havaintoa tätä tutkimusta tehtäessä oli se, että tarvittaisiin varmaan tutkimus siitä, kuinka paljon sisällissota loistaa poissaolollaan suomalaisissa elokuvista. Suomalaiset historialliset elokuvat ovat jättäneet vuoden 1918 tapahtumien kohdalle suuren aukon, jonka olemassa olon luulisi jokaisen tajuavan. Mielenkiintoista olisi tutkia niitä kaikkia keinoja miten sisällissodasta kertomista on väistely. Faktahan on kuitenkin se, että traumaattinen sisällissota vuodelta 1918 sivuilmiöineen loistaa poissaolollaan suomalaisissa elokuvissa.

30-luvulla tehdyissä elokuvissa ristiriidat kiistetään lähes täysin, eikä punakaarteja kuvata kuin *Eteenpäin – elämään* -elokuvassa, jossa ne vaikuttavat olevan ihan harmitonta ja järkevää porukkaa. Kun laamannitar sanoo elokuvassa ”sotaa ei ole” kuulostaa se ikään kuin kiteytetyltä lausahdukselta, jolla 30-luvulla pyrittiin lakaisemaan koko kansalaissota maton alle. Tämän vuoksi olen valinnut tämän lausahduksen tutkimukseni ja loppuvuonun nimeksi. Elokuvassa ei varsinaisia konflikteja näytetäkään. *Helmikuun manifestissakaan* ei punakaarteja näy. Ainoastaan Sihvola käy mahtailemassa Kotkien luona. Vastapuolta saa edustaa lähes täysin venäläiset sotajoukot, jotka on kuvattu hyvin rähjäiseksi porukaksi.

Molemmissa elokuvissa seikkailee myös sama sankaripari, jossa nainen on työläinen ja mies porvari. He vaihtavat vielä lennosta aktiivisemmän hahmon roolia. Kun *Eteenpäin – elämään* elokuvassa nainen on aktiivinen, joutuu hän *Helmikuun manifestissa* aktiiviseksi muuttuvan miehensä auttajaksi. Molemmat sukupuolet ja yhteiskuntaluokat ovat näiden elokuvien kautta jotenkin tyydytetyt. Samaten nousevan suursodan uhka leimaa elokuvia. Toinen elokuva pyrkii parantamaan ja ojentamaan kättä hävinneelle osapuolelle ja toinen kasvattamaan isänmaallisuutta ja puolustushalua. Kuitenkin ne molemmat ovat lapsellisia japäiväunen kaltaisia sortuen pateettisuuteen. Kun itse ongelmien ytimiin ei voida tarttua, koska haavat ovat vielä auki, täytyy ne paketoita epätodellisen tuntuiseen päätökseen. Uskon, että omana aikanaan elokuvissa kävijät pystyivät näkemään suoraan siihen kansalaissodan jättämään ammottavaan haavaan, kun he kävivät katsomassa näitä elokuvia. Se ei pysynyt piilossa peittelemällä. Päinvastoin – se loitsi poissaolollaan.

Joudutaan odottamaan 14 vuotta ennen kuin vuoden 1918 tapahtumat pääsevät taas valkokankaalle 50-luvulla. Nyt uskalletaan jo näyttääkin enemmän. Tosin vielä *Niskavuoren*

Hetassa ei nähdä muuta kuin rentoja kaartilaisia, jotka eivät todellisuudessa olisi uhka kenellekään. Ristikkäiset aseet saavat kuitenkin muutamassa elokuvassa kuvata sisällissotaan siirtymistä. Näille kaikille elokuville on yhtenäistä se, että ne eivät ole sodan kummankaan osapuolen puolella. *Siljassa* ja *1918* elokuvassa keskiöön on noussut yksilö ja hänen murheensa. Toisessa mies ja toisessa nainen: nainen etsii rakkautta ja paikkaansa, mies pyhyyttä ja paikkaansa. Pastori Brån yritti tehdä parhaansa, mutta sitten tulee nainen ja vie mielenrauhan. Silja antoi miehelle rakkautensa, mutta tuli jätetyksi yksin. Voimme ajatella näiden yksilöiden pyrkivän löytämään jotain selvyyttä ja turvaa tästä kylmästä maailmasta.

Siljassa esitetyt punaiset eivät ole todellakaan mitenkään räjäistä sakkia. Ensimmäistä kertaa kuitenkin johtajat erotetaan selvästi pelottavimmiksi, kuin aikaisemmissa elokuvissa. Jotkut kaartilaiset ovat vain avuttomia uhreja, ehkä harhaanjohtettuja. *1918 – mies ja hänen omatuntonsa* elokuvassa nähdään enimmäkseen punavankeja, jotka todellakin ovat huonosti käyttäytyviä ja räjäisiä. Mutta tässä elokuvassa saamme kuulla tarinan yhdeltä heistä ja koko kärsimys saa kasvot. Brån veljen kartanolla töissä ajurina ollut mies kertoo siitä, kuinka Brånin veli oli käyttänyt hänen vaimoaan rakastajattarena ja kun sisällissota alkoi hän tuhosi Brånin veljen sängyn. Hänen vihansa oli todellista ja tukahdettua, mutta henkilökohtaista.

Jälleenrakentamisen teema nousee muutamista elokuvista esiin selvästi. Varsin konkreettisesti se on esillä *Niskavuoren Hetassa*, mutta tietyin varauksin ja jälleenrakentamisen henkistä puolta edustaen elokuvassa *1918- mies ja hänen omatuntonsa*. Viesti on kuitenkin sama – unohdetaan menneet, annetaan anteeksi, kaikki on nyt hyvin ja suunnataan nyt katseet yhteiseen tulevaisuuteen.

Täällä Pohjantähden alla on varmaan yksi Suomen eniten tulkittuja elokuvia. Annan nyt kuitenkin itsekin korteni kekkoon. Tämän elokuvan kautta suhtautuminen vuoden 1918 tapahtumiin muuttui siten, että vaakakuppi kallistui nyt vasemmalle. Punaiset olivat lyötyjä lyötyjä joita lyötiin vielä vähän lisää. Perusajatuksena koko suomalaisessa kulttuurissa on se, että miehen on työstään leipänsä ansaittava. Se on tietenkin eri määrä leipää, jos sen mittaa työntekijä kuin työntilaaaja. Elokuvan mukaan miehen työtä ei arvostettu tarpeeksi, ei lähellekään, vaan sitä itse asiassa riistettiin ja ajettiin koko ajan ahtaammalle. Tuleekin tunne, ettei henkilö ikinä saavuta tavoittelemansa, sillä teki hän kuinka paljon työtä tahansa, niin aina tulee joku joka kaapaisee kermat päältä.

Pohjantähdessä näyttäytyy hyvin moniääninen todellisuus, jota eri yksilöt ja yhteiskunta luokat pitävät yllä. Kirkkoherran näkemys maailmasta on aivan toisenlainen, kuin paronin ja räätäli Halmeella toisenlainen kuin useimmilla muilla työväenliikkeen jäsenistä. Tämä tekeekin elokuvasta todentuntuisen. Muuten punakaartit voisi kuvata velikultamaiseksi kurittomaksi joukoksi, joka hädin tuskin kuuntelee johtajiaan. Työväenliikkeen poliitikot ja muut johtohahmot elävät myöskin erilaisessa todellisuudessa. Johtajatkin kutsuvat kannattajiaan ”ryysyläisjoukoksi”. Kaiken tämän välissä parveilee aidosti idealismia tuntevia henkilöitä, kuten esimerkiksi Koskela, joka edustaa perinteistä suomalaista sankaria. Suomalaisen sankarin on ehdottomasti tultava kansan parista, koska täällä Suomessa ei paljon ritareita ole ollut. Punaisten sodanjohto on täysin kyvytöntä ja summittaista. Kun tähän lisätään vielä ryysyläisarmeija, jolla ei ole pitkäjännitteisyyttä sodankäyntiin, on väistämätön lopputulos häviö. Aidot idealistit, kuten Halme ja käytännönläheinen Koskelakin, joutuvat näkemään haaveittensa valuvan hukkaan.

Täällä Pohjantähden alla on vaikuttanut kaikkein eniten siihen, miten tänäkin päivänä ajatellaan vuoden 1918 tapahtumat oikeasti tapahtuneen. Varsinkin rikas kuvaustyyli, jolla se kuvaa yhteiskunnan alempia kerroksia on erittäin realistisen tuntuinen. Ennen kaikkea se nosti parrasvaloihin inhimillisyyden, jota ilman ei noita tapahtumia voida ikinä ymmärtää.

Vuosituhanen vaihteen tietämällä on tehty viimeisimmät elokuvat, jotka kertovat vuoden 1918 tapahtumista. Nämä elokuvat ovat yhtä erilaisia, kuin postmodernin kulttuurimme sanotaan olevan pirstoutunut. *Sibelius* ei anna mitään uutta. Tai oikeastaan voidaan sanoa, että uutta tässä elokuvassa on se, että esittää kaikkein puhtaimmillaan; rääsyläispunakaartit ja pahat punajohtajat. Vielä kun yksi hyväntahtoinen kaartilainen varoittaa Sibiliusta, niin saadaan harhaanjohdetutkin mahtumaan samaan elokuvaan. Kaikki kliseet, mitä punakaarteista on elokuvaan laitettu, löytyvät tästä elokuvasta: siellä on ilkeä punapäällikkö, kasvottomat ryysyläiset, sekä harhaanjohdettu hyväntahtoinen kansan mies, jotka tunkeutuvat tavallisten hyvien ihmisten koteihin ja uhkaavat näitä fyysisesti ja henkisesti vieden aina jotain mukanaan.

Lunastus ja *Aapo* uivat jo syvemmissä vesissä. *Lunastuksessa* pastori kokee samanlaista elämäntuskaa, kuin pastori elokuvassa *1918 – mies ja hänen omatuntonsa*. Molemmissa elokuvissa pastorit uhrautuvat ja saavat marttyyrikuoleman. *Lunastuksessa* pahuus lähtee ihmisestä itsestään ja sota on sen viheliäin ilmaisumuoto. Punakaartilaiset ovat konnia ja

murhamiehiä, niin kuin valkoisetkin. Edes tarkkoja syitä katkeruudelle ja vihalle ei anneta. Niitä ei tarvita, sillä ihminen on paha. *Aapossa* tutkitaan ihmisen psykologiaa. Siinä kukaan ei ole paha, vaan jotkut ovat pahoja Aapolle. Hän, jolle ollaan tarpeeksi pahoja, rupeaa joku päivä kostamaan kokemiaan vääryyksiä. Sota on tässäkin pelkkää sekasortoa ja kaaosta.

Aapossa esitetyt punaiset jäävät Aapoa ja Räsästä lukuun ottamatta etäisiksi. Kerhotalolla pidetyn sosialistisen puheen aikana ihmiset menevät vaivautuneena ulos. Tuntuukin, että sosialistiset ajatukset olisivat vieraita ja outoja, eivätkä tosiaankaan koko työväestön omaksumia. Ainoa idealisti Räsänen jättäytyykin pois sotatoimista, kun hän tajuaa niiden olevan vain murhaamista ja ryöstelyä. Suuret unelmat eivät kannakaan.

Molemmat elokuvat pohtivat yksilöä ja ihmisenä olemisen vaikeutta, mikä kertoo tästä meidän päivästämmme erittäin paljon. Onko maailma kaaosta ja ihmisenä olemisen pelkästään psykologisia oikkuja, tai löytyykö todellinen onni enemmänkin henkisyydestä ja itsensä uhraamisesta, kuin itsekkästä taistelusta paikasta auringossa. Näissä elokuvissa pyritään löytämään vastausta näihin kysymyksiin ja sisällissota kulkee taustalla vain näyttämönä ja kulissina.

Punakaartit ovat suurimmaksi osaksi aika harmittoman oloista kasvotonta porukkaa. Tästä erotuksena *Täällä Pohjantähden alla* missä punakaartilaiset saavat hyvinkin persoonalliset kasvot, mutta myöskin rähjäisimmät. Siellä on selvimmin esillä työväenjohtajien henkinen etäisyys itse rahvaasta. Kaiken kaikkiaan sieltä löytyy koko kirjo: aidosta idealistista harjaan johdettuun työmieheen ja aina pahaan punapäällikköön asti. Muita pahoja punaisia löytyy lähinnä *Sibeliuksesta* ja *Lunastuksesta*. Harhaanjohdettuja punaisia taas löytyy lisää *Helmikuun manifestista*, *Silja – nuorena nukkuneesta* ja *Sibeliuksesta*. Aidot sosialistiset idealistit sen sijaan löytyvät vain *Täällä Pohjantähden alla* lisäksi *Eteenpäin – elämään* ja *Aapo* elokuvista.

Sotaa ei siis ole, tai se pyritään mahdollisimman hyvin kiertämään suomalaissa historiallisissa elokuvissa. Pelkästään sisällissodan kuvaamiseen keskittyvää elokuvaa ei ole olemassa, ellei *Täällä Pohjantähden alla* elokuvaa joillakin varauksilla voi sellaiseksi laskea. *Helmikuun manifestissa* sota kuvataan lähinnä venäläisten aseistariisuntana. *Eteenpäin – elämään*, *Niskavuoren Heta* ja *Sibelius* elokuvissa vuoden 1918 tapahtumat sivutaan nopeasti punakaartien takavarikointikuvauksilla. *Lunastuksessa* ja *1918 – mies ja hänen omatuntonsa*

elokuissa pyritään purkamaan sodasta jäänyttä traumaa, mutta itse tapahtumissa liikutaan joko sodan loppupuoleisessa tai sen jälkeisessä ajassa. *Aapon* kautta ymmärrämme yhden yksilön mahdolliset psykologiset motiivit osallistua sotatoimiin ja *Silja – nuorena nukkuneen* kautta näemme yksilön mahdollisuudet olla osallistumatta aktiivisesti sotaan. On varmaan niin, että ei ole olemassa yhtä yleispätevää kaikkia tyydyttävää selitystä, jonka varaan elokuvan voisi rakentaa. Vuoden 1918 tapahtumat olivat erilaisten sattumien ja kaoottisten valintojen summa, johon ei koskaan löydy tyhjentävää vastausta.

LÄHDELUETTELO

I Elokuvat

Eteenpäin – elämään (SF). Käsikirjoitus: Toivo Särkkä (Juhani Tervapään näytelmä Justiina 1937). Ohjaus: Toivo Särkkä, Yrjö Norta. Kuvaus: Theodor Luts. Näyttelijät: Regina Linnanheimo (Justiina), Tauno Palo (Robert Harmelius/Harmaalahti), Emmi Jurkka (Laamannitar Harmaalahti), Elsa Rantalainen (senaattorska Harmelius), Leo Lähteenmäki (Olavi). 29.1.1939.

Helmikuun manifesti (SF). Käsikirjoitus: Mika Waltari. Ohjaus: Toivo Särkkä, Yrjö Norta. Kuvaus: Theodor Luts. Näyttelijät: Regina Linnanheimo (Aino Sihvola), Tauno Palo (Jaakko Kotka), Eino Kaipainen (työmies Sihvola), Yrjö Tuominen (tuomari Kotka), Aku Korhonen (Bobrikoff), Runar Schauman (Eugen Schauman), Arvo Kuusla (Nikolai II). 19.2.1939.

Niskavuoren Heta (SF) Käsikirjoitus: Hella Wuolijoki, Hella Talaskivi. Ohjaus: Edvin Laine. Kuvaus: Pentti Unho. Näyttelijät: Rauni Luoma (Heta Harjula o.s. Niskavuori), Kaarlo Halttunen (Akusti Harjula), Mirjam Novero (”Siipirikko”), Leo Lähteenmäki (Lammentaustan Santeri), Martti Katajisto (Jaakko). 25.12.1952.

Silja – nuorena nukkunut (Veikko Itkonen/Adams filmi) Käsikirjoitus: Juha Nevalainen (F. E. Sillanpään romaani Nuorena nukkunut, 1931). Ohjaus: Jack Witikka. Kuvaus: Kalle Peronkoski. Näyttelijät: Heidi Krohn (Silja Salmelus), Jussi Jurkka (Armas), Aku Korhonen (Rantoon professori), Pentti Siimes (Honkkeli-Väinö, ”Nukarin pehtoori”). 27.4.1956.

1918 – mies ja hänen omatuntonsa (Oy Suomen Filmitoiminta) Käsikirjoitus: Ilmari Unho, Toivo Särkkä (Jarl Hemmerin alkuperäisnäytelmä Gehenna och Ljusstrålen, 1928, josta romaani En man och hans samvete, 1931; suom. Eino Palola Mies ja hänen omatuntona, 1931) Ohjaus: Toivo Särkkä. Kuvaus: Marius Raichi. Näyttelijät: Åke Lindman (pastori Samuel Bro), Anneli Sauli (Essi Söderman), Helge Herala (pastori Hastig), Pentti Irjala (setä Aleksanteri), Tuure Ara (tohtori Ceder), Urho Lahti (kartanon entinen ajuri). 20.9.1957.

Täällä Pohjantähden alla (Fennada Filmi Oy) Käsikirjoitus: Väinö Linna, Juha Nevalainen, Edvin Laine, Matti Kassila (Väinö Linnan alkuperäisteokset Täällä Pohjantähden alla 1., 1959, ja Täällä Pohjantähden alla 2., 1960). Ohjaus: Edvin Laine. Kuvaus: Olavi Tuomi. Näyttelijät: Aarno Sulkanen (Akseli Koskela), Titta Karakorpi (Elina Kivivuori, myöh. Koskela), Risto Taulo (Koskelan Jussi), Anja Pohjola (Koskelan Alma), Kalevi Kahra (räätäli Aadolf Halme), Matti Ranin (kirkkoherra Lauri Salpakari), Rose-Marie Precht (Ellen Salpakari), Kauko Helavirta (Kivivuoren Otto). 13.9.1968.

Aapo (Villealfa filmproductions Oy/GNUfilms Oy/Klaus Heydemann/Tero Kaukoma) Käsikirjoitus: Tero Jartti, Jari Hietanen (Runar Schildtin novelli Aapo kokoelmassa Hemkomsten och andra noveller, 1919/Kotiinpaluu ja muita novelleja, suom. Ilmari Ahma, 1922). Ohjaus: Tero Jartti. Kuvaus: Tuomo Virtanen. Näyttelijät: Taisto Reimaluoto (Aapo), Ulla Koivuranta (Lempi), Martti Suosalo (Räsänen), Kai Lehtinen (Volanen), Esko Nikkari (maanviljelysneuvos), Merja Larivaara (maanviljelysneuvoksetar), Jouni Salo (puutarhuri), Paavo Liski (Pehtori). 29.7.1994.

Lunastus (Kinoproduction Oy/Claes Olsson) Käsikirjoitus: Olli Saarela, Heikki Vuento. Ohjaus: Olli Saarela. Kuvaus: Antti Hellstedt. Näyttelijät: Kari Heiskanen (Patrick Sillman, kappalainen), Jussi Puhakka (punavanki), Jussi Lehtonen (Sulo Tsutsunen), Ahti Kuoppala (Tsutsunen), Tom Wentzel (Hans Küttner, saksalainen aliupseeri). 25.4.1997

Sibelius (Timo Koivusalo/Artista Filmi Oy) Käsikirjoitus: Timo Koivusalo. Ohjaus: Timo Koivusalo. Kuvaus: Pertti Mutanen. Näyttelijät: Martti Suosalo/Heikki Nousiainen (Jean Sibelius), Miina Turunen/Seela Sella (Aino Järnfelt/Sibelius), Vesa Vierikko (Cajanus).12.9.2003

II Painetut lähteet

Elokuva-aitta 4/1939

Karjalan suunta mf 7.2.1939, Viipuri

III Sähköiset Lähteet

<http://www.uta.fi/suomi80/art.htm> 30.8.2005

<http://www.artistafilmi.fi/sibelius/ohjaaja.htm> 4.5.2006

IV Tutkimuskirjallisuus

Aarniala, Jaakko (toim.): Elokuvan monet maailmat. Mäntän kirjapaino. Mänttä 1984.

Ahtiainen, Lasse, Tervonen, Jukka: ”Muokattavia alamaisia vai ajattelevia kansalaisia? Kansa historioitsijoiden silmin”. Historiallinen aikakauskirja 4/1992.

Alapuro, Risto: Akateeminen Karjala-seura. Ylioppilasliike ja kansa 1920- ja 1930-luvulla. WSOY. Porvoo 1973.

Alapuro, Risto, Stenius, Henrik: Kansanliikkeet loivat kansakunnan, teoksessa Kansa liikkeessä. Toim. Alapuro, Risto, Liikanen, Ilkka, Smeds, Kerstin, Stenius, Henrik. Toimittajat ja Kirjayhtymä Oy. Vaasa 1987.

Alapuro, Risto: State and Revolution in Finland. University of California Press. Berkeley 1988.

Benjamin, Walter: Taideteos teknisen uudistettavuuden aikakaudella, teoksessa Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta. Toim. Koski, Markku, Rahkonen, Keijo, Sironen, Esa. Kansansivistystyön ja Tutkijaliitto. 1989.

Bagh (von), Peter: Suomalaisen elokuvan kultainen kirja. Kustannusyhtiö Otavan painolaitokset. Keuruu 1992.

Bazin, André: Mitä elokuva on? WSOY. Helsinki 1973.

de Beauvoir, Simone: Toinen sukupuoli. Gummerus kirjapaino Oy. Jyväskylä 1999.

Honka-Hallila, Ari, Laine, Kimmo, Pantti, Mervi (toim.): Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa. Painosalama Oy. Turku 1995.

Kracauer, Siegfried: Caligarista Hitleriin. Saksalaisen elokuvan psykologinen historia. Suomen elokuva-arkisto. Helsinki 1987.

Kettunen, Pauli: Vuoden 1906 Suomi, vuoden 1918 Suomi, Nyky-Suomi, teoksessa Kansa liikkeessä. Toim. Alapuro, Risto, Liikanen, Ilkka, Smeds, Kerstin, Stenius, Henrik. Toimittajat ja Kirjayhtymä Oy. Vaasa 1987.

Kotilainen, Sirkku, Hankala, Mari, Kivikuru, Ullamaija (toim.): Mediakasvatus. Edita. Helsinki 1999.

- Laine, Kimmo:** Pääosassa Suomen kansa. Suomi-filmi ja Suomen Filmitoiminta kansallisen kuvan rakentajina 1933 – 1939. Gummerus kirjapaino Oy. Jyväskylä 1999.
- Mylly, Juhani:** Traditio, järjestelmä, symbolit. Tutkielmia Suomen poliittisesta kulttuurista 1800-1900-luvuilta. Turku 1989.
- Salkola, Marja-Leena:** Työväenkaartit ja vallankumouksellisuus 1917, teoksessa Kansa liikkeessä. Toim. Alapuro, Risto, Liikanen, Ilkka, Smeds, Kerstin, Stenius, Henrik. Toimittajat ja Kirjayhtymä Oy. Vaasa 1987.
- Salmi, Hannu.** Elokuva ja historia. Painatuskeskus Oy. Helsinki 1993.
- Salmi, Hannu:** Tanssi yli historian. Suomen menneisyys elokuvan kuvaamana, teoksessa Tanssi yli historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta. Unipaps. Turku 1999
- Sedergren, Jari:** Seitsemäs taide, teoksessa Kriisi, kritiikki, konsensus. Elokuva ja suomalainen yhteiskunta. Toim. Salmi, Hannu. Unipaps. Turku 1999.
- Seppälä, Olli ja Latvanen, Markku:** Vapahtaja valkokankaalla. Gummerus Kirjapaino Oy. Jyväskylä 1996.
- Siltala, Juha:** Valkoisen äidin pojat. Otava. Helsinki 1999.
- Suoranta, Juha, Ylä-Kotola, Mauri:** Mediakasvatus simulaatiokulttuurissa. WSOY. Vantaa 2000.
- Syväoja, Hannu:** ”Suomen tulevaisuuden näen”. Nationalistinen traditio autonomian ajan historiallisessa romaanissa ja novellissa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki 1998
- Paloheimo, Matti:** Uskonto elokuvassa: Arvi. A. Kariston Osakeyhtiön kirjapaino. Hämeenlinna 1979.
- Peltonen, Ulla-Maija:** Punakapinan muistot. Tutkimus työväen muistelukerronnan muotoutumisesta vuoden 1918 jälkeen. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki 1996.
- Renvall, Pentti:** Nykyajan historiantutkimus. WSOY. Juva 1983.
- Tarasti, Eero:** Johdatus semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä. Gaudeamus. Helsinki 1990.
- Toiviainen, Sakari:** Ranskalaiset pioneerit, teoksessa Elokvateorian historia. Toim. Kinisjärvi, Raimo, Lukkarila, Matti, Malmberg, Tarmo. LIKE. Helsinki 1989.
- Tommila, Päiviö:** Suuri adressi. WSOY. Juva 1999.
- Uusitalo, Kari, Vase, Kai:** On maamme Suomi. Painatuskeskus Oy. Helsinki 1995.
- Uusitalo, Kari (toim.):** Suomen kansallinen filmografia 2. 1936-1941. Oy Edita Ab. Helsinki 1995.
- Uusitalo, Kari (toim):** Suomen kansallinen filmografia 4. 1948-1952. Oy Edita Ab. Helsinki 1992.

Uusitalo, Kari (toim): Suomen kansallinen filmografia 5. 1953-1956. Oy Edita Ab. Helsinki 1989.

Uusitalo, Kari (toim): Suomen kansallinen filmografia 6. 1957-1961. Oy Edita Ab. Helsinki 1991.

Uusitalo, Kari (toim): Suomen kansallinen filmografia 7. 1962-1970. Oy Edita Ab. Helsinki 1998.

Uusitalo, Kari (toim): Suomen kansallinen filmografia 11. 1991-1995. Oy Edita Ab. Helsinki 2004.

Uusitalo, Kari (toim.): Suomen kansallisfilmografia 12. 1996-2000. Oy Edita Ab. Helsinki 2005.

Vares, Vesa: Cavalcadesta torppaan. Poliitikka ja poliittiset arkkityypit suomalaisessa elokuvassa, teoksessa Kuva ja historia. Toim. Soikkanen, Timo, Vares, Vesa. Painotalo Gillot Oy. Turku 1996

