



**TURUN
YLIOPISTO**
UNIVERSITY
OF TURKU

Kirkastettu ja tuhottu, unohdettu ja muistettu

Kuolemantunteet 1940- ja 1950-lukujen
kotimaisessa fiktioelokuvassa

Heikki Rosenholm



**TURUN
YLIOPISTO**
UNIVERSITY
OF TURKU

KIRKASTETTU JA TUHOTTU, UNOHDETTU JA MUISTETTU

Kuolemantunteet 1940- ja 1950-lukujen
kotimaisessa fiktioelokuvassa

Heikki Rosenholm

Turun yliopisto

Humanistinen tiedekunta
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Kulttuurihistoria
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelma (Juno)

Työn ohjaajat

Professori Hannu Salmi
Turun yliopisto

Apulaisprofessori Outi Hakola
Itä-Suomen yliopisto

Tarkastajat

Professori Johanna Sumiala
Helsingin yliopisto

Dosentti Pälvi Rantala
Lapin yliopisto

Vastaväittäjä

Professori Johanna Sumiala
Helsingin yliopisto

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck-järjestelmällä.

Kansikuva: *Tuntematon sotilas* (Oy Suomen Filmiteollisuus, ohj. Edvin Laine, 1955) ja suomalaissotilaiden keskuuteen laskeutuva "kuoleman koura" aselevon alkamisen jälkeen. Väitöskirjan kuvat: Taide- ja kulttuurivirasto (Kuvi).

ISBN 978-952-02-0580-5 (Painettu)
ISBN 978-952-02-0581-2 (PDF)
ISSN 0082-6987 (Painettu)
ISSN 2343-3191 (Sähköinen)
Painosalama Oy, Turku, Suomi 2026

*Omistettu läheisilleni ja erityisesti isosiskolleni Mari-Tuulialle
(1977–2020), jonka elämä oli täynnä iloa, riemua ja naurua.*

TURUN YLIOPISTO

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Kulttuurihistoria

HEIKKI ROSENHOLM: Kirkastettu ja tuhottu, unohdettu ja muistettu.

Kuolemantunteet 1940- ja 1950-lukujen kotimaisessa fiktioelokuvassa

Väitöskirja, 276 s.

Tohtoriohjelma Juno

Huhtikuu 2026

TIIVISTELMÄ

Väitöskirjassa tarkastellaan 1940- ja 1950-luvuilla valmistuneita kotimaisia pitkiä fiktioelokuvia. Tutkimus nostaa esiin, mikä kuolemaan ja siihen liittyvien tunteiden merkitys on ollut yhteiskunnassa, ja miten tämä on ilmennyt fiktioelokuvassa. Elokuville kuolema tunteineen näyttäytyy ihannoituna isänmaallisena sankariuhrauksena, väkivaltaisena ja katkeroittavana tekijänä, yliluonnollisena ja sensaatiomaisena ilmiönä sekä traumaattisena ja tukahduttavana kokemuksena. Tarkasteltavalle ajanjaksolle osuvat merkittävät yhteiskunnalliset ilmiöt, kuten toinen maailmansota (1939–1945) ja sen aiheuttamat rakenteelliset muutokset yhteiskunnassa. Sodassa menehtyi lähes 100 000 suomalaista, mikä vaikutti merkittävästi suomalaiseen kuolemankulttuuriin, tunneilmapiiriin ja elokuvateollisuuteen vielä pitkälle 1950-luvulle ja sen jälkeenkin. Kotimaisen elokuvan studiokaudella, 1930–1950-luvuilla, tuotettiin runsaasti näytelmäelokuvia, joita myös katsottiin paljon. Elokuvat olivat siten vaikutusvaltainen viihdemuoto, joka kävi vuoropuhelua aikansa yhteiskunnallisten ilmiöiden kanssa, mukaan lukien kuolemankulttuurissa tapahtuneet tunteelliset muutokset kansalaisten keskuudessa.

Tutkimuksen aineisto koostuu kaikista vuosien 1940–1959 välillä valmistuneista kotimaisista pitkistä fiktioelokuvista. Elokuvien kokonaismäärä on 377 kpl, joka perustuu Taide- ja kulttuuriviraston (Kuvi) audiovisuaalisen kulttuurin osaston ylläpitämällä Elonet-verkkosivustolla tehtyihin hakuihin. Aineisto on jaettu kuuteen yleisluokkaan ja kolmeen kuolemankategoriaan, joista selviää, millä tavalla tarkasteltavan aikavälin elokuvat jakautuvat kuoleman käsittelyn suhteen. Lopulliseen analyysiin on valittu kahdeksan elokuvaa, jotka on jaettu neljään erilaiseen kuolemanteeimaan: kirkastettuun kuolemaan (*Kulkurin valssi* (1941); *Kirkastettu sydän* (1943)), tuhottuun kuolemaan (*Levoton veri* (1946); *Tuhottu nuoruus* (1947)), unohdettuun kuolemaan (*Valkoinen peura* (1952); *Olemme kaikki syyllisiä* (1954)) ja muistettuun kuolemaan (*Tunteimatton sotilas* (1955); *Rintamalotta* (1956)). Analysoitavat elokuvat edustavat laajasti erilaisia suomalaisen yhteiskunnan kuolemankulttuurin ja siihen liittyvien tunteiden vaihteita.

Elokuva-aineistoa tarkastellaan kulttuurihistoriallisella lähiluvulla, joka hyödyntää analysoitavien elokuvien ohella muuta laajaa aikalais- ja kontekstualisoivaa aineistoa, kuten tutkimuskirjallisuutta, elokuvien pohjana toimivia alkuperäisteoksia, aikalaisarvioita sekä aikalaiskirjoituksia elokuvien käsittelemistä aiheista. Tutkimuksessa käytetty lähiluku nojaa myös kuolemantutkimuksen ja tunteiden historian

tutkimuskenttiin. Kuolemantutkimuksesta nousee keskeiseksi käsitteeksi kuolemankieltämisen ilmiö, joka leimasi länsimaita 1900-luvulta alkaen: tällöin kuolema alkoi laitostua, jossa se piiloutui julkisuudelta, mikä myös vaikutti siihen, että julkisesti kuolemasta ja siihen liittyvistä tunteista alettiin puhua vähemmän. Ilmiö näkyi myös viimeistään 1950-luvulla tuotetuissa kotimaisissa elokuvissa. Keskeisenä käsitteenä tutkimuksessa toimii myös tunteiden historiassa syntynyt ja vaikuttanut tunnekäytännön käsite, jossa korostuu tunteiden performatiivisuus ja fysiologisuus, ja erityisesti niiden merkitys ruumiillistetuille kokemuksille. Tunnekäytännöissä painottuvat tunteiden ilmaisu sekä tilat, joissa niitä ilmaistaan. Tutkimuksessa tunnekäytännön käsitteen avulla on analysoitu muun muassa näyttelijöiden dialogia ja fyysisiä eleitä kuin myös elokuvakerronnan elementtejä kuten musiikkia ja kuvakulmia.

Tutkimus osoittaa, että 1940- ja 1950-lukujen kotimaisissa pitkissä fiktioelokuviissa näkyivät aikansa yhteiskunnan kuolemankulttuurissa vallinneet asenteet ja tunteet. Elokuvissa näkyivät erilaiset kuolemanteemat ja niihin liittyvät kerronnat: kirkastettu kuolema, tuhottu kuolema, unohdettu kuolema ja muistettu kuolema. Näiden avulla käsiteltiin aluksi 1940-luvulla surun, katkeruuden ja vihan tunteita ja 1950-luvun mittaan tukahdutetun surun sekä vuosikymmen puolivälissä kuolemaan liittyvien traumojen aiheuttamia tunteita. Tutkimus myös tuo ilmi kuolemantutkimuksen ja tunteiden historian merkityksen elokuvien kulttuurihistoriallisessa lähiluennassa: tutkimuskenttiä hyödyntämällä elokuvia voidaan analysoida siten, että huomio kiinnittyy kuoleman ja tunteiden monimuotoisiin merkityksiin esimerkiksi sukupuolten sekä valtaväestöön ja vähemmistöryhmiin kuuluvien välillä, samoin kuin laajempiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin, kuten kaupungistumiseen ja lainsäädännöllisiin rakenteisiin. Tutkimuksessa käytetty lähilukutapa voidaankin täten laajemmin ymmärtää kuolemantunteiden ja elokuvan kulttuurihistoriallisena lähilukuna, joka haastaa aikaisempia tulkintoja ja luo uudenlaisia tulkintakehyksiä menneisyyden yhteiskunta- ja kulttuuri-ilmiöistä.

ASIASANAT: kuolema, tunteet, kotimainen elokuva, suomalainen yhteiskunta, 1940-luku, 1950-luku, toinen maailmansota, kuolemantutkimus, kuolemankulttuurit, tunteiden historia, tunnekäytännöt, kulttuurihistoriallinen lähiluku.

UNIVERSITY OF TURKU

Faculty of Humanities

School of History, Culture and Arts Studies

Cultural History

HEIKKI ROSENHOLM: Transfigured and Ruined, Forgotten and Remembered. Emotions of Death in Finnish Fiction Films in the 1940s and 1950s

Doctoral Dissertation, 276 pp.

Doctoral Programme Juno

April 2026

ABSTRACT

This doctoral thesis examines Finnish feature-length fiction films produced in the 1940s and 1950s. The study highlights the significance of death-related emotions in society, and how fiction films express this significance. In films, death and its emotions are presented as an idealized and heroic sacrifice, as a violent and embittering contributor, as a supernatural and sensational phenomenon, and as a traumatic and repressed experience. The period under review is marked by significant social phenomena, such as the Second World War (1939–1945) and the structural changes it brought to society. Almost 100,000 Finns died during the war, which had a significant impact on the Finnish culture of death, the emotional atmosphere, and the film industry well into the 1950s and beyond. During the studio era of Finnish cinema, from the 1930s to the 1950s, a large number of films were produced and widely viewed. Films were thus an influential form of entertainment that engaged in dialogue with the social phenomena of the time, including the emotional changes occurring in the culture of death among the Finnish population.

The research material consists of all Finnish feature-length fiction films produced between 1940 and 1959. The total number of films is 377, based on searches made on the Elonet website maintained by the audiovisual culture department of the Finnish Arts and Culture Agency (Faca). The material is divided into six general film categories and three death categories, which show how the films of the period under review are grouped in terms of the treatment of death. Eight films have been selected for the final analysis, divided into four different death themes: transfigured death (*The Vagabond's Waltz* (1941); *Transfigured Heart* (1943)), ruined death (*Restless Blood* (1946); *Ruined Youth* (1947)), forgotten death (*The White Reindeer* (1952); *We're All Guilty* (1954)) and remembered death (*The Unknown Soldier* (1955); *Girls at the Front* (1956)). The films analyzed present a broad range of different phases of the death culture and the emotions associated with it in Finnish society.

The film material is examined with a cultural historical close reading, which utilizes, in addition to the films being analyzed, other extensive contemporary and contextualizing material, such as research literature, original works that serve as the basis for the films, contemporary reviews, and contemporary writings on the topics covered by the films. The close reading used in the study also draws on the research

fields of death studies and the history of emotions. A central concept emerging from death studies is the phenomenon of the denial of death, which characterized Western countries from the 20th century onwards: at that time, death began to be institutionalized, where it was hidden from the public, which also contributed to the fact that death and the emotions associated with it began to be discussed less publicly. The phenomenon was also present in Finnish films produced in the 1950s at the latest. The concept of emotional practices, which arose and influenced the history of emotions, also serves as a central concept in the study, emphasizing the performativity and physiology of emotions, and especially their significance for embodied experiences. Emotional practices focus on the expression of emotions and the spaces in which they are expressed. The research has used the concept of emotional practices to analyze, among other things, actors' dialogue and physical gestures, as well as elements of film narrative such as music and camera angles.

The study shows that Finnish feature-length fiction films of the 1940s and 1950s offer insight into the death culture of the time, depicting the prevailing attitudes and emotions of society. The films featured different death themes and related narratives: transfigured death, ruined death, forgotten death and remembered death. These were used to initially deal with emotions of sadness, bitterness and anger in the 1940s, and emotions caused by repressed grief throughout the 1950s and death-related traumas in the middle of the decade. The study also reveals the importance of death studies and the history of emotions in the cultural historical close reading of films: by utilizing research fields, films can be analyzed in a way that focuses on the diverse meanings of death and emotions, for example between genders and between those belonging to the majority population and minority groups, as well as broader social phenomena, such as urbanization and legislative structures. The close reading method used in the study can therefore be understood more broadly as a cultural historical close reading of the emotions of death and film, which challenges previous interpretations and creates new interpretive frameworks for past social and cultural phenomena.

KEYWORDS: death, emotions, Finnish cinema, 1940s, 1950s, Second World War, death studies, death cultures, history of emotions, emotional practices, cultural historical close reading.

Esipuhe ja kiitokset

Tämä tutkimustyö on ollut osa elämäni lähes yhdeksän vuoden ajan. Rehellisesti en olisi koskaan voinut kuvitella, että väitöskirjamatkani tulisi joskus päätöksensä, mutta niin vain lopulta kävi. Näihin väitöskirjavuosiin mahtuu niin paljon erilaisia käännteitä, että niitä kaikkia on enää mahdoton muistaa. Väitöskirjamatkani on välillä tuntunut olevan kuin suoraan elokuvasta. Elokuvamaisesti voisi todeta, että matkani on sisältänyt runsaasti draamaa, komediaa, toimintaa, kauhua, tragediaa ja yllättäviä juonenkäänteitä aina elämän suurista iloista syviin surun hetkiin.

Olin jo perustutkinto-opiskelijana kiinnostunut elokuvan tutkimuksesta. Klassiset kauhuelokuvat, eli oikeastaan kaikki 1920–1980-luvuilla tuotetut, ovat aina olleet lähellä sydäntäni. Olikin äärettömän hienoa huomata, että jo melko pian vuonna 2011 Turun yliopiston alaisessa Porin yliopistokeskuksen yksikössä aloittamassani Kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen koulutusohjelmassa, elokuva-aiheita oli mahdollista tarkastella opinnäytetöissä (koulutusohjelman nimi on sittemmin muuttunut Digitaalisen kulttuurin, maisemantutkimuksen ja kulttuuriperinnön tutkinto-ohjelmaksi). Niinpä kandidaatintutkielmissani ja pro gradu -työssäni päätin lähteä tarkastelemaan eri vuosikymmenillä valmistuneita Dracula-elokuvia.

Valmistuin filosofian maisteriksi kulttuuriperinnön tutkimuksesta vuonna 2016. Jo graduvaiheessa olin alkanut kiinnostua jatko-opinnoista ja pian valmistumiseni jälkeen aloitin jatko-opiskelijana kulttuuriperinnön tutkimuksessa vuonna 2017. Draculan ”liiallisesta” tutkimuksesta tosin seurasi se, että halusin syventyä aivan toisenlaiseen aiheeseen, joka myös tarjoaisi uusia ja mielenkiintoisia haasteita. Tällaiseksi haasteeksi osoittautui vanhempi kotimainen elokuva. Aihetta oli kyllä tarkasteltu tutkimuksissa runsaasti, mutta ei niistä näkökulmista, jotka itseäni erityisesti kiehtoivat: kuolemasta ja tunteista. Silloin en vielä osannut aavistaa, että aiheen syvällisempi tarkastelu veisi minut samalla myös syvälle suomalaiseen sielunmaimaan. Tutkimus onkin opettanut minulle paljon suomalaisuudesta ja yhteiskuntamme historiasta, joiden varaan myös nykyinen suomalainen identiteettimme rakentuu ja joiden tunteminen auttaa ymmärtämään paremmin sitä, millaisena me suomalaiset itsemme tänä päivänä näemme.

Valehtelisin, jos väittäisin, että väitöskirjamatkani olisi ollut helpoimmasta päästä. Olenkin paljon ajatellut, että matkan aikana ”kuolin” kaksi kertaa, mutta samalla myös koin uuden nousun yhtä monta kertaa.

Isosiskolleni Mari-Tuulialle todettiin vuoden 2019 lopulla aggressiivisesti levinnyt syöpä, ja hän menehtyi vuoden 2020 lopussa. Diagnoosista huolimatta siskoni uskoi tulevaan ja hän säilytti iloisuutensa ja elämänmyönteisyytensä. Olen kiitollinen, että hän sai viimeisinä kuukausinaan arvokasta hoitoa Hämeenlinnan Koivikkokodissa ja lähtiessään hän sai olla läheisten ihmisten ympäröimänä. Olenkin jälkeensä paljon miettinyt, että vaikka siskoni poismenoon liittyy valtavasti surua, niin muistoissani on myös paljon ilon ja onnen hetkiä, jotka olivat vahvasti läsnä aina vieraillessani hänen luonaan Koivikkokodissa.

Siskoni menehtymisen jälkeen tein alkuvuodesta 2021 myös raskaan päätöksen siirtää väitöstutkimukseni pois Porista, jolla oli ollut merkittävä rooli opiskeluvuosinani ja tutkijaidentiteettini muotoutumisessa. Väitöskirjani oli kuitenkin alkanut kehittyä jo vuosien 2019–2020 aikana uuteen suuntaan, joten siirtyminen toisenlaiseen tutkimusympäristöön tuntui lopulta luontevalta ratkaisulta. Uudeksi kodikseni muodostui tällöin kulttuurihistoria, jonka tavat tarkastella menneisyyden ihmisiä ja heidän tunne-elämäänsä, tuntuivat alusta lähtien luontevalta ja inspiroivalta tutkimussuunnalta.

Toinen merkittävä kaatuminen väitöskirjaprosessissani tapahtui vuoden 2023 aikana. Pitkäaikainen rahoitukseni tuli päätöksensä enkä ollut vielä saanut tutkimustani valmiiksi. Käsikirjoitukseni ensimmäinen versio oli kyllä olemassa, mutta en ollut sen tasoon lainkaan tyytyväinen. Samanaikaisesti elämässäni oli myös muita henkilökohtaisia huolia, jotka painoivat mieltäni. Näiden syiden vuoksi väitöstyöni jäi tauolle keväästä 2023 aina vuoden loppuun saakka. Vasta vuoden 2024 alussa pystyin palaamaan tutkimuksen pariin ja lopulta työni saavutti päätöksensä vuoden 2025 lopussa.

Nämä raskaat kokemukset ovat muistuttaneet minua siitä, kuinka vaiherikas ja arvaamaton prosessi väitöskirjan työstäminen voi olla. Kukaan ei voi kirjoittaa elämäänsä etukäteen. Sen asian olen näiden vuosien aikana oppinut.

Mutta nyt on lopulta itse kiitosten aika. Kiitettäviä ihmisiä on lukuisia ja yleisellä tasolla haluan kiittää niitä kaikkia, jotka ovat vuosien aikana jollain tapaa olleet mukana väitöskirjamatkassani.

Väitöskirjani ohjaajat professori Hannu Salmi ja apulaisprofessori Outi Hakola ovat olleet keskeisiä henkilöitä siinä, että pitkä prosessi tuli lopulta päätöksensä. Minulla oli kanssanne lukuisia yhteisiä etätapaamisia, joissa sain teiltä aina arvokkaita ja rakentavia kommentteja, jotka auttoivat parantamaan tekstiäni. Outille kiitos, että olet ollut mukana väitöskirjamatkassani aivan sen alusta alkaen, eli vuodesta 2017 lähtien. Väitöskirjasi elävistä kuolleista Hollywoodin kauhuelokuvissa vaikutti merkittävästi siihen, että halusin myös itse lähteä tarkastelemaan kuolemaa eloku-

vissa väitöskirjatasolla. Myös muut tutkimuksesi kuoleman, ja varsinkin saattohoitodokumenttien, parissa ovat aina kiehtoneet minua ja toimineet inspiraation lähteinä. Kiitos myös kaikesta tuesta, jota olet tarjonnut tutkijanelämän ulkopuolella, erityisesti silloin, kun elämässäni on ollut vaikeita hetkiä.

Hannu toimi väitökseni pääohjaajana vuodesta 2021 eteenpäin, jolloin päätin siirtyä kulttuuriperinnön tutkimuksesta kulttuurihistoriaan. Ensitapaamisemme tapahtui kuitenkin jo vuonna 2017 väitöskirjani ollessa vielä aivan alkutekijöissään. Kaipasin neuvoja siihen, miten tunteiden historian teoreettisia näkemyksiä voisi käyttää elokuvan analyysissä. Tapaamisessamme Turussa löit käteeni Monique Scheerin tunnekäytäntöjä käsittelevän artikkelin, joka olikin lopulta ratkaiseva tekijä siinä, millä tavalla halusin tutkimuksessani hyödyntää tunteiden tutkimusta. Kiitos myös kaikesta muusta tuestasi näiden yhteisten vuosien aikana.

Kiitos myös professori Anna Sivulalle, joka toimi väitöskirjani pääohjaajana vuosina 2017–2020. Olen kiitollinen kaikista niistä neuvoista, keskusteluista ja kannustuksesta, joita sain tutkimukseni alkuvaiheessa. Tarjoamasi lukuisat opetusmahdollisuudet antoivat minulle arvokasta kokemusta yliopisto-opetuksesta, joka samalla vahvisti tutkijaidentiteettini kehitystä.

Kiitos väitöskirjani esitarkastajille professori Johanna Sumialalle ja dosentti Päivi Rantalalle. Teidän molempien asiantuntevat ja erittäin hyvät kriittiset kommentit auttoivat saamaan väitöskirjani lopulliseen muotoonsa. Lämmin kiitos Johannalle myös vastaväittäjäksi suostumisesta.

Porin opiskeluajoiltani haluan esittää erityiset kiitokset dosentti Riina Haanpäälle kulttuuriperinnön tutkimuksesta, dosentti Petri Saarikoskelle digitaalisesta kulttuurista sekä tutkija, FT Kimmo Ahoselle. Riina ja Petri olivat keskeisesti mukana opintojeni alkutaipaleella 2010-luvulla ja toimivat myös opinnäytetöideni ohjaajina. Kiitos lukuisista mieltä avartaneista keskusteluista sekä yhteisesti järjestetyistä opetuskursseista. Kimmoon tutustuin niin ikään opintojeni alkuvaiheessa hänen työskennellessään koulutusohjelmassa. Hänen kanssaan on ollut ilo tehdä yhteistyötä kauhuelokuvakursseilla, joita järjestin pariin otteeseen digitaalisessa kulttuurissa yhdessä Petrin kanssa. Kimmon vuonna 2013 julkaistu väitöskirja 1950-luvun yhdysvaltalaisista muukalaiselokuvista myös vaikutti siihen, että kiinnostukseni elokuvatutkimusta kohtaan syveni entisestään.

Väitöskirjamatkan aikana tärkeitä ovat ehdottomasti myös kaikki tutkijakollegani. Porin jatko-opintovuosiltani haluan erityisesti kiittää Taru Talvensuuta, Mikko Ahoa, Jarkko Oraharjua, Piia Penttiä, Kristian Lindroosia ja Suvi Heikkilää. Tämä ”sikaporukka” on ollut kanssani monessa mukana ja tarjonnut paljon huolettomia hetkiä väitöskiireiden keskellä. Kiitos myös teille kaikille siitä, että olette olleet tukenani elämäni vaikeina hetkinä, kuten siskoni menehdyttyä. Kristianille myös kiitokset siitä, että annoit loppuvaiheessa neuvoja väitöksen taittamiseen ja kuviin liittyvien seikkojen suhteen.

Siirryttyäni Porista Turkuun sain tutustua moniin uusiin tutkijakollegoihin kulttuurihistoriassa. Koronavuosien 2020–2021 aikana olin tutustunut kulttuurihistorialaisiin ainoastaan etänä. Tilanne kuitenkin muuttui vuonna 2022 Italian Veronassa järjestetyn kulttuurihistorian konferenssin myötä. Tällöin sain ensimmäistä kertaa nähdä monet kollegat kasvotusten, mikä ei vielä tuohonkaan aikaan ollut itsestäänselvyys.

Kiitos Noora Kallioniemelle ja Anni Hellalle, joihin tutustuin lähemmin Veronan konferenssissa. Nooran kanssa oli mukava järjestää yhteinen keskustelupaneeli Komisario Palmu -elokuvista. Näiden vuosien aikana on ollut ”hupaisaa” keskustella kanssasi vanhoista suomalaisista elokuvista ja sketsisarjoista, mutta myös monista muista aiheista. Annia ja minua yhdistää selkeä rakkaus nörttiyteen: keskustelumme ovat kulkeneet Tolkienin Taru sormusten herrasta aina videopelisarja Final Fantasyyn asti. Väitöksen viimeistelyvaiheessa olette molemmat jaksaneet vastata kaikkiin kysymyksiini ja kommentoida käsikirjoitukseni kohtia, jotka tuottivat vielä loppuvaiheessa päänvaivaa. Tästä viimeisestä rutistuksesta en olisi selvinnyt ilman arvokasta tukeanne.

Kiitos Satu Sorvalille, Annikka Immoselle ja Marja Pallassalolle, joiden kanssa osallistuin yhteisiin etäkirjoitustapaamisiin koronavuosien 2021–2023 aikana. Muistan yhä, kuinka lämpimästi otitte minut mukaan kirjoitusryhmäänne, vaikka olin juuri vuoden 2021 alussa siirtynyt kulttuurihistoriaan. Yhteiset kirjoitushetket tarjosivat mukavia yhdessäolon hetkiä, joissa ilmapiiri oli aina lämmin, kannustava ja inspiroiva. Kiitos myös Mia Haittoniemelle ja Jean Lukkariselle, joihin minulla on ollut ilo tutustua myöhemmin kulttuurihistorian seminaarien ja joulukoulujen merkeissä. Haluan kiittää myös kaikkia muita kulttuurihistorian kollegoitani, joiden kanssa olen saanut vaihtaa ajatuksia erinäisissä tilaisuuksissa.

Väitöskirjani oli jo vuonna 2023 kulttuurihistorian ”pyöreässä pöydässä”, jossa ohjaajien lisäksi kulttuurihistorian henkilökunta antaa oman arvionsa käsikirjoituksesta ennen esitarkastukseen lähettämistä. Haluankin kiittää dosentteja Maarit Leskelä-Kärkeä ja Silja Lainetta kriittisistä huomioista ja hyvistä kehitysehdotuksista käsikirjoitukselleni.

Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskuksesta haluan esittää lämpimät kiitokset Urpo Kovalalle ja tutkijatohtori Heidi Kososelle. Urpoon olin tutustunut jo aiemmin puolisoni Heinin sukulaisten kautta väitökseni alkuvaiheessa. Myöhemmin Urpo kutsui minut Nykykulttuurin tutkijaseminaareihin, joissa sain myös esitellä omaa väitösaiheettani. Kiitos kaikille seminaarilaisille mielenkiintoisista keskusteluista. Urpolle myös isot kiitokset väitöskirjani käsikirjoituksen oikoluennasta! Heidiin minulla oli ilo tutustua vuonna 2020, kun huomasin sattumalta, että hänen väitöstilaisuuttaan pystyi seuraamaan etänä. Hänen aiheensa, itsemurhaa käsittelevät englanninkieliset nykyelokuvat tabun ja biovallan näkökulmista, oli niin kiehtova, että päätin myöhemmin ottaa yhteyttä ja ehdottaa tapaamista. Koronan ja Heidin ul-

komaan tutkijavierailujen takia tapaamisemme kuitenkin venähti parilla vuodella. Lopulta päädyimme lounastamaan Jyväskylässä vuoden 2022 tienoilla. Siitä asti olen aina voinut tukeutua Heidiin, kun tutkimustyöni on ollut jumissa. Olen aina pitänyt Heidiä huippuluokan tieteenekijänä, ja haluan myös kiittää sinua ystäväystävyydestäsi ja kaikesta tarjoamasta tuestasi tutkimukselleni näiden kuluneiden vuosien ajalta. Kiitos myös, että kutsuit minut aikoinaan osallistumaan Nykykulttuurin tutkimuksen järjestämään tutkijoiden kesäkouluun vuonna 2022.

Suomalaisen Kuolemantutkimuksen Seura osoittautui minulle pian väitöskirjan aloittamisen jälkeen tärkeäksi yhteisöksi. Seuran kautta sain mahdollisuuden tutustua ja verkostoitua muihin kuolemantutkijoihin sekä päästä paremmin sisälle tutkimusalaan, jota mielestäni edelleen usein vähätellään, vaikka kuolemasta ja tunteista keskustellaankin nykyisin julkisuudessa yhä enemmän. Onkin ollut suuri kunnia päästä vaikuttamaan seuran hallituksessa ja sitä kautta edistämään kuolemantutkimuksen asemaa Suomessa. Kiitos Anna Huhtalalle, Karoliina Käpylehdolle, Elisa Morganille, Suvi Ronkaiselle ja Maija Buttersille, joiden kanssa olen pitkään saanut tehdä yhteistyötä seurassa. Kiitos lisäksi Ilona Kemppaiselle, Kaarina Koskelle ja Anna Ilona Rajalalle, jotka ovat myös olleet aktiivisesti mukana seuran toiminnassa. He toimivat myös pitkään päätoimittajina seuran Thanatos-tiedejulkaisussa, ja heidän tuellaan julkaisin lehdessä ensimmäisen tieteellisen artikkelini vuonna 2020.

Väitöstutkimukseni päärahoittajana toimi vuosien 2019–2023 aikana Emil Aalosen säätiö. Tämä täysipäiväinen rahoitus mahdollisti sen, että tutkimukseni lähti todenteolla vauhtiin vuoden 2019 aikana ja sain ensimmäisen version käsikirjoituksesta valmiiksi vuonna 2023. Suuret kiitokset säätiölle tämän kaiken mahdollistamisesta! Kiitos myös tohtoriohjelma Junolle, jolta sain aikoinaan rahoitusta tutkimuksen aineistokuluihin sekä väitöksen loppuunsaattamiseen.

Väitöskirjani olen pääasiassa tehnyt kaiken muun työn ohella. Kiitos Veikko Önkille, joka työllisti minut Ruoveden kotiseutumuseolle vuonna 2018. Kyseinen kesätyö tuli minulle hyvään saumaan, kun olin juuri muuttanut Porista puolisoni kanssa Jämsään ja tutkimukseni oli vielä vailla rahoitusta.

Merkittävä ”rahoittaja” tutkimuksessani on myös ollut Oriveden Lidl, jossa olen työskennellyt elokuusta 2023 lähtien, aluksi myyjänä ja myöhemmin vuoropäällikkönä. Työskentely Lidlissä antoi minulle merkittävän hengähdystauon raskaasta väitöstyöskentelystä loppuvuonna 2023, ja löysin myöhemmin uudelleen motivaationi palata kirjoittamisen pariin vuoden 2024 alussa. Lidlissä työskentely on ollut täydellistä vastapainoa väitöskirjan henkiselle kuormittavuudelle: rankkojen väitöskirjapäivien jälkeen mikään ei ole tuntunut paremmalta kuin päästä purkamaan aamu-kuormaa, tekemään aamustarttia pakkasvarastoon tai ihan vaan työskentelemään kassalle. Suuret kiitokset mahtaville esihenkilöilleni Antille, Emmille, Miiralle ja Annalle. Arvostan sitä, että olette vuosien aikana aina ottaneet huomioon työntekijöiden hyvinvoinnin ja, työpäivien hektisyyden keskellä, löytäneet aikaa kuunnella

murheita ja huolia, ja myös niitä hieman turhiakin toiveita, asiasta kuin asiasta. Kiitos myös kaikille muille työkavereilleni, joiden kanssa jokainen työpäivä on omalla tavallaan unohtumaton – tietenkin hyvällä tavalla!

Kiitos ystäväilleni, joiden kanssa muodostui 2020-luvulla perinteeksi kokoontua kotitalallemme Yrjölään viettämään yhteistä ”kesäleiriä”. Näissä kokoontumisissa nautittiin leppoisasta yhdessäolosta talkoilujen, lautapeliin, saunomisen, uimisen ja monien muiden leiriaktiviteettien merkeissä. Kesäleireistä on jäänyt koko elämän kestäviä muistoja. Kiitos Evalle, Annille, Ennille, Tatulle, Tonille, Oskarille, Mikalle, Nadialle, Lindalle ja Laurille sekä pikkuleiriläisille Alvarille ja Albertille yhteisistä kesäleirivuosista.

Tämän matkan aikana kaikkein tärkein tukipilarini on ollut puolisoni Heini. Tapasimme opiskeluvuosiimme Porin yliopistokeskuksessa vuoden 2013 lopulla, ja yhteinen matkamme alkoi pian sen jälkeen, heti seuraavan vuoden alussa. Näiden vuosien aikana olemme kokeneet monia ilon ja surun hetkiä. Isoisäsi ja hänen lastensa, tätisi ja setäsi, menehtyminen vuonna 2017 oli äärimmäisen raskas kokemus. Seuraavana vuonna päätimme kuitenkin yhdessä ottaa vastuullemme sukulaisillesi kuuluneen suurtilan, Jämsän Länkipohjassa sijaitsevan Yrjölän, joka toimi kotinamme aina viime vuoteen asti. Yrjölässä vietettyihin vuosiin liittyy paljon rakkaita muistoja. En myöskään ole unohtanut, kuinka tuit minua silloin, kun isosiskoni menehtyi. Tämä väitöskirja ei myöskään olisi koskaan valmistunut ilman tukeasi ja rakkauttasi, sillä niin monta kertaa olet järjestänyt sille aikaa, että olen saanut rauhassa keskittyä kirjoittamiseen ja tutkimuksen tekoon. Se ei ole aina ollut helppoa, ja enkä tiedä pystynkö koskaan täysin korvaamaan sinulle kaikkea sitä aikaa, jonka olet tutkimustyöni vuoksi joutunut antamaan. Olenkin sinulle siitä ja aivan kaikesta muustakin, ikuisesti kiitollinen.

Kaikista kohtaamistamme tragedioista huolimatta elämäämme on mahtunut myös paljon suuria ilonaiheita. Näistä tärkein on ehdottomasti rakas tyttäremme, pikkuinen Iines. Hän tuo jokaiseen päivään valoisuudellaan ja vauhdikkuudellaan juuri sitä iloa ja vipinää, jota jokainen tarvitsee jaksakseen. Raskainakin hetkinä olen saanut häneltä lukuisia kannustavia ja varsin osuvia neuvoja, kuten ”Menepä tekemään sitä värityskirjaasi!” Innolla odotan, millainen nuori neiti sinusta vielä kasvaa. Kauhukoulutuksesi on ainakin jo hyvällä mallilla, sillä zombit ovat sinulle jo enemmän tai vähemmän tuttuja. Kunhan kasvat hiukan, voimme siirtyä seuraavaksi ihmisusiin, vampyyreihin, muumioihin ja moniin muihin kiehtoviin kummajaisiin.

Kiitos kaikesta tuesta, jota lähiperheeni ja -sukulaiseni ovat vuosien saatossa tarjonneet minulle ja perheelleni. Olen kiitollinen vanhemmilleni Pirkka ja Hannu Rosenholmille, jotka ovat aina jaksaneet tukea ja kannustaa minua kaikissa elämäntilanteissani ja antaneet minun kulkea omia teitäni. Kiitos isoveljelleni Antille ja hänen puolisolleen Hennalle, isosiskolleni Ilonalle ja hänen puolisolleen Janille, isosiskolleni Ainolle, ja myös edesmenneelle isosiskolleni Mari-Tuulialle. Vanhemmat si-

sarukseni ovat aina enemmän tai vähemmän pitäneet huolta pikkuveljestään, mistä olen kiitollinen. Kiitos myös kaikille sisarusten lapsilleni, joiden kasvua on ollut ilo seurata kaikkien näiden vuosien ajan. Mieleeni ovat jääneet lukuisat synttärijuhlat, joissa olen aina saanut seurata teidän touhuilujanne. Lämmin kiitos kuuluu myös puolisoni perheelle: hänen vanhemmilleen Minna ja Tuomo Lepistölle, sisaruksille Hannalle ja Jussille sekä sedälle Heikille. Vuosien aikana olette auttaneet perhetämme lukuisi eri tavoin, ja olemme siitä erittäin kiitollisia. Kiitos kuuluu myös puolisoni Vuolle-Apialan puoleisen suvun sukulaisille, erityisesti Aira Autiolle, joka on ollut perheemme tukena monin tavoin ja jonka apu ja läsnäolo ovat merkinneet meille paljon.

”Memento mori”, eli muista kuolevaisuutesi, on lausahdus, joka nousee usein esiin kuolemantutkijoiden keskuudessa. Haluan tämän esipuhe- ja kiitososion päätteeksi myös muistaa niitä monia ihmisiä, jotka sain ilokseni tuntea, mutta jotka eivät ole näkemässä tämän pitkän väitöskirjamatkan päätöstä.

Haluan kiittää puolisoni edesmennyttä isoisää Aarno Vuolle-Apialaa (1927–2017) sekä hänen edesmenneitä lapsiaan, puolisoni setää Juha Vuolle-Apialaa (1954–2017) ja tättiä Leena Vuolle-Apialaa (1961–2017). Olen kiitollinen, että sain tutustua heihin kaikkiin vieraillessamme puolisoni kanssa Yrjölän tilalla, joka oli ollut jo Aarnon lapsuudenkoti, ja myöhemmin hänen oman perheensä koti. Aarnon ja hänen lastensa poismenon jälkeen Yrjölästä tuli minun, Heinin ja myöhemmin myös Iineksen koti vuosiksi 2018–2025. Yrjölän tilalle liittyy paljon lämpimiä muistoja. Siellä sain myös käyttööni suuren, 1900-luvun alun henkeä huokuvan työhuoneen massiivisine kirjahyllyineen ja työpöytineen, joiden äärellä työstin suurimman osan väitökseni käsikirjoituksesta. Olen myös pitänyt huolta suurella kunnioituksella Juhan Jyväskylän yliopistosta matematiikasta vuonna 1990 saamaa tohtorinhattua ja -miekkää. Ne ovat näiden vuosien aikana muistuttaneet minua myös omista tavoitteistani ja siitä akateemisesta perinnöstä, jonka keskellä olen saanut työskennellä. Kiitos myös edesmenneelle jyvaskyläläiselle arkkitehdille ja historioitsija Risto Vuolle-Apialalle (1936–2025), joka oli aina iloisin mielin mukana Vuolle-Apialasuvun vuositapaamisissa ja osoitti myös kiinnostusta tutkimustani kohtaan. Riston laaja tietämys Vuolle-Apialan suvun vaiheista on jäänyt vahvasti mieleeni.

Kellohistorian asiantuntija Veikko Ahoniemeen tutustuin ollessani töissä Ruoveden kotiseutumuseolla. Ikäväkseni sain kuulla, että Veikko menehtyi äkilliseen sairaskohtaukseen muutama vuosi sitten. Veikko oli yksi Suomen tunnetuimpia kellohistorioitsijoita, joka väsymättömästi kiersi ympäri maata tutustumassa yksityishenkilöiden omistamiin kelloihin. Hän kävi myös ystävällisesti vuonna 2019 kotitilallamme arvioimassa puolisoni suvulle kuuluvan kulttuurihistoriallisesti arvokkaan naamakellon, jonka lahjoitimme myöhemmin Espoossa sijaitsevan Suomen Kelloja korumuseo Kruunun kokoelmiin.

Minulla oli ilo opettaa elokuva- ja televisiotutkimuksen professori Henry Baconin (1957–2022) kursseilla Helsingin yliopistossa. Koronavuosien rajoitusten vuoksi yhteydenpitomme jäi kuitenkin kokonaan etäyhteyksien varaan, enkä koskaan ehtinyt tavata Henryä kasvotusten. Näidenkin kohtaamisten kautta minulle jäi Henrystä lämmin ja kannustava vaikutelma. Myös Henryn elokuvatutkimukset ovat vaikuttaneet siihen, että kiinnostukseni elokuvien tieteellistä tutkimusta kohtaan syveni.

Haluan myös kiittää edesmenneitä sukulaisiani: isäni sisarta, tätiäni Annelia, Pirjo-tätini ja hänen puolisonsa Pekan tyttärtä, serkkuani Heidiä, sekä Paula-tätini pitkäaikaista puolisoa Mattia. Kaikki he olivat tärkeällä tavalla läsnä lapsuudessani. Mieleeni ovat jääneet ne lukuisat kerrat, jolloin vanhempani veivät minut Anneli-täidin luo viettämään aikaa serkkujeni kanssa. Heidille, kuten myös hänen vanhemmilleen, olen kiitollinen lapsuudessa vietetyistä yhteisistä hetkistä sekä myöhemmin lämpimistä muistamisista, kuten lukuisista lahjoista Iinekselle. Matti, joka minulle lapsuudessa oli tuttu nimellä ”Parta-Matti”, oli aina lämminhenkinen ja ystävällinen ihminen. Matti ja hänen perheensä olivat myös minun, vanhempieni ja sisarusteni tukena vaikeina aikoina, mistä olen aina kiitollinen.

Koivikkokodissa, isosiskoni kuolinvuoteella, lupasin, että saatan väitökseni päätökseen, kävi mitä tahansa. Tuo lupaus on nyt täytetty.

Orivedellä 9.3.2026
Heikki Rosenholm

Sisällys

Esipuhe ja kiitokset.....	8
Sisällys	16
1 Johdanto	18
1.1 Monimerkityksellinen kuolema – tutkimuksen aiheesta ja rajauksesta.....	20
1.2 Kuolema kotimaisessa elokuvassa – tutkimusaineiston määrittelystä ja tilastoinnista	30
1.3 Historiallinen ja audiovisuaalinen kuolema – kuolemantutkimuksesta ja -kieltämisestä länsimaisessa kulttuurissa ja elokuvassa	41
1.4 Läsä olevat tunteet – tunteiden historian tutkimuksen ja tunnekäytäntöjen vaikutuksesta elokuva-aineiston tarkastelussa.....	51
1.5 Lähellä oleva kuolema – lähilukemisesta tutkimuksessa	56
1.6 Kuolemanteemat – tutkimuksen rakenteesta.....	60
2 Kirkastettu kuolema	71
2.1 <i>Kulkurin valssi</i> (1941) – ihannoitu kuolema	72
2.2 <i>Kirkastettu sydän</i> (1943) – sukupuolimerkityksellistetty kuolema	84
3 Tuhottu kuolema.....	103
3.1 <i>Levoton veri</i> (1946) – kärsimyksellinen kuolema	103
3.2 <i>Tuhottu nuoruus</i> (1947) – rangaistuksellinen kuolema	113
4 Unohdettu kuolema	129
4.1 <i>Valkoinen peura</i> (1952) – toiseutettu ja eksotisoitu kuolema	129
4.2 <i>Olemme kaikki syyllisiä</i> (1954) – sensaatiomainen kuolema	147
5 Muistettu kuolema	169
5.1 <i>Tuntematon sotilas</i> (1955) – todentuntuinen kuolema	170
5.2 <i>Rintamalotta</i> (1956) – etäännytetty ja marginalisoitu kuolema	197
6 Yhteenveto	213
Lyhenteet	225

Lähdeluettelo	226
Liitteet.....	247
Liite 1. Luettelo kotimaisista pitkistä fiktioelokuvista 1940–1959 yleisluokan, kuolemankategorioiden sekä kuolonuhrien määrän ja kuoleman luonteen / sukupuolen mukaan	247
Liite 2. Kuolemankategoriat ja kuoleman esiintyminen 1940–1959 valmistuneissa kotimaisissa pitkissä fiktioelokuvissa yleisluokkien mukaan	263
Liite 3. Kuolonuhrien arvioitu määrä ja jakautuminen yleisluokitusten mukaan 1940–1959 valmistuneissa kotimaisissa pitkissä fiktioelokuvissa.....	268

1 Johdanto

Kulkurin valssin (Suomen Filmiteollisuus, Toivo Särkkä, 1941) tunnetussa kohtauksessa näemme Tauno Palon ja Regina Linnanheimon makaavan yhdessä hevostallin heinäkasalla. Pian Linnanheimon esittämän romanitanssija Rosinkan kuullaan sanovan Palon esittämälle kulkuri Arnoldille ”Rakkaus on kaikki: tuuli ja pilvet, uni, unohdus... kuolema!”, jonka jälkeen alkaa kiihkeä kamppailu Arnoldin ja hevostalliin saapuneen mustasukkaisen romanimuusikko Fedjan välillä. Lopulta kiihkeän kamppailun jälkeen Arnold selviytyy voittajana, mutta kunniakkaana miehenä hän säästää Fedjan hengen, luopuu Rosinkan rakkaudesta ja päättää jättää romaniyhteisön. Kohtauksessa ovat läsnä kaikki ne keskeiset elementit, joista vanhempi suomalainen näytelmäelokuva muistetaan vielä tänäkin päivänä: ylidramaattinen ja teatraalinen dialogi, intensiivinen taustamusiikki, heinäkasas, samastuttava ja rakastettava tähtinäyttelijäpari, mustasukkainen kolmas osapuoli sekä miesten välinen taistelu elämästä ja kuolemasta naisen vuoksi. Kohtaus tiivistää kaiken sen olennaisen, jossa tässä tutkimuksessa on kyse: kuolemasta, tunteista ja kotimaisesta fiktioelokuvasta.

Tämän tutkimuksen lähtökohta on, että 1940- ja 1950-luvuilla valmistuneet kotimaiset pitkät fiktioelokuvat¹ ilmentävät kuoleman merkityksiä. Tutkimus tuo ilmi, miten kuoleman merkitys tunteineen on yhteiskunnassa vaikuttanut kokonaisvaltaisesti ja miten se on ilmennyt esimerkiksi fiktioelokuvassa. *Tutkimus pyrkii vastaamaan kysymykseen, millaiset asenteet ja tunteet kuolemaa kohtaan välittyvät suomalaisesta fiktioelokuvasta 1940- ja 1950-lukujen aikana, miten tämä kuva muuttui ja mitä tämä kertoo suomalaisen yhteiskunnan, ja erityisesti kuolemankulttuurin, muutoksesta?*

¹ Näytelty elokuva, jonka on valmistanut Suomessa rekisteröity tuotantoyhtiö ja on pääosin Suomen kansalaisten Suomessa valmistama elokuva, ja jonka pituus on vähintään 60 minuuttia. *Suomen Kansallisfilmografia*.

Tutkimukseni alkuvaiheissa² vuonna 2017 minua kiinnostivat keskustelut siitä, miten toinen maailmansota on vaikuttanut merkittävästi suomalaisen yhteiskunnan ja kansallisen identiteetin kehittymiseen 1940–1950-luvuilla. Tämä herätti minut pohtimaan sen vaikutuksia myös kuolemankulttuuriin, mistä juontaa tutkimukseni ajallinen raja. Vuosina 1939–1945 käyty toinen maailmansota oli poikkeuksellinen ajanjakso, jonka aikana menehtyi lähes 100 000 suomalaista.³ Tällä oli väistämättä vaikutuksensa yhteiskunnan kaikille eri osa-alueille, mukaan lukien kahteen tämän tutkimuksen ytimessä olevaan: suomalaiseen kuolemankulttuuriin ja elokuva-teollisuuteen. Toisella maailmansodalla ja sitä seuranneilla yhteiskunnallisilla muutoksilla oli myös merkittävä vaikutuksensa suomalaiseen tunneilmapiiriin, jota myös tässä tutkimuksessa analysoidaan.

Tärkeänä tutkimuksessa tarkasteltavan ajanjakson alkupuolen rajauksena toimii vuosi 1939: marraskuun lopussa alkoi Suomen ja Neuvostoliiton välillä käyty talvisota, joka päättyi alkukeväästä vuonna 1940. Talvisodan päättymisen jälkeen seurasi välirauhan aika kesään 1941 asti, jolloin syttyi vuoteen 1944 asti kestänyt jatkosota. Tätä sotaa seurasi vielä lyhyeksi jäänyt Lapin sota syksystä 1944 kevääseen 1945, minkä jälkeen Suomen rooli toisen maailmansodan taisteluissa tuli lopulliseen päätökseensä. Ajanjakson tarkastelun olen päättänyt rajata 1950-lukuun, vuosikymmenelle, jolloin sodanjälkeinen jälleenrakennus, yhtenäiskulttuuri, perinteiset arvot ja moraalikäsitteet vaikuttivat voimakkaasti. 1950-lukua voidaankin pitää eräänlaisena traditionaalisen Suomen aikakauden päätepisteenä.⁴ 1960-luvulta alkaen suomalaisessa yhteiskunnassa alkoi uusi, modernisaation kausi, jota muun muassa määrittivät kaupungistuminen, elinkeinorakenteen muutos, arvojen ja sukupolvien murros sekä kulttuurinen uudistuminen.⁵ Nämä muutokset koskivat myös suomalaista kuolemankulttuuria ja elokuvaa.

Tutkimuksessani tarkastelen elokuva-aineistoa kulttuurihistoriallisessa viitekehysessä, jossa keskeiseen asemaan nousee kuolemantutkimuksen laajasti ymmär-

² Alun perin olen ollut kiinnostunut kauhuelokuvista, joiden tieteellisessä tutkimuksessa on usein tarkasteltu niissä esiintyvää kuolemaa ja sen suhdetta yhteiskuntaan. Aihe kiinnosti minua opiskelujeni perustutkintovaiheessa vuosina 2011–2016, jolloin analysoin opinnäytetöissäni 1930–1970-luvuilla valmistuneita Dracula-elokuvia ja niissä käsiteltyä kuolemaa. Valmistumiseni jälkeen halusin lähteä laajentamaan tätä perspektiiviä ja tarkastella sitä, miten kuoleman, tunteiden ja yhteiskunnan välinen vuorovaikutus on mahdollisesti näkynyt muussakin kuin kauhuelokuvassa. Aihekseni valikoitui tällöin vanhemman kotimaisen elokuvan konteksti, jonka yhteydessä on harvemmin tehty kuolemaa, tunteita ja yhteiskunnan välistä vuorovaikutusta analysoivaa kriittistä tutkimusta.

³ Kivimäki 2019, 283; tarkemmat tilastot sodissa kaatuneiden suomalaisten määristä ks. Kurenmaa & Lentilä 2005, 1152.

⁴ Esim. Makkonen (toim.) 1992.

⁵ Esim. Häggman et al. (toim.) 2010.

retty näkökulma sekä myös tunteiden historian tutkimuksen ja teorioiden merkitys. Kulttuurihistorian pyrkimys on tutkia eri merkityksiä tavalla, joka asettaa (kulttuuri)ilmiöt osaksi laajempaa kokonaiskuvaa rakentaen tulkintoja ja samalla kyseenalaistaen aikaisempia tulkintakehyksiä.⁶ Suomalaisessa tutkimuksessa kuoleman, tunteiden ja 1940–1950-lukujen fiktioelokuvan historiaa on tarkasteltu pääosin erillisinä tutkimuskohteina, vaikka ne kietoutuvat tiiviisti toisiinsa sodanaikaisen ja -jälkeisen yhteiskunnan kulttuurisessa todellisuudessa.⁷ Näiden ilmiöiden välinen vuorovaikutus – se, miten elokuva tulkitsee ja välittää kuolemaan ja tunteisiin liittyviä kokemuksia – on jäänyt tutkimuksissa vähemmälle huomiolle.⁸ Tämän vuoropuhelun esiin tuominen tarjoaa mahdollisuuden ymmärtää laajemmin, millaisin kulttuurisin ja tunteellisin keinoin suomalainen yhteiskunta käsitteli toisen maailmansodan jättämiä jälkiä.

1.1 Monimerkityksellinen kuolema – tutkimuksen aiheesta ja rajauksesta

Tarkastelemani ajanjakson eli vuosien 1940–1959 aikana tuotettiin lähes 400, omien määritelmäni mukaisesti tarkalleen ottaen 377, pitkää kotimaista fiktioelokuvaa. Tästä määrästä olen tehnyt alustavan esikarsinnan lukemalla kaikkien elokuvien sisältöselosteet *Suomen kansallisfilmografia* -verkkotietokannasta.⁹ Alustavan esikarsinnan jälkeen tarkastelin elokuvien tapoja käsitellä kuolemaa kolmen itsemäärittelämäni kategorian¹⁰ kautta, minkä jälkeen valitsin analyysikohteiksi kahdeksan elokuvaa, jotka ovat valmistuneet vuosien 1941–1956 aikana:

⁶ Salmi 2022, 48.

⁷ Suomessa akateeminen kiinnostus kuoleman historian tutkimukseen heräsi 1980-luvun lopulla. Tästä tarkemmin Pajari, Miettinen ja Kanerva 2019, 16–17; luku 1.3 ”Historiallinen ja audiovisuaalinen kuolema”. Tutkijoiden kiinnostus kotimaista 1940–1950-luvun fiktioelokuvaa kohtaan heräsi 1980–1990-lukujen taitteessa. Esim. Laine 1989; Honka-Hallila 1990. Tunteiden historiallisesta tutkimuksesta Suomessa taas kiinnostuttiin enemmän 2000-luvulta alkaen. Esim. Lempa 2000; Korhonen 2002.

⁸ Tunteiden ja vanhemman kotimaisen fiktioelokuvan vuorovaikutussuhdetta on tarkasteltu esimerkiksi komedia- ja melodraamalajityyppien parissa, mutta tällöinkin kuoleman (ja varsinkin siihen liittyvän tutkimuksen) käsittely on usein jäänyt sivuosaan. Esim. Toiviainen 1992; Hietala 1992; Koivunen 1995; Laine 1999.

⁹ <https://elonet.finna.fi/>.

¹⁰ Kuolemankategorioista (ja kuolonuhreista), tutkimusprosessin etenemisestä sekä aineiston määrittelystä ja tilastoinnista tarkemmin luvussa 1.2.

ELOKUVA	TUOTANTOYHTIÖ	OHJAAJA	VALMISTUSVUOSI
KULKURIN VALSSI	Oy Suomen Filmiteollisuus	Toivo Särkkä	1941
KIRKASTETTU SYDÄN	Suomi-Filmi Oy	Ilmari Unho	1943
LEVOTON VERI	Teuvo Tulio	Teuvo Tulio	1946
TUHOTTU NUORUUS	Adams Filmi Oy	Hannu Leminen	1947
VALKOINEN PEURA	Junior-Filmi Oy	Erik Blomberg	1952
OLEMME KAIKKI SYLLISIÄ	Fennada-Filmi Oy	Aarne Tarkas	1954
TUNTEMATON SOTILAS	Oy Suomen Filmiteollisuus	Edvin Laine	1955
RINTAMALOTTA	Fennada-Filmi Oy	Aarne Tarkas	1956

Lähilukuun valituissa elokuvissa olen pyrkinyt laajaan ja monipuoliseen tarjontaan. Valintoihini ovat vaikuttaneet sekä elokuvalliset syyt että suomalaisen yhteiskunnan vaiheet, joissa kuolemankulttuuri ja siinä ilmenneet tunteet näyttäytyivät eri tavoilla yhteiskunnassa. Valinnoissa olen pyrkinyt huomioimaan elokuvien tuotantoyhtiöt valitsemalla sekä suurten studioiden että itsenäisten ohjaajien ja pienempien studioiden elokuvia. Näin elokuva-analyyseissä kyetään käsittelemään jossain määrin tekijäkeskeisyyden vaikutuksia, jotka vaihtelevat merkittävästi suurten ja pienten tuotantoyhtiöiden kuin myös itsenäisten ohjaajien välillä. Lajityypeiltään elokuvat kytkeytyvät yleisellä tasolla draamaan ja sen lukuisiin alalajeihin, kuten melodraamaan, sotadraamaan, yhteiskunnalliseen ja historialliseen draamaan, sekä draamaliseen kauhufantasiaan. Aiheiltaan ja tuotantotaustoiltaan elokuvissa on huomattavia eroja, joita tarkastelemalla ja vertaamalla osoitan kuoleman ja sen yhteydessä ilmenneiden tunteiden moninaisuuden ja vaihtelun 1940- ja 1950-lukujen suomalaisessa yhteiskunnassa.¹¹

Länsimaissa kuolemankulttuurin historia on usein jaettu kahteen vaiheeseen: traditionaaliseen ja moderniin aikaan. Traditionaalinen aika vaikutti pitkälti antiikin ajoista 1900-luvun alkuun. Tällöin kuolemankulttuuriin liittyi erityisesti surukokemuksen julkisuus ja yhteisöllisyys sekä kuoleman jatkuva läsnäolo ihmisten ar-

¹¹ Kahdeksaan analysoitavaan elokuvaan ja niiden valikoitumiseen johtaneiden syiden perusteluista tarkemmin luvussa 1.6.

jessa.¹² 1900-luvulta alkaen, modernin kuoleman ajalla, on keskitytty puhumaan ”kuolemankieltämisen” ilmiöstä: kuolemasta aiheutuneet tunteet muuttuivat yksityisemmiksi ja kuolema siirtyi yhteisöjen, kotien, parista ammattilaisten ja julkisten laitosten keskuuteen, kuten lääkärin ja sairaalalaitosten ja hautausalan ammattilaisten pariin.¹³ Ajanjaksoon liittyikin keskeisesti sairaalakuoleman merkitys, mikä vaikutti kuoleamisen prosessiin monin tavoin, erityisesti siten, että kuolevat ja kuoleminen siirtyivät pääasiallisesti sairaaloihin. Näin kuolema siivottiin pois yhteiskunnan arjesta.¹⁴

Muihin länsimaihin verrattuna suomalainen kuolemankulttuuri muuttui hitaasti. Murroskohtana on usein pidetty toista maailmansotaa, jonka jälkeen teollistuminen ja kaupungistuminen hiljalleen loivat tilaa tehokkuutta ja työnjakoa painottaville käsitteille kuolemasta.¹⁵ Sotien jälkeen perinteiset, erityisesti kotioloissa vallinneet kuolemarituaalit, kuten läheisten valvominen kuolevan vierellä ja vainajan saattaminen ruumisarkkuun, vähenivät. Kuolema kotona perheen parissa siirtyi enenevässä määrin sairaalalaitoksiin ja kuolema etääntyi ihmisten arjesta. Suomi oli kuitenkin pitkälti agraarinen yhteiskunta 1950-luvulla ja vielä 1960-luvun alussa, mikä mahdollisti traditionaalisen ja modernin kuolemankulttuurien tapojen (ja tunteiden) samanaikaisen läsnäolon.¹⁶ Modernin kuolemankulttuurin läpimurto tapahtui Suomessa vasta 1960–1970-luvuilla keskussairaalainfrastruktuurin kehittymisen myötä.¹⁷ Modernisoituminen oli kuitenkin lopulta tulosta pidempiaikaisesta kehityksestä, kuten kuolleisuuden muutoksesta (lapsikuolleisuuden väheneminen), lääketieteen (rokotteet, antibiootit) ja yleisten elinolojen (parantunut ravitsemus, kaupunkien parantunut viemäröinti) kehityksestä kuin myös vaikeammin määriteltävistä kulttuurisista seikoista (vainajiin liittyvien uskomusten merkitysten väheneminen).¹⁸

Tarkasteleman kotimainen elokuvatuotanto sijoittuu osaksi näytelmäelokuvan¹⁹, tai vaihtoehtoisesti studioelokuvan, valtakautta, joka alkoi 1930-luvun puolivälissä ja eli samalla vuosikymmenellä suurinta kukoistuskauttaan, säilyi elinvoimaisena 1940- ja osittain 1950-luvuilla, ja koki lopullisen romahduksensa 1960-luvun puolivälissä. Studiokautta verrataan usein klassisten Hollywood-elokuvien stu-

¹² Haverinen & Pajari 2019, 316.

¹³ Esim. Kübler-Ross 1969; Ariès 1981 (1977).

¹⁴ Pajari, Miettinen ja Kanerva 2019, 15.

¹⁵ Pentikäinen 1990, 195.

¹⁶ Esim. Pajari 2019, 108–109.

¹⁷ Pentikäinen 1990, 195, 197–198; Hakola, Kivistö & Mäkinen 2014, 14–18; Pajari 2014, 98–100; Haverinen ja Pajari 2019, 318–322; Pajari 2019, 107–109.

¹⁸ Pajari 2014, 100; Pajari, Miettinen ja Kanerva 2019, 8.

¹⁹ Nimitys johtuu siitä, että monet elokuvat pohjautuivat usein alkuperäisnäytelmiin tai -romaaneihin. Ajalla kuitenkin tuotettiin myös lukuisia elokuvia, jotka pohjautuivat alkuperäiskäsikirjoituksiin. Tästä syystä käytän tutkimuksessani yleisesti termiä ”fiktio-elokuva”.

diokauteen (n. 1930-luvulta 1960-luvun alkuun) ja niiden tuotanto-olosuhteisiin, vaikka suomalainen studiojärjestelmä myös poikkesi joiltain osin Hollywoodista. Samankaltaisuudet liittyivät varsinkin studiojärjestelmään, jossa tuotantoyhtiöllä oli kirjaimellisesti oma studiosa, jossa toteutettiin mahdollisimman suuri osa elokuvan valmistusprosessista. Tuotantoyhtiöt olivat monialaisia toimijoita halliten alan keskeisiä alueita eli elokuvien tuotantoa, levitystä ja esittämistä, joilla saatiin myös pienemmät kilpailijat pidettyä kurissa. Yhtiöiden välillä oli lisäksi kilpailua, jolla ne pyrkivät sekä tuottamaan samankaltaisia menestyksekkäitä elokuvia, mutta myös erottautumaan edukseen luomalla omaa tunnistettavaa elokuvallista imagoaan. Viimeistään 1960-luvulla perinteinen studioajan elokuva, kuten myös kotimainen elokuvakenttä yleisesti, tuli päätökseensä. Elokuviissa alkoi vaikutta eurooppalainen uusi aalto, minkä myötä elokuvat kokivat isoja esteettisiä ja rakenteellisia muutoksia. Studiokauden keskeiset toimijat eivät enää kyenneet palaamaan menneiden vuosikymmenten suurloistoonsa.²⁰

Kotimaisen studioelokuvan kautta hallitsi kolme suuryhtiötä. 1920-luvun alussa perustettiin ja vuosikymmenellä kotimaista elokuvakenttää hallitsi Erkki Karun perustama *Suomi-Filmi Oy*. Karu ajautui kuitenkin kiistoihin Suomi-Filmin johtokunnan kanssa vuonna 1933 ja hänet korvasi yhtiön toimitusjohtajana Risto Orko. Karu perusti vielä samana vuonna kilpailevan yhtiön *Oy Suomen Filmitieteellisuuden* (jatkossa SF). Karu menehtyi äkillisesti vain pari vuotta yhtiön perustamisen jälkeen. Hänen jälkeensä yhtiötä johti Toivo ”T. J.” Särkkä vuodesta 1935 eteenpäin. Suomi-Filmi ja SF hallitsivat kotimaista elokuvakenttää 1930–1940-luvuilla.²¹ 1950-luvulla mukaan liittyi vielä kolmas kilpaileva yhtiö, Mauno Mäkelän johtama *Fennada-Filmi Oy*, joka perustettiin vuonna 1950. Yhtiön muodostivat 1940-luvulla elokuvien levityksestä vastannut Adams Filmi Oy ja tuotannosta vastannut Fenno-Filmi Oy.²² Studiokauden ajalta ei ole myöskään syytä unohtaa lukuisia itsenäisiä ohjaajia ja pientuottajia, joiden elokuvat myös jättivät jälkensä kotimaisen elokuvan historiaan.²³

²⁰ Uusitalo 1977, 185–189; Uusitalo 1978, 277–282; Uusitalo 1981, 316–327; Kassila 1997 (1978), 103–111; Laine 1999, 15–16, 63–64, 126–134; Piispa ja Juntila 2013a; 2013b; 2013c; Laine et al. 2019, passim. Studiokauden päättymiseen liittyy keskeisesti vuodesta 1963 vuoteen 1965 kestänyt näyttelijälakko sekä Oy Suomen Filmitieteellisuuden (SF) toiminta ja ajautuminen konkurssiin 1960-luvun aikana. Näistä tarkemmin Piispa ja Juntila 2013c (näyttelijälakko) ja Hupaniittu 2019, 324–335 (SF:n konkurssi).

²¹ Uusitalo 1996; von Bagh 2005, 12–13; Laine et al. 2019, passim.

²² Mäkelä 1996, passim; Himberg 2015.

²³ Aiheesta enemmän esim. Hupaniittu 2015. Itsenäisistä ohjaajista esimerkkinä mainittakoon Teuvo Tulio (1912–2000), joka on kenties kotimaisen elokuvahistorian tunnetuimpia autoreja. Tulion urasta ja merkityksestä esim. Toiviainen (toim.) 2002. Tulioista puhun tarkemmin hänen *Levoton veri* -elokuvaa käsittelevän luvun 3.1 yhteydessä.

Studiokauden myötä muodostui 1930–1950-luvuilla pitkälti se kuva, joka vaikuttaa vielä tänäänkin mielikuviin puhuttaessa vanhemmasta kotimaisesta elokuvasta.²⁴ 1930–1950-lukujen välinen ajanjakso voidaankin suomalaisen elokuvahistorian kontekstissa tulkita ns. ”kulta-ajaksi”, sillä monet elokuvat olivat niin katsojamääriltään kuin lipputuloiltaan menestyksekkäitä.²⁵ Kulta-ajan nimitys on perusteltavissa myös siksi, että 1930–1950-lukuja pidettiin pitkään suomalaisen elokuvan tuottoisimpana kautena, jolloin elokuvia tuotettiin enemmän kuin koskaan aiemmin.²⁶ Lisäksi monille, varsinkin vanhemmalla sukupolvelle, ajanjaksolla tuotetut elokuvat edustavat muistoissa ”oikeaa” ja ”todellista” elokuvaa, jossa näkyy vielä vahvasti maatalousvaltainen Suomi.²⁷

Tutkimuksestani olen rajannut ulkopuolelle 1930-luvun studioelokuvan, mikä selittyy pääosin sillä, että aineistoni tarkastelu alkaa vasta talvisodan päättymisen jälkeen, vuodesta 1940 alkaen. Syitä voidaan kuitenkin myös perustella sillä, että konteksti, johon elokuvia tehtiin ja jossa niitä katsottiin, muuttui merkittävästi 1940-luvulta alkaen.²⁸ 1930-luvulla tuotetut kotimaiset elokuvat olivat kansalliselta, nationalistiselta, retoriikaltaan voimakkaita: elokuvateollisuudessa vaalittiin ajatusta erityisestä suomalaisesta elokuvasta, jonka oli mahdollista yhdistää erilaiset sosiaaliset ryhmät yhdeksi kansalliseksi yhteisöksi.²⁹ Teemaan liittyen elokuvat käsittelivät ennen talvisodan syttymistä pinnalla olleita aiheita, kuten naisten ja työväen asemaa, kielipolitiikkaa ja kansallista eheyttämistä.³⁰ Nationalistinen retoriikka vaimeni 1940-luvulla kuin myös 1950-luvulla tuotetuissa elokuvissa, ja aiheiden käsittelyt painottuivat esimerkiksi toisen maailmansodan synnyttämiin yhteiskunnallisiin on-

²⁴ Esim. von Bagh 2005, 9–13. Esimerkiksi vanhemman kotimaisen näytelmäelokuvan yhteydessä kliseeksi muodostunut rakkauskohtaus heinäkasassa syntyi 1930-luvulla, Teuvo Tulion ohjaaman *Nuorena Nukkunut* -elokuvan (Adams Filmi) yhteydessä. Aiheesta tarkemmin esim. Uusitalo 1975, 108–116; Tulio 2002, 82–85.

²⁵ Uusitalo 1975, 152, 155; Uusitalo 1977, 13. Elokuvahistorioitsija Kari Uusitalo viittaa ”kulta-ajalla” 1930-luvun elokuvaan, jolloin studiokausi eli menestyksekkäintä taloudellisinta aikakauttaan. Mielestäni termiä voi kuitenkin käyttää myös vuosien 1940–1955 aikana julkaistuista studiokauden elokuvista: myös tällä välillä monet julkaistut elokuvat osoittautuivat yleisö- ja katsojamenestyksiksi, jotka jättivät jälkensä kotimaiseen elokuvahistoriaan. Esim. Uusitalo 1977, 185; Uusitalo 1978, 11, 14–15, 278; Kassila 1997 (1978), 103, 109; Piispa ja Junttila 2013a; 2013b.

²⁶ Suomen kansallisfilmografia -verkkotietokannan mukaan vuosien 1930–1959 välillä valmistui 492 pitkä elokuvaa. *Valmistumisvuosi 1930–1959, pitkä elokuva*. Sittenkin kotimaisten elokuvien tuotantomäärät ovat ylittyneet vuosien 2000–2025 aikana, jolloin pitkiä elokuvia on valmistunut 674. *Valmistumisvuosi 2000–2025, pitkä elokuva*.

²⁷ Vrt. esim. von Bagh 2005, 523.

²⁸ Kassila 1997 (1978), 104; Laine 1999, 65.

²⁹ Laine 1999, 64.

³⁰ Laine 1999, 27–28, 65.

gelmiin.³¹ Näihin ongelmiin lukeutuivat muun muassa erilaisissa ihmisryhmissä tapahtuneet muutokset kuolemantunteiden käsittelyssä.³²

Kulttuurihistoriallisuus vuorovaikutuksellisenä tekijänä

Tutkimusasetelmani koostuu kolmesta erilaisesta kokonaisuudesta: tutkimusaineistosta, tutkimuskentästä ja teoreettisesta käsitteistöstä. Tutkimusaineistona käytän *elokuva-aineistoa*, tarkemmin sanottuna kotimaista 1940- ja 1950-lukujen fiktioelokuvaa. Tutkimuskenttänä, eli se laajempi konteksti, johon tutkimukseni osallistuu, toimii *kuolemantutkimuksellinen näkökulma*. Teoreettisen käsitteistön kohdalla kuin myös analyysikysymysten muotoilussa olen hyödyntänyt *tunteiden historian tutkimusta*. Näiden eri kokonaisuuksien linkkinä toimii *kulttuurihistoriallisuus*, joka kuljettaa kokonaisuuksiin sisältyviä erilaisia elementtejä keskenään mahdollistaen niiden välisen vuorovaikutuksen (ks. kuvio 1). Kulttuurihistorian ytimessä toimivan kulttuurisuuden tavoitteena on tutkia menneisyyden ilmiöiden kulttuurista rakentumista ja luonnetta.³³ Kulttuurisuus avartaa ja tarkentaa katsetta laajasti erilaisiin kulttuuriin ilmiöihin ja merkitys- ja vuorovaikutussuhteisiin menneisyyden ymmärtämiseksi.³⁴ Näin kulttuurihistoria kykenee yhtä aikaa lainaamaan, omaksumaan ja soveltamaan toisten tieteenalojen menetelmiä, varsinkin ihmistieteiden, jotka lisäksi muokkautuvat kulttuurihistorioitsijan käsissä.³⁵ Tällaisilla keinoilla kulttuurihistoria kykenee luomaan uusia näkökulmia, mikä auttaa monipuolisemmin ymmärtämään menneisyyden maailmaa, hahmottamaan paremmin nykypäivää ja tulevaisuuden historiallisuuksia.³⁶

³¹ Laine 1999, 64–65, 380–381.

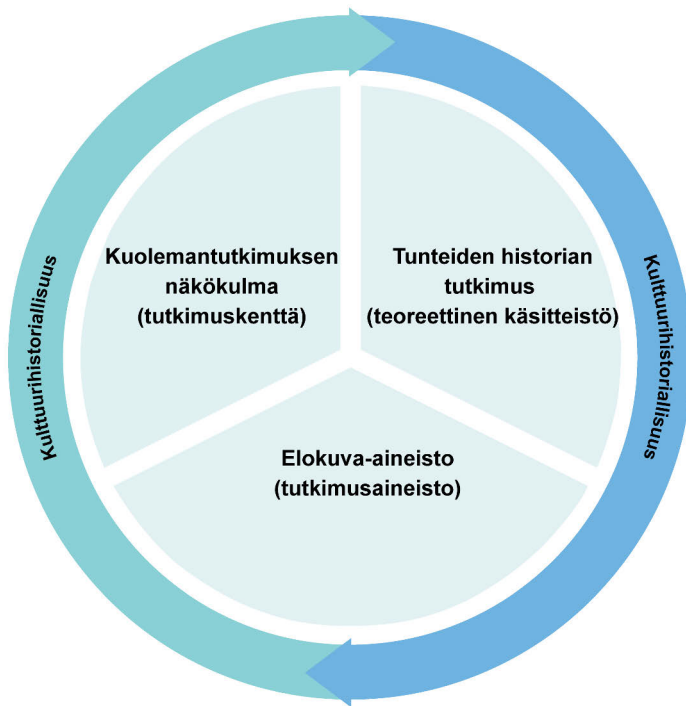
³² Nämä tulivat ilmi esimerkiksi ns. ongelmaelokuvissa. Esim. Toiviainen 1993; Koivunen 1995, 108–111. Yhteiskunnallisista ongelmaelokuvista puhun tarkemmin tutkimusaineiston valintoja perustelevassa luvussa 1.6.

³³ Salmi 2022, 38–39.

³⁴ Salmi 2017, 418, 420, 423; ks. myös Ahonen et al. 2022, 15.

³⁵ Ahonen et al. 2022, 18–19.

³⁶ Ahonen et al. 2022, 17.



Kuvio 1. Väitöksen tutkimusasetelma rakentuu kolmesta eri kokonaisuudesta, jotka kietoutuvat kulttuurihistoriallisuuteen.

Kuinka *kulttuurihistoriallisuus* toimii elokuvan tutkimuksen kohdalla? Tutkimuksen luonteeseen kuuluu tietoisuus tarkasteltavan kohteen ominaislaadusta.³⁷ Elokuva käy keskustelua sekä omien perusteidensa ja muiden elokuvien että ympäristönsä olosuhteiden kanssa ja kulttuurihistoriallisessa tarkastelussa nämä keskustelujen osa-alueet tuodaan yhteen.³⁸ Kulttuurihistorialle ominainen laaja selitysperspektiivi ja kontekstuaalisuuden merkitys tarkoittavat, että lähdepohtijan tulisi olla laaja sisältäen esimerkiksi asiakirjoja, kirjeitä, muistelmia ja haastatteluaineistoa.³⁹ Elokuva-aineiston kohdalla tulee huomioida intertekstuaalinen tausta, tuotanto-olosuhteet, tekijöiden lähtökohdat taustoineen, elokuvan esitys- ja levityshistoria ja myös elokuvan aikaisempi tulkintahistoria, kuten katsojien ja kriitikoiden vastaanotto.⁴⁰ Näin

³⁷ Esim. Mähkä ja Oinonen 2013, 300.

³⁸ Salmi 1993, 42.

³⁹ Salmi 1993, 45–46.

⁴⁰ Salmi 1993, 37, 43, 45–46, 126.

tutkimuksessa päästään lähelle elokuvan monimutkaista ja vuorovaikutuksellista yhteiskunnallista olemistapaa.⁴¹

Elokvien kulttuurihistoriallisessa tarkastelussa pyrkimys huomioida kokonaisvaltaisesti kaikki tuotantoprosessilliset ja niiden ulkopuoliset tekijät on hyvin haastava.⁴² Fiktioelokuva on monimuotoinen ja moniääninen kokonaisuus, mikä johtuu jo sen laajasta tekijäjoukosta.⁴³ Kaiken lähdeaineiston huomiointi ei aina ole välttämätöntä, se voi olla jopa täysi mahdollisuus, ja lopulta tutkimuksen tekijän vastuulla on tehdä omat määritelmänsä ja lähdepohjan rajauksensa.⁴⁴ Tutkimuksessani en ole pitänyt välttämättömänä perehtyä yksityiskohtaisesti elokvien useisiin tuotantoprosesseihin, varsinkin jos ne eivät esimerkiksi ole liittyneet aineistolle esitettyihin alakysymyksiin.

Tutkimusaineistona toimivan *elokuva-aineiston* kautta korostuu, että tutkimuksessa pääpaino on elokuvan ideologiassa, eli tekemäni tulkinnat ja niille annetut merkitykset nousevat itse elokuva-aineiston analyysistä. Tulkintojani ohjaavat rakentamani kontekstit. Olen pyrkinyt huomioimaan analysoitujen elokvien taustat (esim. kirjalliset alkuperäisteokset), niiden tuotantokontekstit ja aikalaisvastaanotot, mutta myös kunkin elokuvan tematiikkaan liittyvät aikalaiskontekstit. Näitä ovat esimerkiksi suhtautuminen vähemmistökuultuureihin (romanit *Kulkurin valssissa*, saamelaiset *Valkoisessa peurassa*), eri sukupuolilta oletetut roolit ja tunteet sota-aikoina (*Kirkastettu sydän*, *Tuntematon sotilas*, *Rintamalotta*) ja sodanjälkeisinä vuosina (*Levoton veri*, *Tuhottu nuoruus*) sekä viihteellisessä lehdistössä tapahtunut murros (*Olemme kaikki syyllisiä*). Elokvien ideologisessa analyysissä siis kulkee vahvasti mukana kulttuurihistoriallinen näkökulma.⁴⁵

⁴¹ Salmi 1993, 45, 117–121, 125–126. Näistä elokuvan kulttuurihistoriallisista tarkastelutavoista on kirjoittanut kulttuurihistorioitsija ja elokuvatutkija Hannu Salmi jo vuonna 1993 ilmestyneessä teoksessaan *Elokuva ja historia*. Tuolloin elokvien, erityisesti fiktiivisten, käyttämiseen historiallisena lähteenä suhtauduttiin vielä suurella varauksella. Nykyään fiktioelokuvan merkitys aikansa keskustelujen, arvojen ja yhteiskunnallisten ilmiöiden kommentoijana tunnustetaan laajalti. Mulari & Piispa 2009, 10. Tarkastelemani elokuva-aineiston kontekstissa selkein esimerkki fiktiivisen teoksen vuorovaikutusvoimasta yhteiskunnan kanssa lienee *Tuntematon sotilas*, joka jätti lähtemättömän jälkensä suomalaisten kansalliseen identiteettiin. Vrt. Salmi 1993, 37–38. *Tuntemattomasta sotilaasta* keskustelen enemmän sille omistetussa luvussa 5.1.

⁴² Kivimäki 2001, 282; ks. myös Ahonen 2013, 26.

⁴³ Esim. Salmi 1993, 120–121, 126–129; ks. myös Ahonen 2013, 27.

⁴⁴ Ks. esim. Mähkä ja Oinonen 2013, 276.

⁴⁵ Vrt. Ahonen 2013, 28. Elokvien hyödyntämistä historiallisena lähteenä on pohtinut laajasti historioitsija Pierre Sorlin, joka on jakanut elokuvan historiallisen tarkastelun ”sisäiseen” (elokuvan taltioima tieto menneisyydestä) ja ”ulkoiseen” (elokuvan suhde kulttuuriinsa). Ensiksi mainitussa pääasiallisena lähteenä on itse elokuva, kun taas jälkimmäisessä kaikki muut lähteet, kuten kirjalliset aineistot. Jako on selkeä muistutus siitä, että elokuvan kulttuurihistoriallisessa tarkastelussa pelkästään elokuvan käyttämi-

Yksittäisten elokuvien tulkintoja sidon yhteen kuolemankulttuurien ja niihin liittyvien tutkimusten kautta. Kuolemantutkimuksen (engl. death studies), tai vaihtoehtoisesti thanatologian (engl. thanatology)⁴⁶ juuret ovat jo 1900-luvun alkupuolen lääketieteessä, jossa havahduttiin siihen, kuinka alan opiskelijoilla ja ammattilaisilla ei juuri ollut kokemusta kuoleman kohtaamisesta (ruuminavauksia lukuunottamatta) tai siitä, miten varsinkin kuolemaa pelkäävien potilaiden kanssa aiheesta tulisi keskustella.⁴⁷ Laaja akateeminen mielenkiinto kuolemantutkimusta kohtaan syntyi kuitenkin vasta 1950-luvulla: tällöin psykologit, filosofit ja antropologit havahtuivat länsimaissa tapahtuneeseen kuolemankieltämisen ilmiöön ja sen kielteisiin vaikutuksiin yhteiskunnissa.⁴⁸

Tutkimuksessani *kuolemantutkimuksen näkökulma*, joka toimii laajempänä tutkimuskenttänä ja keskusteluympäristönä, ymmärretään muunakin kuin biologisena/fyysisenä ilmiönä tai kuolemaan liittyvinä kulttuurisina perinteinä ja rituaaleina. Kuolemaan ja varsinkin sen historiaan perehtyminen tarjoaa pääsyn tarkasteltavan aikakauden tapakulttuuriin, ihmiskuvaan, yhteiskunnallisiin arvostuksiin ja jopa lainsäädäntöön.⁴⁹ Kuolemantutkimus on lähtökohdiltaan monitieteistä, koska kuolema ilmiöineen koskettaa yhteiskunnallisia käsityksiä ihmisten hyvinvoinnista ja käytännön hoitotyöstä aina kulttuuriin käytäntöihin ja poliittisiin ratkaisuihin.⁵⁰ Kuoleman käsittely yhden tieteenalan näkökulmasta jättää aiheen väistämättä kapeaksi. Kuolemantutkimuksen kulttuurihistoriaa ja monitieteisyyttä tarkastelemalla meillä on siis merkittävästi paremmat mahdollisuudet ymmärtää omaa nykyistä toimintaamme.

Fiktioelokuvan analyysiin kohdistamallani kuolemantutkimuksen näkökulmalla on täten paljon annettavaa. Esimerkiksi kansainvälisessä tutkimuksessa on kiinnitetty verrattain paljon huomiota Hollywood-elokuvien ja kuolemakulttuurien suhteeseen. Hollywoodin valtavirtaelokuvassa tehdään selväksi, kenen elämällä on merkitystä yhteiskunnassa: esimerkiksi kenelle kuolema kuuluu ja minkälainen kuolema hahmoille suodaan. Näihin vaikuttavat muun muassa tapahtumien maantieteellinen

nen lähteenä ei riittäisi selittämään sen monimuotoisia kytköksiä yhteiskuntaansa. Ks. esim. Sorlin, 1977, 313–315; ks. myös Salmi 1993, 46–49.

⁴⁶ Thanatologia-termi on lähinnä käytössä filosofian tieteenalalle. Historia-aineita, kulttuurintutkimusta, yhteiskuntatieteitä ja hoitotieteitä painottavilla aloilla käytetään yleisesti ottaen termiä ”kuolemantutkimus”, jossa korostuu teorian lisäksi käytännöllisen tutkimuksen puoli, kuten saattohoitoa, eutanasiaa sekä surua ja suremista käsittelevät tutkimukset.

⁴⁷ Fonseca and Testoni 2012.

⁴⁸ Fonseca and Testoni 2012. Esim. Gorer 1955; Feifel 1965a (1959); 1965b (1959); Wahl 1965 (1959); näistä tarkemmin luvussa 1.3.

⁴⁹ Pajari, Miettinen ja Kanerva 2019, 7.

⁵⁰ Hakola, Kivistö & Mäkinen 2014, 18; ks. myös Pajari, Miettinen ja Kanerva 2019, 12–14.

sijainti sekä hahmojen sosiaalinen asema, ikä, kansallisuus, sukupuoli ja etnisyys. Näin valtavirtaelokuva ei käsittele universaalilla tai epäpoliittisella tasolla kuolemaa ja siihen liittyviä pelkoja, vaan kontekstilla on suuri merkitys.⁵¹ Koska kotimaisen studiokauden fiktiuelokuviissa vaikuttivat Hollywoodin kaltaiset tuotanto-olosuhteet, kysymykset muun muassa kansallisuudesta, sukupuolesta ja etnisyydestä on hyödyllistä huomioida tarkasteltaessa elokuviissa nähtäviä kuolemien representaatioita. Elokuvien kohdalla voidaan argumentoida, että niissä esiintyvien hahmojen (mahdolliset) kuolemat peilaavat aikansa suomalaisen yhteiskunnan ilmapiiriä ja asenteita. Näiden käsittelyyn liittyy myös omia ainutlaatuisia piirteitensä, jotka muistuttavat siitä, että käsitelty kuolema ja siihen liittyvät pelot eivät ole universaaleja ilmiöitä, jotka olisivat kulttuurisesta, kansallisesta ja poliittisesta ilmapiiristään vapaita.⁵²

Kuolemantutkimuksen ohella tutkimukseni asettuu osaksi *tunteiden historian tutkimusta*, josta olen omaksunut erityisesti teoreettisen käsitteistön ja tutkimusaineistoni analyysikysymyksissä vaikuttavat käsitteet.⁵³ Tunteiden historian tutkimus on kytköksissä kulttuurihistoriaan, joiden molempien yhteydessä korostuu kontekstualisoinnin merkitys sekä taipumus rakentaa tulkinta hyödyntämällä laajasti historiallisia lähteitä.⁵⁴ Tunteiden historia ja erityisesti tunteiden havainnointi lukuisissa aineistoissa on kiinnostanut tutkijoita varsinkin 2010-luvulta alkaen.⁵⁵ Mielenkiinto on kohdistunut päiväkirjoihin, sanomalehtiin tai muihin kirjallisiin aineistoihin, joista on pyritty tarkastelemaan menneen ajan yksilöiden ja yhteisöjen tunnekokemuksia.⁵⁶ Tunteiden historiallisessa tutkimuksessa on harvemmin käytetty lähteenä elokuva-aineistoa, sillä suuri osa tutkimuksesta keskittyy antiikin ajoista 1800-luvulle eli aikaan ennen elokuvateknologian syntyä.

Tunteiden historian tutkimuksen kohdalla on syytä pitää mielessä, että pelkän fiktiivisen aineiston pohjalta rakennettu tulkinta menneisyyden ihmisen tunteista ja toimintatavoista sisältää huomattavia väärinymmärryksen riskejä. Tunteiden historiassa, oli kyseessä sitten fiktiiviseen tai ei-fiktiiviseen pohjautuvan aineiston tarkastelu, ylivoimaisempia haasteita on ”aitojen” tunteiden löytäminen ja varsinkin niiden tulkitseminen. Lähteissä esiintyvien tunteiden mahdollisen aitouden sijaan on hedelmällisempää pohtia, miksi kyseistä tunnetta on esiintynyt ja millaisia ilmaisumuotoja

⁵¹ Aaron 2014, 5–7.

⁵² Vrt. Aaron 2014, 9.

⁵³ Näistä puhun tarkemmin luvuissa 1.4–1.6.

⁵⁴ Tästä tarkemmin esim. Barclay, Crozier-De Rosa and Stearns 2020.

⁵⁵ Esim. Matt & Stearns 2014 (toim.); Plamper 2015; Barclay, Crozier-De Rosa and Stearns 2020; Boddice 2022 (2019).

⁵⁶ Kotimaisen kulttuurihistorian alalla tällaisia tutkimuksia ovat viime vuosina edustaneet esimerkiksi Sorvali 2023 (aineistona sanomalehdet), Sjö 2023 (päiväkirjat) ja Immonen 2024 (oppaat ja oppikirjat).

se on saanut. Näiden syiden takia onkin välttämätöntä käyttää useita aikalaislähteitä selvitellessä tunteiden ilmaisua ja merkitystä tarkasteltavalta ajalta, kuten tutkimuksessani olenkin tehnyt kontekstien rakentamisen yhteydessä.⁵⁷ Tutkittavia aineistoja on harvemmin tehty niitä tulevaisuudessa tarkastelevia tahoja silmällä pitäen, vaan monet aineistot on laadittu tiettyssä ajassa ja paikassa.⁵⁸ Tunteiden tarkastelu ja jäljittäminen johtaa väistämättä myös kysymyksiin niiden mahdollisista muutoksista. Tunteiden ja niitä ilmaisevien käytäntöjen muutosten tarkastelu voi täten auttaa hahmottamaan laajempia yhteiskunnallisia rakennemuutoksia.⁵⁹

Tutkimusasetelmani kautta tulee paremmin ymmärretyksi, kuinka elokuvissa näytetyt, kerrotut ja koetut kuolemat tunteineen ovat sellaisia, joissa lukuisat tekijät ilmaisevat ympäristönsä, aikansa ja paikkansa, vaikutusta. Elokuvat myös pyrkivät omien traditioidensa mukaisesti käsittelemään kuolemaa, mutta olisi perusteetonta väittää, että ne eivät olisi huomioineet ympäristönsä vaikutusta käsitellessään kuolemaa ja tunteita. Fiktioelokuvien ja niissä esitettyjen ja käsitellyiden kuoleman ja tunteiden tarkastelussa onkin olennaisempaa pyrkiä tavoittamaan kyseisen ajan yhteiskunnallinen ilmapiiri, mikä on olennaisempaa kuin keskittyä tarkastelemaan (tai kritisoimaan) sitä, ovatko ilmaistut kuoleman tunteet ja käytännöt aitoja vai eivät.⁶⁰

1.2 Kuolema kotimaisessa elokuvassa – tutkimusaineiston määrittelystä ja tilastoinnista

Tutkimustani varten olen hyödyntänyt *Kansallisen audiovisuaalisen instituutin* (KAVI⁶¹) ylläpitämän Suomen Kansallisfilmografian elokuvaverkkotietokantaa, jonne on kerätty tietoja kaikista Suomessa julkaistuista elokuvista sekä julkisesti esitetyistä ulkomaalaisista elokuvista. Verkkotietokannan pohjana on Suomen elokuvaarkiston 1980-luvun alussa aloittama tutkimus- ja tiedonkeruuhanke, jonka tuloksena syntyi myös 12-osainen, vuodet 1907–2000 kattava *Suomen kansallisfilmografia* -kirjasarja.⁶²

⁵⁷ Barclay, Crozier-De Rosa and Stearns 2020, 3–4.

⁵⁸ Barclay, Crozier-De Rosa and Stearns 2020, 3.

⁵⁹ Vrt. Scheer 2012, 215; Davison et al. 2018, 227; ks. esim. Barclay, Crozier-De Rosa and Stearns 2020, 3–6, 8–9.

⁶⁰ Tunteiden aitoudesta vrt. Scheer 2012, passim; Barclay, Crozier-De Rosa and Stearns 2020, 8–9; Dodman 2020, 16–19.

⁶¹ Käsikirjoitukseni valmistui ennen vuodenvaihdetta 2026. KAVI yhdistyi Taiteen edistämiskeskuksen (Taike) kanssa 1.1.2026, jolloin muodostettiin Taide- ja kulttuurivirasto (Kuvi).

⁶² *Suomen kansallisfilmografia*. Aineistoni tiedot perustuvat *Suomen Kansallisfilmografian* seuraaviin osiin: *Osa 2 (1936–1941)* (1995); *Osa 3 (1942–1947)* (1993); *Osa 4 (1948–1952)* (1992); *Osa 5 (1953–1956)* (1989); *Osa 6 (1957–1961)* (1991).

Jokaiselle tietokannassa olevalla elokuvalla on luotu oma sivunsa, jonka alusta löytyvät elokuvan ensi-iltavuosi, ohjaaja, tuotantoyhtiö, valmistusmaa, laji, kesto, genre sekä lyhyt tiivistelmä elokuvan taustasta ja tarinasta. Lisäksi jokaisesta elokuvasta löytyy lisätietoja seuraavien kategorioiden alla: näyttelijät, tekijät, tuotantotiedot, esitystiedot, kuvauspaikat, kuvausaika, sisältöseloste, lehdistöarviot, taustaa, musiikki, tarkastustiedot ja tekniset tiedot. Elokuvista on saatavilla myös mahdollisesti kuvia (julisteita, tuotantokuvia), traileri ja vapaasti katsottavissa oleva digitaalinen esityskopio.

Tutkimustani varten kävin lävitse kaikki vuosien 1940–1959 välissä valmistuneet kotimaiset pitkät fiktioelokuvat. Niiden tarkka lukumäärä on 377 kpl, joka perustuu verkkotietokannassa tehtyihin hakuihin. Tähän määrään myös sisältyvät kokonaan tai osittain tuhoutuneet elokuvat, joita on yhteensä 7 kpl. Yksityiskohtainen luettelo jokaiselta vuodelta valmistuneesta elokuvasta löytyy liitteestä 1. Olen pyrkinyt huomioimaan tutkimuksessani kadonneiden elokuvien arkistomateriaalin: vaikka elokuvia ei pääse analysoimaan katsomalla niitä, monista on saatavilla runsaasti tietoa, kuten tuotantoseikkoihin liittyviä taustoja, tuotantokuvia ja sisältöselosteita. Tämän takia olen voinut huomioida kadonneita elokuvia myös laatimissani kuolematilastoissa.

Elokuvahaut olen tehnyt valitsemalla tietokannan hakukentästä⁶³ seuraavat rajaukset: ”Pitkä elokuva” (Aineistotyyppi), ”fiktio” (Genre), ”Suomi” (Alue) sekä ”1940–1959”⁶⁴ (Valmistumisvuosi). Hauissa on huomioitu kokonaan kotimaassa tuotetut ja kotimaisille markkinoille suunnatut pitkät fiktioelokuvat. Jos hakujen yhteydessä on löytynyt elokuvia, jotka eivät ole täyttäneet aikaisemmin mainittuja kriteereitä, olen vähentänyt ne vuosittaisista lukumääristä. Näin olen laskenut tarkan lukumäärän vuosien 1940–1959 välillä valmistuneista kotimaisista pitkistä fiktioelokuvista, joiden määrät näyttävät vuosikohtaisesti seuraavilta:

⁶³ Toiminnon saa auki menemällä osoitteeseen: <https://elonet.finna.fi/Search/Results>.

⁶⁴ Tähän hakurajaukseen olen kirjoittanut tarkalleen haettavan vuoden, esimerkiksi ”1940–1940”, jolloin hakutuloksissa on näkynyt ainoastaan haetulta vuodelta valmistuneet elokuvat.

VUOSI	ELOKUVIEN LUKUMÄÄRÄ	KOKONAAN TAI OSITTAIN TUHOUTUNEIDEN ELOKUVIEN LUKUMÄÄRÄ
1940 ⁶⁵	20	1
1941	14	-
1942	18	1
1943	19	3
1944	17	-
1945	21	1
1946	12	-
1947	14	-
1948	17	-
1949	16	-
1950	12	-
1951	18	-
1952	26	-
1953	23	-
1954	29	-
1955 ⁶⁶	28	1
1956	18	-
1957	20	-
1958 ⁶⁷	18	-
1959	17	-
YHT.	377	7

⁶⁵ Samana vuonna on myös valmistunut *Kulkurin holhokki* (Box-Filmi, Aarne Kivimäki), jonka tarkasta sisällöstä ei kuitenkaan ole mitään tietoja Suomen Kansallisfilmografiassa. Näin ollen elokuvaa ei ole huomioitu kokonaislaskelmissa ja kuolematilastoissa.

⁶⁶ Hakukriteereillä löytyy 27 elokuvaa. Poikkeuksellisesti kyseisenä vuonna on julkaistu fiktiota ja dokumenttia sekoittava elokuva *Miss Eurooppaa metsästämissä* (Allotria Filmi Oy, Erik Blomberg), jonka olen laskenut kokonaismäärään. Todellinen lukumäärä on siis taulukossa ilmoitettu 28.

⁶⁷ Hakukriteereillä löytyy 19 elokuvaa. En ole laskenut mukaan saksalais-suomalaista yhteistuotantoa *Avaruusrakettilla rakkauteen* (Alfu-Filmi ja SF, George Freedland), sillä elokuvaa ei ole aikoinaan hyväksytty kotimaiseksi elokuvaksi. *Avaruusrakettilla rakkauteen*.

Lueteltuani elokuvat valmistusvuosiensa⁶⁸ mukaisesti olen lukenut elokuvien sisältöselosteet, lehdistöarviot ja taustat Suomen Kansallisfilmografia - verkkotietokannasta. Näiden perusteella olen kyennyt päättämään, kuinka paljon elokuvat lopulta ovat käsitelleet kuolemaa laatimieni kategorioiden puitteissa.⁶⁹ Olen tietoinen, että pelkkään lukemiseen sisältyy riskejä siitä, että tiettyjä tekijöitä (kuten dialogi ja hahmojen reaktiot) jää huomaamatta. Valittu lähestymistapa on kuitenkin taannut yleiskuvan aiheesta ja mahdollistanut elokuvien rajausta. Jos erinäisten taustatietojen lukemisen jälkeen olen ollut epävarma elokuvan mahdollisesti sisältämästä kuoleman teemasta, olen katsonut elokuvan varmuuden vuoksi.⁷⁰

Elokuvien yleisluokat

Lajityyppi eli genre yhdistetään usein amerikkalaisen Hollywoodin studioelokuvaan. Osa genreistä syntyi jo mykkäkauden eli 1910–1920-lukujen aikana, mutta monet varsinaisesti kehittyivät ja syntyivät 1930–1960-luvuilla studiojärjestelmän klassisena kautena.⁷¹ Koska genre-elokuva yhdistetään juuri Hollywoodin tuottamiin elokuviin, kotimaisen studiokauden elokuvista, ja tämän tutkimuksen kannalta, on helppompaa puhua yleisesti lajityypeistä, joihin ei ole välttämätöntä soveltaa yhtä tarkasti elokuvagenreä koskevia määritelmiä ja teorioita.⁷² Ylipääntensä suomalaisen studioelokuvan kohdalla on hankala määritellä elokuvien lajityyppejä samalla tavalla kuin Hollywoodin genre-elokuvia.⁷³ Kotimaisen studiokauden elokuvan tutkimuksissa onkin kiistelty siitä, kuinka mielekästä on yleisesti puhua suomalaisista lajityypeistä.⁷⁴ Elokuvatutkija Kimmo Laine on todennut, että elokuvakriitikot ja -tutkijat ovat määritelleet studiokauden elokuvien lajityyppejä innokkaammin kuin studio-

⁶⁸ On syytä huomauttaa, että vuosikohtaiset elokuvamäärät vaihtelevat *Suomen kansallisfilmografia* -teoksissa, joissa elokuvat on lajiteltu valmistusvuosien sijaan Helsingin ensi-iltavuoden mukaan.

⁶⁹ Laatimani kategoriat käyn läpi tämän luvun kohdassa ”Kuolemankategoriat ja tilastot”.

⁷⁰ Olen katsonut elokuvia Suomen Kansallisfilmografia -verkkotietokannasta, suoratoistopalvelu Yle Arenasta (<https://areena.yle.fi/tv>) sekä DVD- ja Blu-ray-kopioista.

⁷¹ Hietala 1996, 97.

⁷² Elokuvagenre-käsitettä on teoreettisesti tarkasteltu laajasti ja pyritty määrittelemään lukuisin eri tavoin. Hyvä johdatus aiheeseen on esimerkiksi Rick Altmanin *Elokuva ja genre* (2002, Tampere: Vastapaino). Ks. myös Ahonen 2013, 32–34.

⁷³ Tästä tarkemmin ks. Hietala 1996, 107–108. Kiistämättä voidaan kuitenkin todeta, että tiettyjen Hollywoodin genre-elokuvien elementtejä näkyi myös kotimaisessa elokuvassa: esimerkiksi kotimaisen elokuvan kontekstissa syntyneen omaleimaisen tukkilaiselokuvan lajityyppiä on verrattu Hollywoodin westerneihin. Ks. esim. Hietala 1992, 10–15; Hietala 1996, 108–109; Laine 2019, 192–194.

⁷⁴ Esim. Hietala 1992; Hietala 1996, 107–112; Laine 2000; ks. myös Laine 2019, 192–194.

kauden yhtiöt itse.⁷⁵ Tästä kaikesta huolimatta 1940- ja 1950-lukujen studiokauden fiktioelokuvat voidaan silti suurimmalta osin jakaa komediaa, draamaa tai romanssia painottaviin lajityyppihin, joiden sisällä esiintyi omia alalajityyppjään, jotka saatoivat myös vaihdella tyyliltään eri aikoina.⁷⁶

Lajityypit, jotka tutkimuksessani perustuvat Suomen Kansallisfilmografiassa elokuvien kohdalla mainittuihin genreihin⁷⁷, olen jakanut kuuteen erilaiseen yleisluokkaan. Määrittelemäni yleisluokat ovat seuraavat:

Yleisluokka	Kuvaus
<i>Yhteiskunnallinen draama</i> (YD) (mm. draama, yhteiskunnallinen elokuva, sota-, rikos-, jännitys-, lasten- ja nuorisoeelokuvat).	1940–1950-lukujen yhteiskuntaan tai lähihistoriaan sijoittuva draama (esim. <i>Pikku-Matti maailmalla</i> 1947, <i>Tuntematon sotilas</i> 1955).
<i>Historiallinen (puku)draama</i> (HPD) (mm. kulkurielokuvat, elämäkertaelokuvat, historialliset elokuvat, romanssit, lastenelokuvat).	Menneille vuosisadoille tai 1900-luvun alkuun sijoittuva historiallinen elokuva, joka hyödyntää historiallisia tapahtumia tai fiktiivistä menneisyyttä (esim. <i>Kulkurin valssi</i> 1941, <i>Punainen viiva</i> 1959).
<i>Melodraama</i> (MD) (myös sosiaaliset melodraamat ⁷⁸).	Tunteita voimakkaasti käsittelevä elokuva, jossa usein on keskiössä miehen ja naisen välinen rakkaussuhde sekä mahdollinen kolmiodraama (esim. <i>Suurin voitto</i> 1944, <i>Levoton veri</i> 1946).
<i>Yhteiskunnallinen komedia</i> (YK) (mm. sotilasfarssit, musiikki- ja rillumarei-elokuvat, tietyt jännitys- ja rikoselokuvat).	1940–1950-lukujen yhteiskuntaan tai lähihistoriaan sijoittuva komedia (esim. <i>Dynamiittityttö</i> 1942, <i>Hei, rillumarei!</i> , 1954).
<i>Historiallinen (puku)komedia</i> (HPK) (mm. seikkailuelokuvat).	Menneille vuosisadoille tai 1900-luvun alkuun sijoittuva historiallinen komedia- tai seikkailuelokuva, joka hyödyntää historiallisia tapahtumia tai fiktiivistä menneisyyttä (esim. <i>Herra ja ylhäisyys</i> 1944, <i>Sadan miekan mies</i> , 1950).
<i>Kauhu ja fantasia</i> (K&F).	Elokuva sijoittuu fantasia- tai unenomaiseen miljööseen sekä sisältää mahdollisesti kauhun tai ylläluonnollisuuden elementtejä (esim. <i>Prinsessa Ruusunen</i> 1949, <i>Valkoinen peura</i> 1952).

⁷⁵ Laine 2019, 193–194.

⁷⁶ Esimerkiksi ennen sotia ja vielä sen aikana ja jälkeenkin kukoistivat historialliset pukudraamat, sotien jälkeen nähtiin (yhteiskunnallisia) ongelmaelokuvia ja 1950-luvun alussa kukoistivat musikaaliset ja kevyet rillumarei-elokuvat. Laine 2019, 193, 196–199.

⁷⁷ Suomen Kansallisfilmografia käyttää ”lajityyppi” -termin sijasta termiä ”genre”, jonka käyttöä itse vältän tässä tutkimuksessa.

⁷⁸ Suomen Kansallisfilmografian luetteloimista genreistä ei löydy ”sosiaalista melodraamaa”, jota elokuvatuutkija Sakari Toiviainen on käyttänyt luonnehtiessaan sodanjälkeisiä ongelmaelokuvia. Toiviainen 1993. Olen kuitenkin halunnut huomioida ”sosiaalisen melodraaman” omana lajityyppinään, sillä se liittyy merkittäväällä tavalla 1940-luvulla vallinneeseen sodanjälkeiseen ongelmaelokuvaan.

Luokitukseni taustalla vaikuttaa se, sijoittuuko elokuva ajanjaksoonsa nähden nykyaikaan, lähihistoriaan tai vuosisatojen takaiseen menneisyyteen. Luokitteluihin olen myös pyrkinyt huomioimaan vakiintuneiden lajityyppien kuvaukset. Tällaisella yleisluokittelumäärittelyllä toteutan tutkijan itsemäärittämiä luokittelutapoja, jotka tapahtuvat reunaehtojen puitteissa.⁷⁹ Lähilukuun valitsemani elokuvat nousevat draamallisista kategorioista (YD, HPD ja MD) sekä kauhua ja fantasiaa (K&F) painottavista. Koko aineiston lajittelun helpottamiseksi olen myös huomioinut yleisluokissa komedian (YK ja HPK), vaikka tässä tutkimuksessa en yksityiskohtaisesti perehdykään lajityypin elokuviin.

Kuolemankategoriat ja tilastot

Ensimmäisiä merkittäviä tilastollisia näkemyksiä valtavirtaelokuvien kuolemakuvausvaihteluun ja elokuvissa ilmeneviin asenteisiin edustaa psykologien Ned W. Schultzin ja Lisa M. Huetin artikkeli ”Sensational! Violent! Popular! Death in American Movies” (2000). Artikkelissa tarkasteltiin 65 amerikkalaista elokuvaa, jotka olivat olleet joko yleisömenestyksiä, akatemiapalkinnon voittaneita tai mahdollisesti molempia.⁸⁰ Tutkimuksen tuloksista ilmeni muun muassa, että esimerkiksi 100 minuuttia kestävässä pitkässä elokuvassa kuolemaan liittyvä kohtaus tapahtuu joka seitsemännen ja kahdeksannen minuutin välillä.⁸¹ Heidän artikkelinsa havainnollisti sen, kuinka paljon epärealistinen, sensaatiomainen ja väkivaltainen kuolema hallitsee kaikilla osa-alueilla Hollywoodin valtavirtaelokuvaa sekä sen, että elokuvista puuttuvat normaalit suremisen reaktiot.⁸² Vaikka kyseinen ilmiö oli havaittu jo aikaisemmissa tutkimuksissa, Schultzin ja Huetin artikkeli paneutui aiheeseen tilastojen valossa.⁸³

Schultzin ja Huetin tekemä tutkimus on vaikuttanut siihen, miten itse olen määritellyt 1940- ja 1950-lukujen kotimaisessa fiktioelokuvassa esiintyvät kuoleman erilaiset kategoriat ja tilastot. Schultzilla ja Huetilla olivat yksityiskohtaiset määritelmät sille, milloin elokuvissa esiintyi kuolemaan liitettäviä tekijöitä: he olivat tutkimuksessaan määritelleet 23 erilaista kuolemaan liittyvää avainkohtausta, jotka vaihteli-

⁷⁹ Laine 2019, 192.

⁸⁰ Schultz and Huet 2000, 137, 139–140.

⁸¹ Schultz and Huet 2000, 141.

⁸² Schultz and Huet 2000, 137–138, 146–148.

⁸³ Aikaisemmin elokuvan ja viihteellisen kuoleman suhdetta oli tarkasteltu jo 1980–1990-luvun amerikkalaisissa tutkimuksissa. Esimerkiksi slasher-elokuvien tutkimuksista tiedettiin, että hahmojen sukupuoli ja rooli elokuvissa vaikuttavat siihen, ketkä kuolevat tai jäävät henkiin. Monissa edeltävissä tutkimuksissa oli myös tultu siihen johtopäätöksen, että amerikkalaisessa elokuvassa kuolema on väkivaltaista ja epärealistista. Esim. Fulton and Owen 1987; Kears 1989; Cowan and O’Brien 1990; Russell 1993; Corr, Nabe, & Corr 1997; ks. myös. Schultz & Huet 2000, 138.

vat kuolemasta puhumisesta aina kuolemanjälkeisiin kokemuksiin.⁸⁴ Tutkimustaan varten he hyödynsivät koulutettuja opiskelijoita, jotka tarkastelivat elokuvien avainkohtauksia ja merkitsivät muistiin muun muassa niissä esiintyvien hahmojen sukupuolen, iän, etnisyyden sekä kuolemaan liittyvät vuorosanat, kiertoilmaukset, toiminnot ja reaktiot.⁸⁵ Omassa tutkimuksessani en ole ottanut käyttöön yhtä laajoja ja yksityiskohtaisia määritelmiä vaan jakanut kuoleman määritelmäni kolmeen erilaiseen yleisluontoisempaan kategoriaan:

Kuolemankategoria	Kuvaus
Konkreettinen kuolema (KK)	Kuolema esiintyy konkreettisesti: elokuvassa mukana olevia hahmoja kuolee (joko näytetään tai ei näytetä).
Kuoleman ilmiöt (KI)	Kuolema ei välttämättä ole konkreettisesti elokuvassa mukana, mutta sillä on keskeinen vaikutus elokuvan juoneen tai hahmoihin; kuolemasta esimerkiksi puhutaan tai ilmaistaan sen aiheuttamia käytäntöjä.
Ei kuolemaa (EK)	Elokuvassa ei kuole keskeisiä hahmoja, kuolemasta ei myöskään puhuta tai mitään kuoleman ilmiöihin viittaavaa ei ilmaista käytäntöjen välityksellä.

Aineistoni kannalta erityisen tärkeitä ovat kaksi ensimmäistä kategoriaa ”Konkreettinen kuolema” (KK) ja ”Kuoleman ilmiöt” (KI). Tutkimuksessani keskiöön nousevat elokuvat, joissa kuolemalla on merkittävä vaikutus hahmoihin ja juoneen. Olen luokitellut elokuvan ”Konkreettinen kuolema” -kategoriaan, jos tarinassa menehtyy hahmoja. Tästä huolimatta kuolemalla ei aina välttämättä ole suurta roolia elokuvassa. Tämän takia olen kokenut tärkeäksi myös nostaa esiin ”Kuoleman ilmiöt” -kategorian, mikä muistuttaa kuoleman monimuotoisuudesta ja vaikutuksesta, siitä, että kuolema voi olla muullakin merkittävällä tapaa läsnä elokuvassa kuin hahmojen suoralla tai epäsuoralla fyysisellä kuolemalla. Ilman kyseistä kategoriaa kuoleman havainnointi ja määrittely aineistossa jäisi huomattavasti kapeampialaisemmaksi.

Elokuvat, jotka eivät havaintojeni mukaan implisiittisesti käsittele kuolemaa, olen laskenut ”Ei kuolemaa” (EK) -kategoriaan. Suurin osa tähän kategoriaan kuuluvista elokuvista on komedioita, jotka tutkimuksessani jäävät syvällisemmän analysoinnin ulkopuolelle, mutta joiden kohdalla toisaalta voitaisiin keskustella laajemmin kuoleman tukahduttamisesta viihteen keinoin.⁸⁶ Mutta kuten on jo aikaisemmin

⁸⁴ Schultz and Huet 2000, 137, 139, 142, 144.

⁸⁵ Schultz and Huet 2000, 139–141.

⁸⁶ Esim. Hietala 1996, 110–111.

todettu, tässä tutkimuksessa pääasiallisena fokuksena on tarkastella vakavammassa mielessä käsiteltyä ja tukahdutettua kuolemaa ilmiöineen ja tunteineen, mikä toteutuu selkeimmin draamaa painottavissa lajityypeissä.

Näiden määrittelemieni kategorioiden avulla rakensin kuoleman tilastoja 1940–1950-lukujen kotimaisessa fiktioelokuvassa. Laatumistani tilastoista näkyy, missä määrin kuoleman tematiikka, eli ”Konkreettinen kuolema” ja ”Kuoleman ilmiöt” -kategorioissa, on ollut läsnä elokuvissa eri vuosikymmenillä ja miten se on jakautunut lajityyppien yleisluokitusten kesken. Yksityiskohtaiset tilastot löytyvät liitteen 2 taulukoista 1a, b, c–3a, b, c, joihin on tilastoitu (1.) ”Konkreettinen kuolema” -kategorian, (2.) ”Kuoleman ilmiöt” -kategorian sekä (3.) molempien kategorioiden yhteenlaskettu esiintymisosuus 1940–1959 vuosien aikana valmistuneissa pitkissä kotimaisissa fiktioelokuvissa.

Kuoleman käsittely suomalaisissa 1940–1950-lukujen elokuvissa jakautuu suhteellisen tasaisesti: 377 elokuvan kokonaismäärästä 198:ssa (52,5 %) kuoleman tematiikka vaikuttaa keskeisesti.⁸⁷ Eroja kuoleman merkittävytydestä alkaa kuitenkin ilmetä, kun vuosikymmeniä tarkastellaan erillisinä kokonaisuuksina.⁸⁸ 1940-luvun elokuvissa kuoleman käsittely on runsasta, mutta vuosista erottuvat erityisesti 1946–1947: tällöin sodanjälkeinen levottomuus oli läsnä yhteiskunnassa ja niin sanotut ongelmaelokuvat, joissa kuolema usein korostui, kiinnostivat tuottajia.⁸⁹ Elokuvatutkijat Sakari Toiviainen ja Anu Koivunen ovat todenneet, että vakavia ongelmaelokuvia tehtiin enimmäkseen vuosien 1944–1948 aikana.⁹⁰ Tämä korreloi myös kuoleman tilastojen kanssa: kyseisinä vuosina valmistuneissa elokuvissa 62 % tai enemmän käsitteli kuolemaa, mutta vuonna 1949 kuolemaa käsittelevien elokuvien osuus tippuu jo puoleen ja pysyy matalissa lukemissa aina vuoteen 1956 asti.⁹¹

1950-luvulta huomio kiinnittyi vuosiin 1951–1955, jolloin elokuvien suuriin valmistusmääriin nähden kuoleman käsittely jää melko vähäiseksi.⁹² Ajanjaksolla kevyet ja komedialliset elokuvat, joissa kuolemaa harvemmin käsiteltiin vakavalla otteella, olivat jo tuolloin tuotantoyhtiöiden valtavirtaa. Huomiota on syytä kiinnittää erityisesti vuoteen 1956, jolloin kuoleman käsittely on poikkeuksellisen runsasta: taustalla näkyy edellisvuonna SF:n tuottaman ja Edvin Laineen ohjaaman *Tuntemattoman sotilaan* nostattama vakavien elokuvien hetkittäinen paluu teattereihin.⁹³ Mo-

⁸⁷ Liite 2, taulukko 3c.

⁸⁸ Liite 2, taulukko 3a ja 3b.

⁸⁹ Tästä tarkemmin esimerkiksi luvussa 1.5 (”Tuhottu kuolema (1944–1948): *Levoton veri ja Tuhottu nuoruus*”) ja luvussa 3 Tuhottu kuolema.

⁹⁰ Toiviainen 1993; Koivunen 1995, 108–111.

⁹¹ Liite 2, taulukko 3a.

⁹² Liite 2, taulukko 3b.

⁹³ Liite 2, taulukko 3b. Tästä puhun tarkemmin esimerkiksi luvussa 1.5 (”Unohdettu kuolema (1949–1955): *Valkoinen peura* ja *Olemme kaikki syyllisiä*”) ja ”Muistettu kuolema

lempien vuosikymmenten yleisluokkia vertaamalla voidaan havaita, että vakavimmiksi mielleltävät draaman ja kauhun/fantasian yleisluokat myös käsittelivät kuolemaa huomattavasti enemmän kuin komediaa painottavat yleisluokat. Yleisluokista varsinkin melodraama erottautuu joukosta, sillä lähes kaikki 1940–1950-luvuilla yleisluokkaan laskettavat lajityyppejä edustaneet elokuvat käsittelivät kuolemaa keskeisesti.⁹⁴

Kuolonuhrien tilastoinnista

Kuolonuhrien arvioitu määrä ja jakautuminen 1940- ja 1950-lukujen kotimaisessa fiktioelokuvassa yleisluokitusten mukaan esitetään tarkemmin liitteissä 1 ja 3. Liitteessä 1 esitetään aineiston kaikkien 377 elokuvan yleisluokka, kuolemanluokka, kuolonuhrien määrä, uhrien sukupuoli (mies/nainen) sekä kuoleman luonne (luonnollinen/väkivaltainen). Elokuvat on järjestetty taulukoittain julkaisu vuosien mukaan vuosilta 1940–1959. Liitteessä 3 vuodet 1940–1959 on esitetty omina taulukoinaan. Kunkin vuoden taulukossa kuolonuhrit on jaettu yleisluokitusten, sukupuolen ja kuoleman luonteen mukaan. Liitteen 3 taulukot 1–3 ovat yhteenvetotaulukoita: taulukko 1 sisältää vuosina 1940–1949 valmistuneiden elokuvien kuolonuhrit, taulukko 2 vuosien 1950–1959 kuolonuhrit ja taulukko 3 koko ajanjakson eli vuosien 1940–1959 kuolonuhrit.

Kuolonuhreiksi olen laskenut kaikki hahmot, joiden menehtyminen ilmaistaan selvästi elokuvissa. Kuolonuhrien tarkka laskeminen on haastavaa eritoten massakuolemissa, joiden yhteydessä tarkkoja uhrimääriä on lähes mahdoton laskea ja niitä ei välttämättä edes mainita elokuvassa.⁹⁵ Myös elokuvan tarinan yhteydessä mainitut hahmojen kuolemat (joita ei kuitenkaan nähdä itse elokuvassa) ja heidän huomioimisensa kuolonuhritilastoissa ovat tulkinnanvaraisia. Jos mainittu hahmo näytetään

(1955–1959): *Tuntematon sotilas ja Rintamalotta*”) ja luvussa 4 Unohdettu kuolema sekä luvussa 5 Muistettu kuolema.

⁹⁴ Tämä ainoa melodraamalajityypin poikkeus, jossa kuolema ei ole merkittäväällä tavalla mukana, on vuonna 1942 Suomi-Filmin tuottama ja Valentin Vaalan ohjaama *Keinun morsian*.

⁹⁵ Oivallisena esimerkkinä voi käyttää elokuvaa *Herra ja ylhäisyys* (SF, Jorma Nortimo, 1944), jossa Meksikon presidentin vaunu kaikkine sotilaineen syöksyy järveen. Elokuvassa ei ilmaista tällaisen massakuoleman yhteydessä tarkkaa kuolonuhrien määrää, mutta selvää on, että presidentti seurueineen menehtyy. Tällaisissa tapauksissa olen päättänyt ratkaisuun, jossa vain huomioin keskeisen hahmon, eli presidentin, kuoleman. Vastaavasti taas elokuvassa *Suurin voitto* (SF, Hannu Leminen, 1944) nähdään lukuisien nuorten miesten massakuolema kuumetautiin. Elokuvassa tosin annetaan näiden nuorten miesten tarkka lukumäärä, 13, minkä vuoksi olen tämän lukeman sisällyttänyt tilastoihin.

esimerkiksi elokuvan takaumassa tai kuolema selostetaan elokuvassa tarkasti, niin tällöin olen laskenut uhrin tilastoihin.⁹⁶

Olen erotellut aineistossani luonnolliset ja väkivaltaiset kuolemat. Luonnollisiksi kuolemiksi olen määritellyt vanhenemisesta johtuvan luonnollisen kuoleman, yllättävät sairaskohtaukset tai pitkäaikaiset sairaudet. Väkivaltaisiksi taas onnettomuudet, itsemurhat sekä tapot/murhat/surmat. Kuolemien erottelu on tärkeää, sillä kuolema on aina sidoksissa sekä yhteisöönsä että kulttuuriinsa. Kuolemien erilaiset ymmärtämiset luovat samalla erilaisia ymmärryksiä moraalista ja velvollisuuksista yhteisössä.⁹⁷ Tarkasteltaessa kuoleman luonnetta, yksilöä, johon kuolema kohdistuu, ja yhteisöä, jossa kuolema tapahtuu, saadaan samalla enemmän ymmärrystä muista yhteiskunnassa vallitsevista käytännöistä.⁹⁸

Vaikka kuvaustekstien pohjalta tehdyt kuolonuhritilastot ovat tulkinnanvaraisia, ne antavat selkeitä viitteitä siitä, miten kuoleman käsittely kotimaisessa elokuvassa muuttui 1940- ja 1950-lukujen aikana. Kuolonuhritilastojen valossa esimerkiksi selviää, että kokonaisuudessaan vuosikymmenten uhrimäärissä ei ole suuria eroja, ainoastaan muutamia kymmeniä uhreja. 1940-luvulla valmistui yhteensä 168 elokuvaa ja uhreja elokuvissa oli kokonaisuudessaan noin 177, kun taas 1950-luvulla lukumäärät ovat 209 elokuvaa ja noin 162 uhria.⁹⁹ Tämä tarkoittaa, että yhdessä 1940-luvulla valmistuneessa elokuvassa esiintyy keskimäärin 1,05 kuolonuhria ja 1950-luvulla taas 0,78 kuolonuhria per elokuva. Mielenkiintoinen tilastoista esiin nouseva seikka liittyy kuolemien luonteeseen: 1940-luvun elokuvassa luonnollisen kuoleman määrä on yleisempää sekä miehillä että naisilla verrattuna 1950-luvun elokuvaan. 1940-luvun elokuvassa miehiä menehtyy luonnollisesti n. 43 ja naisia n. 27 (yhteensä 70 eli keskimäärin 0,42 kuolonuhria per elokuva).¹⁰⁰ Vastaavasti taas 1950-luvun elokuvassa luonnollisten kuolemien osuus miesten kohdalla on n. 17 ja naisten kohdalla n. 16 (yhteensä 33 eli keskimäärin 0,16 kuolonuhria per elokuva).¹⁰¹

Vuosikymmenten välillä vallitsevien erojen luonnollisten kuolemien määrässä voi nähdä laajemmin kytkeytyvän kuoleman kieltämiseen ja etäännyttämiseen yhteiskunnassa: luonnolliseen kuolemaan liittyvät mielikuvat vähenivät ihmisten mielistä

⁹⁶ Esimerkiksi elokuvassa *Silmät hämärässä* (Veikko Itkonen (ohjaus ja tuotanto), 1952) esitetään takauma, jossa selkeästi nähdään erään luutnantin kuolema sodassa. Tällöin kuolonuhri voidaan laskea osaksi tilastoja. Toisaalta taas esimerkiksi elokuvassa *Kummituskievari* (Fennada-Filmi, Lasse Pöysti, 1954) on hahmoja, joita ei nähdä, mutta ovat elokuvan juonen kannalta merkittäviä ja heidän kuolemansa selostetaan yksityiskohtaisesti. Tällöin olen myös päättänyt huomioida kuolonuhrit tilastoissa.

⁹⁷ Esim. Rantanen 2019, 13.

⁹⁸ Vrt. Feifel 1965, xvi.

⁹⁹ Ks. Liite 2, taulukot 1a-1b, 2a-2b ja 3a-3b; Liite 3, taulukot 1 ja 2.

¹⁰⁰ Ks. Liite 3, taulukko 1.

¹⁰¹ Ks. Liite 3, taulukko 2.

1950-luvulle tultaessa ja korvautuivat epäluonnollisemmilla mielikuvilla ja käsityksillä. Elokuvateollisuudessa tämä näkyi 1950-luvulla siten, että kuolemasta tuli viihteellisempää ja sitä käsiteltiin huomattavasti enemmän väkivaltaisessa viitekehyyksessä luonnolliseen nähden: n. 162 kuolonuhrista peräti n. 129 (lähes 80 %) menehtyy väkivaltaisesti.

Vuosikohtaisesti on havaittavissa, että 1940-luvulla suurin määrä kuolonuhreja nähdään sotavuosina (1942: n. 20; 1943: n. 20; 1944: n. 42) ja pian sotavuosien jälkeen (1946: n. 20; 1947: n. 24) valmistuneissa elokuvissa, mikä vastaa hyvin kyseisinä vuosina pinnalla ollutta ongelmaelokuvaa, johon taas yhteiskunnassa vallinnut levottomuus vaikutti.¹⁰² Vastaavasti taas 1950-luvun puolelta erottuvat vuodet 1952 (n. 21), 1955 (n. 25) ja 1956 (n. 31).¹⁰³ Vuosi 1952 sijoittuu kevyiden elokuvien sarjatuotannon aikaan, joita tehtiin varsinkin vuosien 1952–1955 välillä. Korkeaa kuolonuhrien määrää voi selittää, että vuonna 1952 poikkeuksellisesti julkaistiin kaksi kotimaista kauhuelokuvaa, *Valkoinen peura* ja *Noita palaa elämään* (Fennada-Filmi, Roland af Hällström), joissa varsinkin ensimmäisessä menehtyy useita hahmoja. Vuosi 1955 on erityisen poikkeuksellinen, sillä suuresta kuolonuhrien määrästä vastaa pitkälti *Tuntematon sotilas*. Vuoden 1956 elokuvissa kuolonuhrien korkeina pysyvät määrät taas vastaavat elokuvateollisuuden palanneiden vakavien elokuvien paluuta: tällöin myös elokuvissa keskimäärin esiintyi enemmän kuolonuhreja.

Kuolonuhrilastoinnin merkitys näkyy myös analysoitavan elokuva-aineiston kohdalla. Olen esimerkiksi valinnut elokuvia vuosilta, jolloin kuolonuhrien määrät ovat vähäisiä (kuten *Kulkurin valssi* (1941: n. 7 kuolonuhria) ja *Olemme kaikki syyllisiä* (1954: n. 9 kuolonuhria)) sekä sellaisilta vuosilta, jolloin kuolonuhrien määrät taas ovat olleet korkeita (esimerkiksi *Tuhottu nuoruus* (1947: n. 24 kuolonuhria) ja *Rintamalotta* (1956: n. 31 kuolonuhria)).¹⁰⁴ Kuolonuhrien tilastointi herättääkin kysymään ja tarkastelemaan lähemmin myös tutkimukseni keskeisintä teemaa eli kuolemaa ja tunteita kotimaaisessa 1940- ja 1950-luvun fiktioelokuvassa. Tilastojen perusteella muutokset kuolemassa, varsinkin sen luonteissa, ovat selkeästi havaittavissa, mutta elokuvia on tarkasteltava yksityiskohtaisemmin, jotta ilmiöt, kuten kuoleman yhteydessä ilmenevä kieltäminen, tunteet ja asenteet, avautuvat laajemmassa kontekstissa.

¹⁰² Liite 3, taulukko 1942, 1943, 1944, 1946, 1947.

¹⁰³ Liite 3, taulukko 1952, 1955, 1956.

¹⁰⁴ Ks. Liite 3, taulukko 1941, 1947, 1954, 1956.

1.3 Historiallinen ja audiovisuaalinen kuolema – kuolemantutkimuksesta ja -kieltämisestä länsimaisessa kulttuurissa ja elokuvassa

Tutkimukseni sijoittuu sotavuosien aikaisen ja sen jälkeisen Suomen yhteiskunnalliseen ja kulttuurihistorialliseen keskusteluun, korostaen erityisesti kuolemankulttuurin ja tunneilmapiirien merkitystä. Keskeistä on tarkastella kuolemankieltämisen ilmiön historiallista kehitystä ja sen vaikutusta tunteiden ilmaisuun ja käsittelyyn. Tämän vuoksi tarkastelen, miten kuolemaan on eri aikoina suhtauduttu ja miten sitä on tutkittu erityisesti 1900-luvun länsimaisessa kontekstissa, miten nämä asenteet ovat heijastuneet elokuvan historiaan sekä miten suomalainen kuolemantutkimus asettuu tähän viitekehykseen. Tavoitteenani on avata uusia näkökulmia siihen, mitä kuolemantutkimus voi tarjota vanhemmalle kotimaiselle elokuvalle, samalla pyrkien kuroma umpeen näiden kahden aihepiirin välillä olevaa railoa.

Kuoleman merkityksen tieteellinen tarkastelu nousi länsimaissa esille globaalien maailmansotien ja niistä aiheutuneiden miljoonien kuolonuhrien myötä. Koko maailmaa ravisuttaneet sodat jättivät lähtemättömät jälkensä, joiden seuraukset näkyvät vielä tänäänkin. Ongelmalliseksi alettiin kokea erityisesti kuolemasta ja sen aiheuttamista tunteista vaikeneminen ja siitä syntyneet seuraukset julkisuudessa.¹⁰⁵ Vuonna 1959 amerikkalainen psykologi Herman Feifel toimitti kokoelmateoksen *The Meaning of Death*, jonka johdannossa hän toteaa amerikkalaisten olemuksen muuttuneen selkeästi ahdistuneemmaksi ja epävarmemmaksi yhteiskunnassa kuoleman kieltämisen myötä.¹⁰⁶ Teoksen kirjoittamiseen osallistui monien eri alojen edustajia, kuten pappeja, psykologeja, historioitsijoita ja kulttuurintutkijoita, jotka pohtivat kuoleman merkitystä omien tieteenalojensa kautta. Feifelin toimittama teos mainitaan usein myös ensimmäisenä kuolemantutkimusta käsittelevänä tieteellisenä julkaisuna, joka samalla huomioi alan monitieteisyyden.¹⁰⁷

Länsimaisen kuolemanhistorian tutkimuksen merkittävänä pioneerina mainitaan usein ranskalainen historioitsija Philippe Ariès, jonka kuolemaa käsittelevät teokset herättivät tutkijoiden parissa laajemman mielenkiinnon aiheeseen.¹⁰⁸ Teoksissaan Ariès kävi läpi länsimaisen kuoleman historian varhaisesta keskiajasta moderniin aikaan, teosten kirjoitushetkellä 1960-lukuun, tarkastellen ihmisten kuolemasuhteessa tapahtunutta muutosta. Arièsin keskeisenä teesinä oli, että vielä keskiajalla kuolema oli kesytetty eli kuolemaan suhtauduttiin luontevammin ja avoimemmin, mutta 1900-luvulle tultaessa kuolema muuttui ”kielletyksi”: kuolema siirtyi sairaaloihin ja

¹⁰⁵ Esim. Gorer 1955; Feifel 1965a (1959); Feifel 1965b (1959); Wahl 1965 (1959); Kübler-Ross 1969; Ariès 1981 (1977); Elias 1993 (1982).

¹⁰⁶ Feifel 1965a (1959), xi-xvi.

¹⁰⁷ Fonseca and Testoni 2012, 161.

¹⁰⁸ Ariès 1974; Ariès 1981 (1977); Ariès 1985 (1983).

kuolemasta puhuttiin vähemmän julkisuudessa. Tämä muutos johtui siitä, että keskiajan jälkeisillä vuosisadoilla yhteiskunnallinen elämä maallistui hiljalleen ja ihmiset ajattelivat muutakin kuin kuolemanjälkeistä elämää. 1800-luvulla perhesuhteissa alkoivat korostua tunteet ja läheisyys, jolloin kuolemasta tuli henkilökohtaisempi kokemus. 1900-luvun kuolemakielteisyyden kehittymistä edesauttoivat medikalisaation ohella entisestään kiihtynyt kaupungistuminen, teknologisoituminen, teollistuminen ja maallistuminen.¹⁰⁹ Vaikka Arièsia on paljon myös kritisoitu, esimerkiksi liiallisesta yleistämisestä, hänen tutkimuksensa on ollut vaikutusvaltainen länsimaisen kuolemanhistorian hahmottamisessa.¹¹⁰

Merkittävää tutkimustyötä kuolemanhistorian parissa, ja varsinkin sen yhteydessä kulkevan kuolemankieltämisen ilmiön, on myös tehnyt sosiologi Norbert Elias. Hän on modernin kuolemankulttuurin, sairaalakuoleman, yhteydessä puhunut puhekieleen vakiintuneesta ”sosiaalisesta kuolemasta”. Eliaksen mukaan modernissa yhteiskunnassa kuolemasta vieraantuminen johti siihen, että ihmiset eivät enää tieneet, miten siitä tulisi puhua varsinkin kuolevien kanssa. Tällöin ratkaisuksi jäi asian välttely, mutta samanaikaisesti kuolevat eristettiin muusta yhteiskunnan toiminnasta, mikä aiheutti hylätyksi tulemisen ja yksinäisyyden tunteita.¹¹¹ Psykiatri Elisabeth Kübler-Ross käsitteli ilmiötä jo 1960-luvun lopulla julkaistussa teoksessaan *Raportti kuolemasta (On Death and Dying (1969))*, johon hän oli haastatellut syöpäpotilaita. Kehittämässään tunnetussa viisikohtaisessa vaiheteoriassa Kübler-Ross nosti esiin syöpäpotilaiden kokemat erilaiset tunteelliset vaiheet, joista yksi liittyi potilaiden kokemaan yksinäisyyteen, kun heidän omaisensa tai sairaalan henkilökunta eivät halunneet keskustella kuolemasta.¹¹²

Vertailua 1900-luvulla alkaneen kuolemankieltämisen ilmiön kanssa oli usein tehty viktoriaaniseen 1800-lukuun liittyen, jolloin seksuaalisuuden ja siihen liittyvien käytäntöjen tukahduttaminen oli normi yhteiskunnassa. Brittiläiset tutkijat vertasivat ilmiötä maailmansotien vaikutukseen kuolemankulttuurin tukahduttamisessa.¹¹³ Antropologi Geoffrey Gorer julkaisi jo vuonna 1955 esseensä *Pornography of Death*, jossa hän totesi, että varsinkin luonnollisen kuoleman keskustelusta ja esittämisestä oli tullut julkisuudessa yhtä vaiettu aihe kuin seksuaalisuus oli ollut viktoriaanisella ajalla.¹¹⁴ Modernin ajan brittiläisistä kuolemantutkijoista on syytä nostaa esiin antropologi Douglas Davies sekä sosiologi Tony Walter, jotka ovat hahmotel-

¹⁰⁹ Ariès 1974; Ariès 1981 (1977); Ariès 1985 (1983); ks. myös Pajari, Miettinen ja Kanerva 2019, 9–11.

¹¹⁰ Pajari, Miettinen ja Kanerva 2019, 9, 11.

¹¹¹ Elias 1993 (1982).

¹¹² Kübler-Ross 1969; vaiheteoriasta tarkemmin esim. Salmela 2014, 48–50.

¹¹³ Esim. Cannadine 1981.

¹¹⁴ Gorer 1955.

leet ääriviivoja länsimaissa 1900-luvulla tapahtuneelle kuolemankulttuurin kehitykselle.¹¹⁵

Walter onkin jaotellut viime vuosikymmenien kehityksen tarkemmin ja todennut, että kuoleman kieltämisen aika on käytännössä ohi, sillä kuolemasta keskustellaan yhä enemmän. Elämme Walterin mukaan neomodernin kuoleman ”kehitysvaihetta”, jossa kuolevat ovat edelleen vaikea asia, mutta kuolema tunteineen näkyy ja kuuluu aiempaa enemmän julkisuudessa. Neomoderni kuolemankulttuuri onkin Walterin keskeisimpiä teesejä, jolla hän muistuttaa, että kuolema on ollut aikaisemmin luonnollisempi osa elämää ja sen hyväksyminen on vaikuttanut myönteisesti elämänlaatuun. Samalla Walterin tutkimus on paljastanut nykyisten kuolemankulttuurien juuria ja auttanut ymmärtämään aikaamme paremmin. Walter kuitenkin huomauttaa, että sosiologiassa luodut mallit sopivat erilaisiin ympäristöihin eri tavoilla.¹¹⁶ Suomen kohdalla on esimerkiksi hyvä huomioida, että siirtyminen modernin kuolemanaikaan tapahtui monissa länsimaissa toisen maailmansodan päättymisen jälkeen, mutta Suomessa vasta 1960–1970-luvuilla.

Puolalainen sosiologi Zygmunt Bauman on nostanut esiin, kuinka vaikea ihmisen on suhtautua omaan kuolemaansa ja kuolevaisuuteensa. Ihmiset ovat tätä ajatusta varten luoneet erilaisia tapoja, perinteitä ja ajatusmalleja, jotka tavallaan mahdollistavat olemassaolon jatkumisen. Näitä tapoja edustavat esimerkiksi jälkeläisten hankkiminen tai jäljen jättäminen historiaan tai taiteeseen. Kuolemaa keskeisempää ihmisellä on ajatus elämisestä, kuolemattomuudesta.¹¹⁷ Vastaavia ajatuksia esitti jo 1970-luvulla amerikkalainen antropologi Ernest Becker. Hänen mukaansa ihmisten kaiken toiminnan pohjana on heidän oman kuolevaisuutensa tiedostaminen ja siihen liittyvä pelko ja ahdistus: teoillaan ihmiset pyrkivät kieltämään kuolevaisuutensa olemassaolon, ja jotta elämällä olisi merkitystä, ihminen antaa teoilleen lukuisia merkityksiä, joiden lopullisena tavoitteena on jättää pysyvä jälki esimerkiksi kulttuuriin.¹¹⁸ Baumanin ja edellä mainittujen tutkijoiden esittämien näkemysten myötä kuolemanhistoriaan tuleekin mukaan kysymyksiä siitä, kuinka ennen elettiin ja mikä oli kuolevan ja kuoleman rooli yhteiskunnassa.¹¹⁹

Suomalaisessa historian tutkimuksessa laajempi mielenkiinto kuolemaan heräsi 1980-luvun lopulla. Historioitsija Eino Jutikkalan *Kuolemalla on aina syynsä* (1987) mielletään ensimmäiseksi moderniksi kuoleman historiaa Suomessa käsitteleväksi teokseksi. Jutikkala käy teoksessaan läpi väestöhistorian teemoja syntyvyyden ja

¹¹⁵ Walter 1994; Davies 2005.

¹¹⁶ Walter 1994; ks. myös Pajari, Miettinen ja Kanerva 2019, 15–16.

¹¹⁷ Bauman 1992; Bauman 2006.

¹¹⁸ Becker 1973.

¹¹⁹ Pajari, Miettinen ja Kanerva 2019, 14.

kuolleisuuden kautta aina pyyntikulttuureista väestöräjähdykseen saakka.¹²⁰ Jutikkalan teoksen ilmestymisen aikoihin keskusteluun nousivat myös Suomessa 1860-luvulla koetut nälänhädät. Nälänhädän tutkimuksissa tutkijoita kiinnostivat erityisesti kuolleisuuden syy- ja seuraussuhteet.¹²¹

1990-luvulla myös Suomessa luotiin laajempia katsauksia länsimaisten kuolemankulttuurien eri vaiheisiin, joissa myös käytiin läpi suomalaisen kuolemankulttuurin historiaa ja kuolemankielämisen vaikutusta yhteiskunnan modernisoitumisen yhteydessä. Tällaisia edustavat esimerkiksi uskontotieteilijä ja etnografi Juha Pentikäisen *Suomalaisen lähtö: kirjoituksia pohjoisesta kuolemankulttuurista* (1990) sekä historioitsija Kai Heikkilän ja sosiologi Pertti Jokivuoren teos *Kuoleman salaisuus* (1994). Historioitsija Eero Kuparisen toimittama artikkelikokoelmateos *Kun aika loppuu. Kuolema historiassa* (1999) perustuu Turun yliopiston yleisen historian luentosarjaan.¹²² Kuparisen toimittamassa teoksessa näkökulma kuolemanhistoriaan ja -kulttuuriin on monitieteinen ja kansainvälinen, ja se tarkastelee aihetta ajallisesti antiikista moderniin aikaan.

Suomen rooli ja vaiheet toisessa maailmansodassa on sotien päättymisestä lähtien ollut tutkijoiden keskeisenä tarkastelun kohteena. 2000–2010-luvuilla suomalaisessa kuolemanhistoriassa sotien sankarikuolemat ja isänmaalle annettujen uhrauksien merkitykset ovat kiinnostaneet tutkijoita entistäkin enemmän.¹²³ Tutkija Ilona Kemppainen (ent. Pajari) on esimerkiksi tarkastellut toisen maailmansodan aikaisia sotakuolemia, keskittyen varsinkin sankariuhreihin ja heihin liittyviin käytäntöihin ja kulttuurisiin tulkintoihin.¹²⁴ Kokemuksen historiaan erikoistunut tutkija Ville Kivimäki taas on tarkastellut toisen maailmansodan suomalaissotilaiden traumatisoituneita mieliä, varsinkin posttraumaattista stressiä, ja niiden ilmentymisiä ja vaikutuksia sotilaiden keskuudessa niin eturintamalla kuin pian sodasta kotiutumisen jälkeen. Tutkimuksissaan Kivimäki myös usein sivuaa kuoleman monimuotoista merkitystä eturintamalla olleille sotilaille ja sitä, millaiset fyysiset ja henkiset jäljet se jätti heihin.¹²⁵

¹²⁰ Jutikkala 1987; ks. myös Pajari, Miettinen ja Kanerva 2019, 16–17.

¹²¹ Esim. Turpeinen 1986; Häkkinen et al. 1991; Muroma 1991; ks. myös Pajari, Miettinen ja Kanerva 2019, 17.

¹²² Hovi 1999, 7.

¹²³ Esim. Kemppainen 2006; Tepora 2011; Kivimäki 2013; Tepora 2015; Tepora ja Jalonen 2019; Kivimäki 2019.

¹²⁴ Kemppainen 2006; ks. myös Pajari 2013. Kemppainen on urallaan myös laajemmin perehtynyt kuoleman sosiaalihistoriaan ja tarkastellut varsinkin suomalaisen kuolemankulttuurin muutosta ja sen vaikutusta ihmisten arkeen 1800-luvulta 2000-luvulle. Esim. Pajari 2014; Pajari 2019; Haverinen & Pajari 2019.

¹²⁵ Ks. esim. Kivimäki 2013; Kivimäki 2015a; Kivimäki 2015b; Kivimäki, Hytönen & Karonen 2015; Kivimäki 2019.

Historiallista kuolemantutkimuksen näkökulmaa on kohdistettu myös Suomessa vallinneisiin lännen ja idän erilaisiin kuolemankulttuureihin. Kuolemankulttuurien jakautuminen Suomessa johtuu pitkälti maan maantieteellisestä asemasta lännen ja idän välillä. Katolisen kirkon 1000-luvulla harjoittaman vähittäisen kristillistämisen myötä Suomen läntisissä osissa vakiintuivat kristinuskon – ja myöhemmin luterilaisuuden – kuolemankulttuurin perinteet. Samanaikaisesti itäisessä Suomessa ortodoksisen kirkon asema on ollut vahva, mikä jätti jälkensä karjalaisiin kuolemanperinteisiin.¹²⁶ Erityistä huomiota suomalaisessa kuolemanhistoriassa on saanut myös itsemurha, jonka merkitystä on tarkasteltu menneillä vuosisadoilla kuin myös modernilla ajanjaksolla.¹²⁷ Toisaalta aihe sopii suomalaisen kuolemantutkimuksen kontekstiin, sillä Suomessa itsemurhalla on pitkä kansallista identiteettiä leimaava historia.¹²⁸ Suomalaisen kuolemanhistorian moninaisia näkökulmia onkin tuotu yhteen *Suomalaisen kuoleman historia* (2019) -artikkelikoelmateoksessa.¹²⁹ Teoksessa käydään läpi suomalaisen kuolemankulttuurin historiallisia vaiheita ja ilmiöitä 1800–1900-luvuilta 2000-luvulle ja se on tarkoitettu osa-alueen perusteokseksi.¹³⁰

Historiallisen näkökulman lisäksi suomalainen kuolemantutkimus vaikuttaa monilla muilla tieteenaloilla, mikä on näkynyt varsinkin 2010-luvulta alkaen aihetta käsittelevien väitöskirjojen julkaisujen lisääntymisessä.¹³¹ Kuolemantutkimuksen monitieteellistä laaja-alaisuutta on koottu yhteen *Kuoleman kulttuurit Suomessa* (2014) -artikkelikoelmateoksessa, jossa kuoleman merkitystä pohditaan enimmäkseen modernissa yhteiskunnassa. Teoksen kirjoittajiin lukeutuu niin mediatutkijoita, folkloristeja, uskontotieteilijöitä, filosofeja, oikeuslääketieteilijöitä kuin myös lääkäreitä.¹³²

¹²⁶ Läntisen ja itäisen Suomen kuolemankulttuureista enemmän esim. Pentikäinen 1990, 27–34, 44–81; Butters 2017.

¹²⁷ Esim. Nygård 1994; Myllykangas 2014; Miettinen 2015; Salmela, A. 2017; Miettinen 2019; Moilanen 2025.

¹²⁸ Miettinen 2019, 204.

¹²⁹ Historiallisesta painopisteestään huolimatta teoksessa korostuu myös kuolemantutkimuksen monitieteisyys, sillä kirjoittajien joukossa on folkloristiikkaan (FT Kaarina Koski), arkeologiaan (FM Ulla Moilanen) ja digitaaliseen kulttuuriin (FT Anna Haverinen) erikoistuneita tutkijoita.

¹³⁰ Pajari, Kanerva ja Miettinen 2019, 25.

¹³¹ Esim. (mediatutkimus) Hakola 2011; (digitaalinen kulttuuri) Haverinen 2014; (folkloristiikka) Hovi 2014; (terveystieteet) Terkamo-Moisio 2016; (filosofia) Rantanen 2019; (taiteidentutkimus) Kosonen 2020; (uskontotieteet) Butters 2020.

¹³² Ks. Hakola, Kivistö & Mäkinen 2014, 20–22.

Kuoleman ja kuolemankieltämisen merkitys elokuvissa

Kuolemankieltäminen ja sen tavoittelu ei ole ollut poikkeuksellista myöskään silloin, kun tarkasteluun otetaan elokuvan olemuksen ja sen esittämisen historialliset vaiheet. Kuolemantutkimuksellisesta näkökulmasta tarkasteltuna voidaan havaita, kuinka elokuvissa kulkee mukana yhteiskunnassa vallalla oleva suhtautuminen kuolemaan ja varsinkin siihen liittyviin pelkoihin. Geoffrey Gorer huomautti jo 1950-luvulla, kuinka lukuisat kulttuurituotteet, mukaan lukien elokuvat, edesauttoivat julkisuudessa luonnollisen kuolemaan liittyvien mielikuvien häivyttämistä ja korvautumista väkivaltaiselle kuolemalla.¹³³ Herman Feifel taas kritisoi kuoleman kieltämisen lisääntymisestä yhteiskunnassa amerikkalaisia elokuvia, joissa välteltiin tragedian ja kuoleman esittämistä ja pyrittiin ”onnellisiin loppuihin.”¹³⁴ Mediatutkija Veijo Hietala onkin todennut, että klassisten Hollywood-elokuvien yleisen tavan loppua rakkaudentäyteiseen intohimoiseen suudelmaan voi nähdä vahvistavan kuolemankieltämisen kokemusta, sillä ne päättävät elokuvan tarinan jättäen vaikutelman, että rakastunut pääpari elää ”elämänsä onnellisina loppuun asti”.¹³⁵

Elokuvan ja kuoleman välillä on vallinnut keskeinen vuorovaikutussuhde jo elokuvateknologian syntyajoista eli 1800-luvun lopulta lähtien. Kuoleman aihetta on alusta alkaen lähestytty niin elokuvan oman narratiivin, eli sisäisen tarinankerronnan kautta kuin myös ulkopuolisten, teknologisten seikkojen, välityksellä. Elokuvateknologian kyky tallentaa ja uudelleen tuottaa liikkuvaa kuvaa ja elävää kokemusmaailmaa on nähty mielenkiintoisena mahdollisuutena esimerkiksi saavuttaa ”kuolemattomuus” tai ”päihittää” kuolema.¹³⁶ Kuolema on samaten aina ollut keskeinen osa näyteltyjen elokuvien narratiiveja.¹³⁷ Jo niinkin varhaisessa näytellyssä elokuvassa kuin *The Execution of Mary Stuart* (1895, suom. Maria Stuartin mestaus) väkivaltainen kuolema on pääosassa.¹³⁸ Kuolema ja sen synnyttämä uhka on monissa elokuvissa narratiivinen lähtökohta, jota se myös kuljettaa eteenpäin. Kuolema toimii usein myös konfliktien ratkaisijana, joka antaa elokuvan tarinassa esiintyneille ongelmille selkeän päätöksen. Draamoissa esimerkiksi hahmojen kuolemat aiheuttavat surua, luovat pohjan konflikteille ja muille ongelmille, kun taas toimintaelokuvissa kuolema ja siihen liittyvä vaara ovat olennainen osa toiminnallisen tunnetilan luomista.¹³⁹ Elokuvan tapoihin esittää kuolemaa liittyykin varsin vahvasti väkivaltai-

¹³³ Gorer 1955.

¹³⁴ Feifel 1965b (1959), 115–116.

¹³⁵ Ks. Hietala 1996, 229, 235–236.

¹³⁶ Esim. Sullivan and Greenberg 2013, 2–3.

¹³⁷ Esim. Hankiss 2001; ks. myös Sullivan and Greenberg 2013, 2, 10; Hietala 1996, 235–237.

¹³⁸ Vrt. Aaron 2014, 99.

¹³⁹ Sullivan and Greenberg 2013, 10; vrt. Aaron 2014, 24–25.

suus ja elokuvatutkimuksessa kuoleman suhdetta väkivaltaan on tarkasteltu runsaasti jo 1940-luvulta lähtien.¹⁴⁰

Narratiivisesta näkökulmasta kuoleman aihetta on lähestynyt elokuvatutkija Boaz Hagin. Tutkimuksessaan hän tarkastelee, kuinka klassisen ajan Hollywood-elokuvat (1920–1950-luvuilla valmistuneet) kykenevät antamaan kuolemalle erilaisia merkityksiä elokuvien omissa maailmoissa. Täten Hagin jättää teoksessaan vähemmälle huomiolle todellisen maailman kuolemankulttuurien vaikutukset elokuvissa.¹⁴¹ Haginin tekemä tutkimus onkin muistutus, miten kuoleman laajempi kulttuurinen ymmärrys jää vajavaiseksi puhtaasti elokuvatutkimukselliseen näkökulmaan keskittyvässä näkemyksessä. Haginin huomiot ovat kuitenkin hyödyllisiä kuoleman merkitysten monitasoisessa tarkastelussa, jossa kuolemalla on tarinankerronnassa oma sisäinen tehtävänsä, mutta omassa tutkimuksessani näen näidenkin ratkaisujen kytkeytyvän osaksi laajempaa kulttuurista keskustelua.

Elokuvatutkimuksen kentällä laajempaa, narratiivisuuden ulkopuolelle ulottuvaa, elokuvan suhdetta kuoleman etäännyttämiseen ja kieltämiseen tarkastelevia tutkimuksia on tehnyt esimerkiksi elokuvatutkija Michele Aaron. Hänelle keskeistä elokuvissa ei ole tarkastella kuoleman väkivaltaisuutta tai luonnollisen kuoleman vähäisyyttä, vaan niissä esiintyviä harmittomia ja kärkeviä sosiaalisia tilanteita, joissa korostuu ajatus kuolemattomuudesta. Aaronin mukaan tällaiset sosiaaliset tilanteet ovat niitä etäännyttämisen keinoja, joilla elokuvat pitävät kuoleman loitolla ja muistuttavat katsojia sen kieltämisestä yhteiskunnassa. Toisaalta Aaron myös huomauttaa, että mitä graafisemmasta ja epärealistisemmän tuntuista kuolemasta elokuvissa on kyse, sitä enemmän myös katsojat kokevat etäännyttämistä kuolemaan.¹⁴²

Toisin sanottuna Aaronin fokuksessa on se, mitkä kaikki valtavirtaelokuvan toteuttamat keinot myötävaikuttavat siihen, että katsojat etäännyvät kuolemasta ja jopa suoranaisesti kykenevät kokonaan unohtamaan ja kieltämään sen. Aaron käsittelee tutkimuksessaan kuitenkin myös itse kuolemaa, jonka tarkastelu kertoo yhteiskunnan asenteista. Aaron suhtautuu kriittisesti siihen, että valtavirtaelokuvan narratiiveissa kuoleman esitetään tarjoavan ratkaisuja ongelmiin ja toivoa elämän jatkumisesta, mikä on epärealistista suhteessa oikeaan kuolemaan. Kuolemalla on täten elokuvien narratiiveissa ikään kuin ”parantava voima”. Edellä käsiteltyjen teemojen kautta Aaron korostaakin tutkimuksessaan moraliin ja eettisyyteen liittyviä kysymyksiä kuolemasta ja elokuvasta.¹⁴³

¹⁴⁰ Esim. Grønstad 2008; klassisissa Hollywood-elokuvissa esiintyvien väkivaltakuolemien monimerkityksellisyydestä ks. esim. Hietala 1996, 237–242.

¹⁴¹ Hagin 2010.

¹⁴² Aaron 2014, 4–5.

¹⁴³ Aaron 2014, 5–7.

Tässä tutkimuksessa määritellyssä kuolemantutkimuksen näkökulmassa kuoleman ymmärretäänkin liittyvän laajaan kulttuurihistorialliseen kontekstiin, johon sisältyvät muun muassa ihmiskuva, tunteet ja asenteet. Tätä näkökulmaa monipuolista esimerkiksi psykologian parissa tehty elokuvatutkimus, kuten jo aikaisemmin tässä tutkimuksessa käsitelty Schultz ja Huet (2000), joka nosti esiin tilastollisia näkemyksiä Hollywoodin valtavielokuvesta ja siinä esiintyvistä kuolemasta. Huomionarvoinen on myös psykologien Ryan Niemiec ja Stefan Schulenbergin artikkeli ”Understanding Death Attitudes: The Integration of Movies, Positive Psychology, and Meaning Management” (2011). Tutkimuksessaan he tarkastelivat erityisesti asenteita (death attitudes), joita elokuvissa esiintyvillä hahmoilla oli kuolemaa kohtaan ja sitä, miten tällaisia asenteita ja elokuvia voisi hyödyntää kuolemanpelon lieventämisessä.¹⁴⁴ Artikkelissaan he puhuvat varsinkin kuoleman ahdistuksesta (death anxiety), jota elokuvat pahimmassa tapauksessa saattavat lisätä katsojissa, mutta toisaalta ne tarjoavat mahdollisuuden haastaa omia kuolema-asenteita ja opettaa terveempää suhtautumista (death acceptance).¹⁴⁵

Toisin kuin Schultzilla ja Huetilla, joiden aineisto kattoi menestyneitä, Hollywoodissa valmistuneita valtavielokuvia, Niemiec ja Schulenbergin tutkimusaineisto kattoi useiden eri maiden elokuvia eikä ainoastaan Hollywoodissa tuotettuja.¹⁴⁶ Heidän suhtautumisensa valtavielokuvan kuoleman esityksiin ei myöskään ole yhtä kielteinen vaan pikemminkin varovaisen optimistinen.¹⁴⁷ Niemiec ja Schulenbergin tutkimus muistuttaaakin, että valtavielokuvasa usein sensaatiomaisesti ja epärealistisesti kuvattu kuolema voi toisaalta sisältää monipuolisesti lukuisia eri osa-alueita ja elementtejä, jotka voivat (positiivisesti) osoittautua hyödyllisiksi silloin, kun on tarkoitus myös tarkastella yhteiskunnassa vallinneita kuolemaan liittyviä asenteita ja niissä tapahtuneita (historiallisia) muutoksia.

Tärkeänä julkaisuna, jossa tarkastellaan elokuvan ja kuoleman laajempaa merkityssuhdetta, muunkin kuin väkivallan ohella, on myös syytä mainita sosiaalipsykologien Daniel Sullivanin ja Jeff Greenbergin artikkelikokoomateos *Death in Classic and Contemporary Film: Fade to Black* (2013). Sullivan ja Greenberg toteavat, että vaikka elokuvatutkimuksessa kuolema on kiinnostanut, elokuvateoriat ja -kritiikki ovat harvemmin käsitelleet kuoleman aihetta.¹⁴⁸ Monet artikkelit Sullivanin ja Greenbergin toimittamassa teoksessa lähestyivät kuolemaa elokuvissa monipuolisista näkökulmista, kuten yksittäisen elokuvien, genreen sekä ohjaajien kautta. Monissa artikkeleissa hyödynnettiin *kauhun hallinnan teoriaa* (*Terror Management*

¹⁴⁴ Niemiec and Schulenberg 2011, passim.

¹⁴⁵ Niemiec and Schulenberg 2011, 388.

¹⁴⁶ Niemiec and Schulenberg 2011, 388–391.

¹⁴⁷ Niemiec and Schulenberg 2011, 398–403.

¹⁴⁸ Sullivan and Greenberg 2013, 2–3.

Theory, TMT), jonka Jeff Greenberg kehitti kollegoidensa kanssa jo vuonna 1986.¹⁴⁹ Teoria sai vaikutteita Ernest Beckerin *Denial of Death* (1973) -teoksesta.¹⁵⁰ Teorian kautta voidaan tarkastella, kuinka ihmisten ainutlaatuinen kyky tiedostaa oma väistämätön kuolemansa on samalla keskeinen (mutta suurimmaksi osaksi alitajuntainen) motivoiva tekijä heidän käytöksensä taustalla.¹⁵¹

Sullivan ja Greenberg toteavat teoksessaan, että elokuvan ja kuoleman suhteen tarkastelu tapahtuu kolmessa koulukunnassa. Ensimmäisessä, ja samalla laajimmassa, fantastisessa ja katartistisessa (engl. ”the fantasy and catharsis”) koulukunnassa, elokuvien luomien maailmojen ja narratiivien ymmärretään tarjoavan niin elokuvan tekijöille kuin katsojille turvallisen tavan kokea esimerkiksi väkivaltainen ja yliluonnollinen kuolema sekä käsitellä kuoleman ahdistustaan. Elokuvat tarjoavat samalla katsojille eskapistisia kokemuksia ja väylän nostaa esiin yhteiskunnassa tukahdutettua kuolemaa.¹⁵² Toisessa oppimis/pohjustamisvaikutuksellisessa (”the learning/priming effects”) koulukunnassa keskeistä on tarkastella, mitä vaikutuksia esimerkiksi väkivaltaisen tai ylistetyn kuoleman esittämisellä voi olla katsojiin, varsinkin heidän sosiaaliseen käyttökseen tai maailmankatsomukseen.¹⁵³ Kolmannessa, ja pienimmässä, realistisen tarpeellisuuden (”the realistic necessity”) koulukunnassa vaikuttaa käsitys, että elokuvissa nähtävä kuolema on todellisessa maailmassa ilmenevä kuolema, mutta elokuvan keinoin ilmaistuna: täten elokuvat eivät todellisuudessa esimerkiksi kykene tarjoamaan varsinaisesti eskapistista kokemusta todellisesta maailmasta tai auta käsittelemään kuolemanpelkoa.¹⁵⁴

Koulukuntien ohella Sullivan ja Greenberg korostavat myös elokuvissa käsiteltävän kuoleman historiallisen kontekstualisoinnin merkitystä.¹⁵⁵ He huomioivat esimerkiksi Philippe Arièsin hahmotteleman kuolemaan suhtautumisessa länsimaissa 1900-luvulla tapahtuneen julkisen muutoksen luonnollisesta ja yhteisöllisestä ilmiöstä kielletyksi ja yksityiseksi ilmiöksi. Samoin he myös noteeraavat valokuvahistorioitsija Vicki Goldbergin tutkimuksen siitä, kuinka kuoleman muuttuessa kielletyksi ilmiöksi sen visuaaliset esitystavat samanaikaisesti lisääntyivät mediassa ja muuttuivat graafisemmiksi. Tämä kuoleman historiallisuuden ymmärtäminen auttaa tutkijoita ymmärtämään elokuvissa tapahtuneet muutokset esimerkiksi kuoleman

¹⁴⁹ Greenberg, Pyszczynski, and Solomon 1986.

¹⁵⁰ Greenberg, Pyszczynski, and Solomon 1986; Sullivan and Greenberg 2013, 19–21.

¹⁵¹ Sullivan and Greenberg 2013, 2, 11; kauhun hallinnan teoriasta ja sen soveltamisesta elokuvissa tarkemmin ks. Greenberg and Ayars 2013, 19–36.

¹⁵² Esim. Wood 1984 (1979); ks. Sullivan ja Greenberg 2013, 3–6. He laskevat tähän ryhmään esimerkiksi Niemiecin ja Schulenbergin (2011) tutkimuksen elokuvien mahdollisuudesta vähentää tai lisätä kuolemanpelkoa katsojissa.

¹⁵³ Esim. Prince 2000; Greenberg & Arndt 2011; ks. myös Sullivan and Greenberg 2013, 6–7.

¹⁵⁴ Esim. Ligotti 1996; Sobchak 2000; ks. myös Sullivan and Greenberg 2013, 7–8.

¹⁵⁵ Sullivan and Greenberg 2013, 8.

graafisemmassa esittämisessä.¹⁵⁶ Samaten voidaan argumentoida, kuten esimerkiksi teen tämän tutkimuksen elokuva-analyyseissä, mitä vaikutuksia kuoleman audiovisuaalisen esittämisen ohella on myös tapahtunut tunteiden esittämisessä, ja mitä laajempia kytköksiä niillä on aikansa yhteiskunnalliseen kontekstiin.

Tutkimusta kuoleman ja tunteiden laajemmista kontekstuaalisista merkityksistä kotimaisessa fiktioelokuvassa ei ole juuri tehty.¹⁵⁷ Laajemmissa teoksissa tai yksittäisissä artikkeleissa kuolema tunteineen nousee lähinnä esiin väkivallan, seksuaalisuuden tai sukupuolen käsittelyn ohessa. Esimerkiksi elokuvatutkija Henry Baconin tutkimukset tai Anu Koivusen toteuttamat analyysit sodanjälkeisistä naiselokuvista lukeutuvat aiheen keskeisiin edustajiin.¹⁵⁸ Modernia suomalaista elokuvaa naisiin kohdistuneen sukupuolittuneen väkivallan (sivuten kuolemaa) kautta on tarkastellut esimerkiksi tutkija Anna Pitkämäki.¹⁵⁹

Hagin tai Aaronin julkaisuja vastaavaa kotimaisen vanhemman valtavirtaelokuvan tutkimusta, jossa kuoleman tarkastelu olisi pääosassa, ei ole vielä kirjoitettu. Vanhemman kotimaisen studiokauden elokuvan tutkimuksessa lähinnä vain *Tunte mattoman sotilaan* yhteydessä kuolema, ja siihen liittyvät kansalliset sotatraumat, nostetaan usein esiin.¹⁶⁰ Myös studiokauden melodraaman tarkastelun yhteydessä kuolemaa tunteineen käsitellään jääden kuitenkin selvästi muiden teemojen alaisuuteen.¹⁶¹ Lähimmäksi pääsee Veijo Hietalan vuonna 1996 julkaisema esseekokoelma *The End – esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta*, jossa aihepiiriä käsitellään Hollywoodissa ja Euroopassa valmistuneisiin klassikkoelokuviin liittyen, sivuten myös jonkin verran vanhempaa kotimaista elokuvaa.¹⁶²

Vaikka kotimainen kuolemantutkimus on siis 2010-luvulta alkaen kasvattanut suosiotaan, yhä edelleen voidaan puhua melko marginaalisesta tutkimuskentästä, varsinkin kotimaisen elokuvatutkimuksen kohdalla.¹⁶³ Tutkimukseni pyrkii täydentämään tätä aukkoa paneutumalla yhteen kotimaisen elokuvan merkittävään vaiheeseen. Pelkästään puhtaasti elokuvallisesta kuolemantutkimuksellisesta otteesta ei voida kuitenkaan puhua, sillä tutkimukseni pyrkii myös huomioimaan esimerkiksi psykologiassa esitettyjä näkemyksiä elokuvista ja kuolemasta. Tutkimukseni huomioi myös laajemmin yhteiskunnassa vaikuttaneen tunneilmapiirin ja tunteiden his-

¹⁵⁶ Sullivan and Greenberg 2013, 8–10; ks. esim. Ariès 1981 (1977); Goldberg 1998; ks. myös Sumiala 2021, 31–38.

¹⁵⁷ Esimerkiksi edes Suomen johtaviin elokuvan ja mediatutkimukseen keskittynyt tieteellinen aikakauslehti *Lähikuva* (<https://journal.fi/lahikuva>), jota on julkaistu vuodesta 1989 lähtien, ei ole omistanut teemanumeroa kuolemalle ja elokuvalle.

¹⁵⁸ Esim. Koivunen 1995; Bacon 2007; Bacon 2010; Bacon, Laine, and Seppälä 2020.

¹⁵⁹ Esim. Pitkämäki 2017; Pitkämäki 2021.

¹⁶⁰ Esim. von Bagh 1989; Sihvonen 2009; Kivimäki 2020.

¹⁶¹ Esim. Toiviainen 1992.

¹⁶² Hietala 1996.

¹⁶³ Vrt. Pajari, Miettinen ja Kanerva 2019, 19.

toriallisen merkityksen, minkä myötä näkökulmaksi nousee samalla kulttuuri- ja tunnehistoriallisuus ja sen vaikutus keskusteluun elokuvan, kuoleman, tunteiden ja yhteiskunnan välisestä vuorovaikutuksesta.

1.4 Läsä olevat tunteet – tunteiden historian tutkimuksen ja tunnekäytäntöjen vaikutuksesta elokuva-aineiston tarkastelussa

Tutkimuksessani olen kiinnostunut kuoleman yhteydessä esiintyvistä tunteista ja niiden potentiaalisesta muutosvoimasta yhteiskunnassa. Tunteiden historian tutkimuksen hyödyntämisen avulla on mahdollista päästä syvemmälle fiktioelokuvan ja yhteiskunnan väliseen vuorovaikutukseen, siihen, millä tavalla elokuva on jopa saattanut muokata suomalaista tunne-elämää käytäntöineen. Tutkimukseni keskeisimpiä termejä on tunteiden historian tutkimuskentällä syntynyt *tunnekäytäntö* (engl. *emotional practice*), joka korostaa tunteiden performatiivisuutta ja fysiologisia piirteitä, ja eritoten ruumiillisia kokemuksia.¹⁶⁴ Tunnekäytännöissä edellä mainituilla ominaisuuksilla nähdään jopa olevan historiallisia, poliittisia ja kulttuurisia muutosvoimia.¹⁶⁵ Tunnekäytännöt painottavat sitä, mitä ihmiset tekevät, ja millaisissa tilanteissa käytännöt toteutuvat.¹⁶⁶

Vaikka tunteiden historian tutkimuksessa elokuva-aineistoa on harvemmin käytetty, tieteenalalla on kuitenkin pohdittu teknologian ja tunteiden välisen historiallisen suhteen tärkeyttä. Tunnehistorioitsijat Susan J. Matt ja Luke Fernandez esimerkiksi toteavat, että historian saatossa teknologialla ei ole kommunikoitu ja muokattu ainoastaan viestejä, vaan myös tunteita.¹⁶⁷ Teknologia ja tunteet ovat aina kulkeneet vahvasti rinnakkain ja osallistuneet toistensa muokkaamiseen, mikä olisi tärkeää huomioida teknologian kyllästävä modernia aikaa tutkiessa.¹⁶⁸ Tunnehistorioitsija Jan Plamper taas on pohtinut, mitä uutta tunteiden historiassa voitaisiin saavuttaa esimerkiksi ottamalla huomioon elokuvasaleissa koettujen tunteiden historiallisuus.¹⁶⁹ Nämä tunnehistorioitsijoiden tekemät

¹⁶⁴ Scheer 2012, 209–217, 219–220.

¹⁶⁵ Reddy 2001; Scheer 2012, 195–199.

¹⁶⁶ Scheer 2012, 217. Tunnekäytäntöjen soveltamisesta historiallisissa aineistoissa esim. Schleking 2015; Gordon 2017; Davison et al. 2018, 228–236.

¹⁶⁷ Matt and Fernandez 2020, 212–213 ja passim; Grönholm et al. 2022, 266–267.

¹⁶⁸ Matt and Fernandez 2020. Kulttuurihistoriassa onkin usein tarkasteltu tunteiden ja teknologian välistä suhdetta ja sen tarjoamia mahdollisuuksia kulttuurihistorioitsijalle. Esim. Salmi 1996; Grönholm et al. 2022.

¹⁶⁹ Plamper 2015, 285–287; vrt. Salmi 1996, 144–151. Esimerkiksi 1940-luvun sotavuosina itkeminen julkisesti oli paheksuttavaa, koska kotirintamalla kansalaisilta vaadittiin samanlaista pidättäytyväisyyttä ja urhoollisuutta kuin eturintamalla taistelevilta sotilailta. Pimeissä ja isoissa elokuvasaleissa oli mahdollista purkaa kotirintamalla vallin-

avaukset tunteiden ja elokuvateknologian vuorovaikutuksen tarkasteluun eivät varsinaisesti ole mitään uutta elokuvien tutkimuksen kohdalla. Vastaavia tutkimuksia elokuva-aineiston parissa on tehty jo esimerkiksi kulttuurihistoriassa sekä media- ja elokuvatutkimuksessa.¹⁷⁰ Tällöin on kuitenkin harvemmin huomioitu tunteiden historialle ominaisia teorioita ja metodeja, joihin tutkimuksessani pyrin kiinnittämään huomiota.

Tunteiden historian tutkimuksen varhaisimpien vaiheiden katsotaan sijoittuvan 1900-luvun alkuvuosikymmeniin, ensimmäisen ja toisen maailmansodan välille ja sen jälkeen. Tieteenalan pioneerina pidetään hollantilaista kulttuurihistorioitsija Johan Huizingaa ja hänen tutkimuksiaan keskiajan yhteisöistä (1919). Merkittävässä roolissa on myös ollut, aikaisemmin länsimaisen kuolemankieltämisen historian yhteydessä mainittu, tutkija Norbert Elias, joka kehitti Huizingan tutkimusten pohjalta tunnetun *sivilisaatioteoriansa* (1939). Huizinga tarkasteli tutkimuksissaan keskiajan ihmistä, jonka hän leimasi tunteiltaan pidäkkeettömäksi ja kiihkeäksi, suorastaan lapselliseksi. Elias sisäisti Huizingan teesit ja kehitti ajatuksen sivilisaatioprosessista, joka selitti ihmisten tunteiden kypsymisen keskiajalta moderniin aikaan: varhaismodernissa valtiossa kehittynyt väkivaltamonopoli ja monimutkaiset muutokset perhesuhteissa vaikuttivat myöhemmin siihen, että tunteista tuli hillitympiä ja kontrolloidumpia. Näin erotuttiin ”sivistymättömästä” populaatiosta ja luotiin selkeä eroa keskiaikaisen ja modernin ajan yksilöiden välillä.¹⁷¹ Huizingan ja Eliaksen ajatuksia keskiajan yhteisöistä on sittemmin kritisoitu (tunne)historioitsijoiden toimesta.¹⁷²

Varsinaisesti merkittävän panoksen modernin tunteiden historian kehityssuunnan syntymisessä tarjosivat kuitenkin ranskalainen historioitsija Lucien Febvre ja hänen perustamansa annalistinen koulukunta 1920–1930-luvuilla.¹⁷³ Annalistinen koulukunta painotti muun muassa sosiaalisten, psykologisten ja materiaalisen kulttuurin osa-alueiden huomioimista historiantutkimuksessa, mikä taas edesauttoi 1960-luvulla sosiaalisten suhteiden merkitystä painottavan *mentaliteettien historian* (*histoire des mentalités*) syntyä.¹⁷⁴ 1970- ja 1980-luvuilla mentaliteettien historian

nutta pahaa oloa itkemällä. Koivunen 1995, 89; Kempainen 2006, 202; Rytönen 2008, 17.

¹⁷⁰ Vrt. Plamper 2015, 287. Esimerkkinä mainittakoon elokuvahistorioitsija Tom Gunnin artikkeli, jossa puretaan varhaisiin elokuvaan liittyvien katsojakokemusten myyttejä. Gunning 1997 (1995), 18–35. Suomessa elokuvakatsojakokemuksia on tarkasteltu esim. Salmi 1997, 66–67; Rytönen 2001; Rytönen 2008, 15–17.

¹⁷¹ Huizinga 1989 (1919); Elias 1994 (1939); ks. myös Rosenwein and Cristiani 2018, 31–32; Dodman 2020, 15–16.

¹⁷² Esim. Rosenwein 2002; ks. myös Rosenwein & Cristiani 2018, 39–42; Dodman 2020, 19.

¹⁷³ Febvre 1973 (1941); ks. myös Dodman 2020, 15.

¹⁷⁴ Dodman 2020, 15.

vaikutuksen myötä tutkijoita alkoivat erityisesti kiinnostaa avioliiton, sukupuolten ja perheiden väliset kiintymyssuhteet. Tutkimusten kautta haluttiin selvittää, milloin ja miksi käsitykset modernista perheistä tunnekäsityksineen syntyivät. Samoihin aikoihin kulttuuriantropologit kiinnostuivat tunteiden kulttuurisuudesta, minkä myötä tunteiden tarkasteluun tulivat mukaan tutkijoita vielä tänäkin päivänä kiinnostavat tunteiden historiallinen muutos ja muutoksen syyt.¹⁷⁵

Tutkimuksessani hyödynnän erityisesti saksalaisen antropologi ja kulttuurihistorioitsija Monique Scheerin ajatusta tunnekäytännöistä, jotka hän esitteli vuonna 2012 julkaisemassaan artikkelissa ”Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion”. Scheerille tunnekäytännöt ilmenevät ruumiillistettuna toimintana, käytäntöinä, neljässä erilaisessa kategoriassa: *liikuttavissa* (engl. *mobilizing*), *nimeävissä* (*naming*), *kommunikoiduissa* (*communicating*) sekä *ohjeistavissa* (*regulating*). Liikuttavissa käytännöissä korostuvat tavat, rituaalit ja jokapäiväiset ajanviettorutiinit, jotka auttavat saavuttamaan tavoitellun emotionaalisen tilan.¹⁷⁶ Nimeävät käytännöt auttavat kokemuksen organisoimisessa. Scheer painottaa erityisesti sosiaalisia tilanteita ja tiettyjä (historiallisia) ruumiillistettuja käytäntöjä: tunteista kirjoittaminen päiväkirjaan tai keskustelu kahden ihmisen välillä vaikuttavat eri tavoilla kokemukseen.¹⁷⁷ Kommunikoiduissa käytännöissä painottuvat tunteelliset performanssit ja ilmaisut. Sosiaaliset tilanteet saattavat esimerkiksi vaikuttaa siihen, millä tavalla yksilöiden pitää ilmaista tunteitaan.¹⁷⁸ Ohjeistavissa käytännöissä ruumiillistuvat tunteisiin liittyvät normit: tunteiden ilmaisuun ja niiden rajoituksiin vaikuttavat esimerkiksi yhteisössä vallitsevat tavat tai yksilön sosiaalinen asema.¹⁷⁹

Scheerin esittämät ajatukset ovat myös vaikuttaneet omassa tutkimuksessani: minkälaisia (tunne)käytäntöjä fiktioelokuviissa ilmenee kuoleman yhteydessä, ja mitkä kaikki tekijät vaikuttavat taustalla? Fiktiivisiin aineistoihin Scheer viittaa tunnekäytännöllisinä artefakteina, jotka tarjoavat mallin käytetylle kielelle, eleille ja sosiaalisille tavoille.¹⁸⁰ Tunnekäytäntöjen yhteydessä Scheer myös korostaa tekstipohjaisten lähteiden hyödyntämistä, kun halutaan etsiä jälkiä aikansa käytännöistä.¹⁸¹ Elokuvan ja sen ympärillä vaikuttavat lukuisat materiaaliset elementit tarjoavat täten väylän tarkastella niiden vaikutusta ruumiillistettuihin kokemuksiin ja tunnekäytäntöihin.

¹⁷⁵ Barclay, Crozier-De Rosa and Stearns 2020, 5–6; Dodman 2020, 17–18.

¹⁷⁶ Scheer 2012, 209–212.

¹⁷⁷ Scheer 2012, 212–214.

¹⁷⁸ Scheer 2012, 214–215.

¹⁷⁹ Scheer 2012, 215–217.

¹⁸⁰ Scheer 2012, 217–218.

¹⁸¹ Scheer 2012, 218.

Fiktioelokuvaan, jossa keskeisessä asemassa ovat lukuisat näyttelijät, tunnekäytäntöjen soveltaminen sopii erinomaisesti. Elokuva-aineistosta voidaan esimerkiksi tarkastella näyttelijöiden dialogia ja fyysisiä eleitä ja esineitä, mutta myös audiovisuaalisia elementtejä käytetystä musiikista erilaisiin kuvakulmiin, joihin kaikkiin sisältyy tunnekäytäntöjä. Tunteiden tutkimuksen historia ja teoriat ovat tutkimukseni tärkeitä erityisesti elokuva-aineistoon kohdistamani lähiluvun kannalta: tutkimukseni pyrkii yhdessä kuolemantutkimuksen kanssa etsimään uusia tulokulmia historiallisen kuoleman ja tunteiden tarkasteluun. Tunnekäytännöt, jotka toimivat sillä ajatuksella, että tunteilla on historiallisia muutosvoimia, sopivatkin siis tästä syystä käytettäväksi tutkimuksessani.¹⁸²

Tunnekäytäntöjensä kategorioiden määrittelyssä Scheer hyödynsi laajasti tunteiden historian tutkimusta ja siinä vallalla olleita teorioita ja käsitteitä: *emotionologiaa* (engl. *emotionology*), *emotiveja* (*emotives*) ja *tunneyhteisöjä* (*emotional communities*).¹⁸³ Scheer myös hyödynsi sosiologi Pierre Bourdieun *käytäntöjen teoriaa* ja *habituksen* käsitettä, joissa korostuu ruumiillisuus tuntevana ja kokevana subjektina, johon kasaantuvat ja muokkautuvat menneisyyden kokemukset, jotka nousevat esiin tietyissä sosiaalisissa tilanteissa. Bourdieu, kuten myös Scheer, viittaavat tähän ruumiillistuneeseen subjektiivisuuteen ”habituksena”.¹⁸⁴ Scheerille tärkeä merkitys on ollut myös filosofisella *Extended Mind Theory (EMT)* -käsitteellä, jonka mukaan kokemusta ja toimintaa ei pidä tarkastella erillisinä ilmiöinä, vaan nähdä kokemus itsessään tekemisenä, jossa hyödynnetään myös ruumiillisuutta eikä ainoastaan mieltä.¹⁸⁵

Emotionologia mainitaan usein tunteiden historian tutkimuksessa ensimmäisenä keskeisenä teoriana, joka samalla ensimmäisenä rajasi tutkimusalueen omaksi alueekseen. Teorian kehittivät amerikkalainen psykiatri Carol Zisowitz Stearns ja hänen puolisonsa, sosiaalishistorioitsija Peter N. Stearns vuonna 1985. Emotionologian läh-
tökohtana on erottaa inhimilliset, yksilölliset, tunnekokemukset yhteiskunnallisesti määritellyistä tunnestandardeista ja -säännöistä. Stearnseille oli tärkeää löytää emotionologinen konteksti ja siihen liittyviä muuttujia, jotka auttaisivat paremmin ymmärtämään ihmisten tunne-elämässä vaikuttavia tekijöitä. Lähteinään Stearnsit käyttivät käytösoppaita ja suosittuja fiktiivisiä kirjallisia teoksia, joissa ilmaistujen tunnestandardien vaikutusta vertailtiin ensikäden lähteissä kuten kirjeissä ja päiväkirjoissa ilmaistuihin tunteisiin. Stearnseille tärkeää oli tarkastella, miten emotionolo-

¹⁸² Vrt. Barclay, Crozier-De Rosa and Stearns 2020, 9.

¹⁸³ Stearns and Stearns 1985; Reddy 2001; Rosenwein 2002; ks. myös Scheer 2012, 209–219.

¹⁸⁴ Bourdieu 1990; ks. myös Scheer 2012, 199–204.

¹⁸⁵ Clark and Chalmers 1998; ks. myös Scheer 2012, 196–199.

ginen konteksti sekoittui inhimillisten tunteiden ilmaisuun, mikä lopulta muuttui yleisesti hyväksytyksi standardiksi yhteiskunnassa.¹⁸⁶

Tunteiden historiallisessa tutkimuksessa on samaten merkittävästi vaikuttanut keskiaikaan perehtynyt amerikkalainen historioitsija Barbara Rosenwein ja hänen ajatuksensa tunneyhteisöistä. Rosenwein kiinnitti tutkimuksissaan huomiota yhteisöissä esiintyviin monipuolisiin tunteellisiin sanastoihin ja tunteiden fysiologisiin piirteisiin, joita yhteisöjen jäsenet käyttävät ilmaisemaan jaettuja tunteita. Jäsenet muodostavat yhdessä tunneyhteisöjä, joissa ylläpidetään ja arvostetaan – tai epäarvostetaan – samoja tai suhteessa toisiinsa samankaltaisia tunneilmaisuja. Jäsenet liikkuvat näiden eri tunneyhteisöjen välillä, minkä myötä tapahtuu tunteiden mahdollisia uudelleen määrittelyjä yhteisöissä.¹⁸⁷

Tunteiden historian tutkimuksen teorioista Scheer on kuitenkin eniten omaksunut vaikutteita amerikkalaisen historioitsija William Reddyn emotiivien teoriasta. Reddyn ajatuksena oli ohittaa sosiaalisen konstruktionismin ja psykologisen universalismin luomat rajoitukset ja kuroa umpeen sisäisten tuntemusten ja ulkoisen ilmaisuuden välissä oleva kuilu. Reddy kehitti teorian emotiiveista, jotka liittyivät tapoihin puhua ja ilmaista tunteita. Reddyn mielestä esimerkiksi lausahdus ”minä rakastan sinua” ei ole pelkästään olotilaa kuvaileva merkityksetön toteamus, vaan myös performatiivinen ja itseään refleктоiva siinä mielessä, että tunnelausahdus vaikuttaa sekä vastaanottajaan että puhujaan, vahvistaen, muuttaen tai poistaen molempien osapuolien tuntemuksia. Emotiivien rinnalle Reddy myös esitteli toisen kehittelemänsä termin, *tunnehallinto* (engl. *emotional regime*), joka viittaa yhteisöjen sisällä vallitseviin yhtenäisiin normeihin, rituaaleihin, käytäntöihin ja itse emotiiveihin, jotka ohjaavat ja muokkaavat yksilöiden toimintaa yhteisöissä.¹⁸⁸ Siinä missä Reddylle emotiivit ovat pääasiallisesti sanallistettuja tunnekuvauksia, Scheerin tunnekäytännöt laajentavat ja painottavat enemmän tunteiden fyysistä ilmaisua ja diskursiivisuudesta nousevaa fyysisyyttä. Näin Scheerin tunnekäytännöt sopivat esimerkiksi paremmin elokuva-aineistoon, jossa tunteita ilmaistaan myös muilla tavoilla kuin verbaalisesti.

Scheerin tunnekäytännöissä tulee ilmi, kuinka tunteita ja ruumiillisuutta muokkaavat historialliset, sosiaaliset, kulttuuriset kuin myös materiaaliset kon-

¹⁸⁶ Stearns and Stearns 1985; Stearns and Stearns 1986; Stearns 1989; Stearns 1994; ks. myös Tepora 2012; Kietäväinen-Sirén 2015, 19; Rosenwein & Cristiani 2018, 33–36; Dodman 2020, 19.

¹⁸⁷ Rosenwein 2002; Rosenwein 2006; Rosenwein 2015; ks. myös Rosenwein & Cristiani 2018, 39–43; Dodman 2020, 19.

¹⁸⁸ Reddy 1997; Reddy 2001; Reddy 2012; ks. myös Rosenwein & Cristiani 2018, 36–37; Dodman 2020, 20. Reddyn teorian taustoista tarkemmin esim. Plamper 2015, 252–265.

tekstit.¹⁸⁹ Edellä mainitut teoriat tarjoavat myös mielenkiintoisia mahdollisuuksia elokuvien analyysille. Elokuvan sisäisen maailman emotionologinen tarkastelu voisi selvittää, miten yhteiskunnassa vaikutusvaltaisen instituution tai vastaavan tahon tunnestandardit tulevat ilmi. Emotiivien ja tunneyhteisöjen kautta taas on mahdollista fokusoida tarkastelu elokuvassa esitettyyn tunnepuheeseen ja sen aiheuttamiin vaikutuksiin yhteisöissä.¹⁹⁰ Tutkimuksessani pyrin vastaamaan tähän haasteeseen hyödyntämällä tunnekäytäntöä, jossa näkyy näiden aikaisempien teorioiden vaikutus: sen soveltaminen kuolemantutkimuksen kanssa elokuva-aineistoon tarjoaakin väylän etsiä uusia tulokulmia historiallisen kuoleman ja tunteiden tarkasteluun.¹⁹¹

1.5 Lähellä oleva kuolema – lähilukemisesta tutkimuksessa

Tutkimusaineistoani lähestyn hyödyntämällä kulttuurihistoriallisesti painottunutta lähilukua, jossa on pyrkimyksenä hyödyntää analysoitavan aineiston rinnalla mahdollisimman laajaa aikalais- ja muuta kontekstualisoivaa aineistoa.¹⁹² Lisäksi sovel- lan aineistoni lähiluennassa tunteiden historian tutkimuksen teorioista vaikutteita saanutta tunnekäytäntöä sekä aikaisemmissa kuoleman ja elokuvan tutkimuksissa

¹⁸⁹ Scheer 2012, 195–199. Scheerin tunnekäytäntöjen yhteydessä ilmenevä ruumiillisuus ja materialistinen näkökulma käyvät samalla vuoropuhelua affektin ja affektiivisuuden kanssa. Kulttuurintutkimuksessa 2000-luvulla tapahtunut affektiivinen käänne kritisoi kulttuurin- ja taiteentutkimuksia siitä, että ne eivät huomioineet riittävästi kokemuksen kehollisuutta. Affektiteoriassa kehoa ja mieltä tai järkeä ja tunteita ei mielletä vastakkaisiksi, vaan kokonaisvaltaisiksi näkemyksiksi, joissa materiaalisuus kietoutuu inhimilliseen todellisuuteen. Affekteilla ja tunteilla ei ole yhtä hyväksyttyä määritelmää, vaan ne usein määritellään aina uudestaan eri tutkimusten yhteydessä. Affektilla kuitenkin usein viitataan laajempaan ja epämääräiseen, vaikeasti nimettävään tuntemukseen, joka vallitsee yksilöiden, paikkojen, tilojen ja materiaalien välillä. Tunne tai vaihtoehtoisesti emotio, kuten pelko tai inho, on taas selkeämmin sanoitettavissa oleva kehollinen kokemus. Nykyään monissa tutkimuksissa affekti- ja tunne-termien raja on entistä häilyvämpi, ja molempia termejä käytetään usein rinnakkain. Kulttuurintutkimuksessa affekti on silti tällä hetkellä hallitsevampi käsite kuin tunne tai emotio. Affekti- ja tunneteorioiden ja -termien määrytyksistä ja kehityssuunnista enemmän ks. Salmela, M. 2017; *Affekti*. Scheer puhuu omassa artikkelissaan tunteista (”emotions”) ja myös kulttuurihistoriassa, kuten myös itse *tunteiden* historiassa, on yleisempää puhua tunteista. Näistä syistä myös omassa tutkimuksessani koen luontevammaksi puhua mieluummin tunteista kuin affekteista sekä tukeutua enemmän historia-aineissa kuin kulttuurintutkimuksessa vallalla oleviin teorioihin.

¹⁹⁰ Vrt. Plamper 2015, 287.

¹⁹¹ Vrt. Barclay, Crozier-De Rosa and Stearns 2020, 9.

¹⁹² Vrt. Ahonen 2013, 24–28; Salmi 2022, 45.

esitettyjä ajatuksia esimerkiksi kuolemankieltämisestä.¹⁹³ Näiden kautta lähilukutapani voitaisiin tarkemmin ymmärtää *kuolemantunteiden ja elokuvan kulttuurihistoriallisena lähilukuna*: rakentelemani lähiluku toimii aikaisemmin mainittujen aiheiden keskeisten elementtien puitteissa, joita hyödyntäen luon tulkintoja ja ymmärrystä menneisyyden ilmiöistä.

Lähilukua (engl. *close reading*) on täysin perustellusti luonnehdittu ns. vaeltavaksi (tai ”matkustavaksi”) käsitteeksi, sillä se voi loputtomasti muokkautua tieteenalojen, tutkittavan kohteensa kuin myös tutkijan omien määritelmien mukaisesti.¹⁹⁴ Lähiluvusta saatetaan esittää metodisia ohjeita, mutta nämä pätevät lähinnä kirjallisuudentutkimuksessa. Muilla aloilla lähiluku mielletään usein käsitteeksi, johon voidaan yhdistää erilaisia metodologisia välineitä.¹⁹⁵ Nimestään huolimatta lähiluku soveltuu muihinkin kuin kirjallisiin tekstiaineistoihin, kuten esineisiin, valokuviin tai audiovisuaaliseen mediaan.¹⁹⁶ Lähiluvun monimuotoisuutta kuvastaa se, että sen rinnalle on noussut useita muita rinnakkaisia käsitteitä, kuten kaukoluku.¹⁹⁷

Käytännön tasolla lähiluvun vaelteleva vaikutus näkyy tutkimuksessani esimerkiksi siten, että olen lähestynyt tarkasteltavia elokuvia yleisluontoisella tutkimuskäsymyksellä. Vasta aineistojen lähiluennan ja niistä nousseiden tulkintojen jälkeen olen laatinut spesifimmät aineistokohtaiset alakäsymykset, jotka liittyvät esimerkiksi sukupuolten ja vähemmistöryhmien representaatioihin, tiettyjen tunteiden käsittelyihin tai ajallensa ominaisten kulttuurituotteiden tai -ilmiöiden esille tuomiseen. Samoin Monique Scheerin esittämät ajatukset tunnekäytäntökategorioista, liikuttavista, kommunikoivista, nimeävistä ja ohjeistavista, toimivat myös tutkimuksessani enimmäkseen viitteellisenä kehyksenä, jota pyrin soveltamaan luovasti ja tarpeen vaatiessa aineistossa.

Lähiluvun käytännön toteutuksesta olen ottanut vaikutteita kolmelta kotimaiselta tutkijalta, jotka myös edustavat erilaisia humanistisia tieteenaloja: folkloristi Jyrki Pöysältä (2010; 2015), musiikkiteitilijä John Richardsonilta (2017) sekä Hannu Salmelta (1993). He esittävät useita olennaisia huomioita lähiluvun käytännöstä ja hyödyistä, jotka ovat myös oman tutkimukseni kohdalla toteutuneet. Näistä keskeisimpiä tutkimukselleni on ollut muiden kuin (kulttuuri)historiallisten näkökulmien ja lähdeaineistojen kattava hyödyntäminen, jonka myötä tutkimus on avautunut laajemmille tutkimusalueille ja ottanut monitieteisen, enimmäkseen kuitenkin humanistiselta alalta lainatun, lähestymistavan. Tutkimuksessani lähiluvun käyttö on tästä

¹⁹³ Nämä aihepiirit esitellään tarkemmin luvuissa 1.3 ja 1.4.

¹⁹⁴ Esim. Pöysä 2010, 331; Pöysä 2015, 27; Richardson 2017; ks. Bal 2002.

¹⁹⁵ Pöysä 2010, 331–333; vrt. Richardson 2017, 1–7, 25–26.

¹⁹⁶ Pöysä 2010, 338; Pöysä 2015, 158.

¹⁹⁷ Kaukoluvusta ja muista rinnakkaisista käsitteistä tarkemmin esim. Pöysä 2010, 331, 341, 344, 355; Richardson 2017, 21–25; Kortekallio ja Ovaska 2020, 54; Nivala 2022, 459–463.

syystä ollut vaelluksenomaista sikäli, että en ole antanut tietynlaisten metodologioiden hallita tutkimustani.

Akateemiseen tutkimukseen lähiluku vakiintui yhdysvaltalaisen kirjallisuuden tutkimuksen uskriittisen koulukunnan keskuudessa 1940- ja 1950-luvuilla. Alun perin lähiluettavan kirjallisen aineiston kohdalla haluttiin korostaa vahvaa teosautonomisuutta, jossa keskeistä oli tarkastella vain teoksesta itsestään nousevia tulintoja ja pyrkiä yhteiskunnallisten vaikutteiden poissulkemiseen. Uskriittisessä koulukunnassa keskeisiksi periaatteiksi muodostuivat ”intentionarha” ja ”afektioharha”, joiden myötä lukijan piti välttää tekstin tulkinnassaan tekijän intentionien ja omien tunteiden vaikutusta. Tavoitteena oli saavuttaa mahdollisimman objektiivinen ja kriittinen tulkinta tekstistä.¹⁹⁸ Uskriittinen koulukunta tarkasteli metodilla varsinkin runoutta, jossa usein onkin korostunut aineistojen tarkastelu erillään kontekstista.¹⁹⁹ Uskriittisen koulukunnan lähilukemisen käytäntöä, varsinkin teosautonomisuutta, alettiin kuitenkin myöhemmin kritisoida muilla tieteenaloilla.²⁰⁰ Nykyään kulttuurin- ja historian tutkijat pitävät mielekkäänä monipuolisen teorianäkökulmien, metodologioiden ja lähdeaineistojen huomioimista lähiluettavassa aineiston rinnalla.²⁰¹

Jyrki Pöysä on tutkimuksissaan perehtynyt ja soveltanut uskriittisen koulukunnan lähiluvun käytäntöjä, kuten teosautonomisuutta, jonka kohdalla hän tosin myöntää, että sen soveltaminen tämän päivän kirjallisuudessa ei ole ongelmaton eikä se sovi erityisen laajoihin aineistoihin.²⁰² Pöysän mukaan lähiluvussa tapahtuneen ”vaelluksen” myötä muille tieteenaloille sen alkuperäiset periaatteet eivät ainoastaan ole muokkautuneet rajusti, vaan lähiluku mielletään myös itsestään selväksi käsitteeksi, jota harvemmin määritellään tarkemmin.²⁰³

Vaikka tänään onkin syytä suhtautua varauksella uskriittisen koulukunnan alkuperäiseen lähiluentaan, niin Pöysä kuitenkin nostaa esiin periaatteita, jotka sovel-

¹⁹⁸ Pöysä 2010, 336; Kortekallio ja Ovaska 2020, 53.

¹⁹⁹ Pöysä 2010, 336; Pöysä 2015, 29.

²⁰⁰ Pöysä 2010, 331, 336–338; Pöysä 2015, 25–27.

²⁰¹ Richardson 2017; Kortekallio ja Ovaska 2020; Nivala 2022, 461; Salmi 2022, 45; vrt. kontekstuaalisten kulttuuri- ja elokuvateorioiden merkityksestä elokuvatutkimukselle Hietala 1994, 147–159.

²⁰² Pöysä toteaa, että tekstin täydellinen sulkeistaminen kaikelta ulkopuoliselta on mahdollista, sillä jo tekstien sanojen merkitykset ovat historiallisia, ja kertomusmuotoisissa teksteissä kuvatus toiminnan taustalla vaikuttaa kulttuurinen mieli. Nykyaikaisessa lähiluvussa myös vaikuttaa näkökulmaisuus, jossa aineistoa tarkastellaan teoreettisen näkökulman välityksellä. Tähän Pöysä viittaa *kontekstuaalisena* tai *teoreettisesti informoituna* lähilukuna. Pöysä 2015, 32–33; ks. myös Pöysä 2010, 336–338, 344, 355; vrt. Richardson 2017.

²⁰³ Pöysä 2010, 331–332; Pöysä 2015, 25–27; vrt. Richardson 2017, 7.

tuvat mielestäni myös kulttuurihistorialliseen lähiluentaan.²⁰⁴ Näitä ovat esimerkiksi aineiston tarkastelu useaan otteeseen (lukeminen) ja siitä laaditut muistiinpanot (kirjoittaminen) sekä aineistoon liittyvät rajoitukset.²⁰⁵ Periaatteiden noudattamisen myötä toteutuu klassinen hermeneuttinen kehä: kokonaisuuksien ja siinä esiintyvien osien, merkitysten ja yksityiskohtien, vertailu toisiinsa. Tämän voitaisiin lopulta sanoa olevan lähiluvun suurin vahvuus, sillä hermeneuttisen kehän myötä tutkija tulkitsee aineistoa uudestaan oppimansa uuden tiedon valossa, johon sisältyy myös itsensä ja aikaisempien tulkintojen kriittinen reflektointi.²⁰⁶ Vaikka lähiluku on hyvin vapaamuotoisesti käytettävä, se voidaan rajata tiettyihin tutkimuksen kannalta relevantteihin viitekehyksiin, joiden sisällä tulkinnat muodostuvat ja joiden välillä liikutaan, jolloin samalla rajaus tutkimuksessa yhä edelleen säilyy.²⁰⁷ Pohjimmiltaan lähiluvun keskeinen anti tutkimukselle onkin, että sen avulla on mahdollista laajasti pohtia lukuisia eri ilmiöitä aina henkilökohtaisista yhteiskunnallisille ja jopa globaaleille tasoille.²⁰⁸

Musiikkitieteilijä John Richardson on omissa tutkimuksissaan käynyt syväluotaavasti läpi lähilukemisen käytäntöä. Richardson puolustaa erityisesti lähiluvun kohdalla kritisoitua riittämättömyyden ongelmaa vedoten moniin käytäntöä puoltaviin tekijöihin. Lähilukemisessa esimerkiksi mennään syvälle tutkittavan aineiston yksityiskohtiin, mikä mahdollistaa myös syvällisemmän ymmärryksen kehittymisen aineistoa ympäröivistä ilmiöistä.²⁰⁹ Lähilukeminen on myös tehokkaasti sovellettavissa muiden metodien kanssa ja se sallii tutkijalle hyvin vapaan liikkuvuuden aineiston tulkinnassa.²¹⁰ Richardson pohtii myös lähilukemisen merkitystä digitaalisten aineistojen ja ihmistieteiden aikana, jolloin lähilukua on haastettu esimerkiksi hyper-, kone- ja kaukolukemisella, joiden avulla voidaan käydä tietokoneavusteisesti

²⁰⁴ Näitä lähiluvun periaatteita hyödynsin jo aikoinaan 2016 valmistuneessa kulttuuriperinnön tutkimuksen pro gradu -tutkielmassani, jossa analysoin yksityiskohtaisesti *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (F.W. Murnau, Saksa, 1922) -elokuvan kohtauksissa ilmeneviä pelon elementtejä. Metodini taustalla vaikutti myös elokuvatutkija- ja filosofi Siegfried Kracauerin tutkimukset propagandaelementtien analysoinnista natsi-Saksan tuottamissa elokuvissa. Tutkielmani osoitti, kuinka monipuolisesti lähilukua voidaan soveltaa elokuvassa. Rosenholm 2016, ks. erit. tutkielman liitteet.

²⁰⁵ Pöysä 2010, 338–341; Pöysä 2015, 30–32; vrt. Richardson 2017, 8–10.

²⁰⁶ Esim. Richardson 2017, 17–21.

²⁰⁷ Pöysä 2010, 340; Pöysä 2015, 25–26; Richardson 2017, 16–17, 28.

²⁰⁸ Richardson 2017, 4–5; Kortekallio ja Ovaska 2020, 65–66.

²⁰⁹ Richardson 2017, 4–5.

²¹⁰ Richardson 2017, 20, erit. 25–26.

läpi massiivisia tietokantoja.²¹¹ Vaikka uusissa lukemistavoissa nähdään paljon positiivisia puolia, niissä on riskinä, että aineiston syvällisempi tulkinta jää toissijaiseksi, kun koneet mahdollistavat aineistoista tehtävän nopean ja pinnallisen lukemisen ja yleistulkinnan.²¹²

Elokuvien kohdalla lähiluvulla onkin ensiarvoisen tärkeä rooli niiden sisältöjen tarkemmissa analyysissä. Hannu Salmi määritteli jo vuoden 1993 *Elokuva ja historia* -teoksessaan yleiset elokuvaan sovellettavat lähiluvun periaatteet, jotka ovat yhä edelleen ajankohtaisia. Lähiluvussa viime kädessä kyse on mahdollisimman tarkasta erittelystä ja elokuvan kielen purkamisesta.²¹³ Lähiluvun tarpeellisuus riippuu hyvin pitkälti siitä, kuinka tarkasti elokuvan sisältö halutaan selvittää. Äärimmilleen vietynä elokuva voidaan katsoa otos otokselta ja analysoida jokainen otos.²¹⁴ Harvemmin tämä on kuitenkaan tarpeen ja lähiluvun keskeisiin piirteisiin kuuluukin, että vain osa aineistosta lähiluetaan tarkasti. Elokuvan tapauksessa muutamien kohtausten tarkempi analysointi on usein riittävä. Lopun elokuvan sisällön voi käsitellä yleisemmin, joihin voi viitata tarkemmin analysoitavien kohtausten aikana. Tärkeää on myös olla selvillä siitä, mikä on elokuvan suhde sen mahdolliseen alkuperäiseen näytelmään, romaaniin tai käsikirjoitukseen.²¹⁵

1.6 Kuolemanteemat – tutkimuksen rakenteesta

Tutkimuksessani olen pyrkinyt elokuvavalintojen kautta luomaan kattavan ja laaja-alaisen kuvan kuoleman käsittelystä ja sen vaikutuksesta yhteiskunnassa. Johdannon

²¹¹ 2000-luvulla digitaaliset ihmistieteet ovatkin nousseet haastamaan perinteistä kulttuurintutkimusta ja sen menetelmiä. Digitaalisten ihmistieteiden mahdollistamia menetelmiä on usein kohdistettu tekstilähtöisiin aineistoihin, mutta niitä voidaan yhtä hyvin soveltaa audiovisuaalisiin aineistoihin, kuten tehtiin Suomen Akatemian rahoittamassa hankkeessa *Movie Making Finland: Finnish fiction films as audiovisual big data, 1907–2017 (MoMaF)*. Elokuvahistoriallisessa tutkimushankkeessa otettiin tarkasteluun kotimaiset fiktioelokuvat, joita oli vuoden 2017 aikana saatavilla yli 1500. Elokuvien metatiedot kerättiin Suomen Kansallisfilmografia -verkkotietokannasta. Hankkeesta saadun metatiedon avulla pyritään luomaan laaja tulkinta siitä, miten kotimaaisessa elokuvassa näkyy yhteiskunnan modernisoituminen, ja lisäksi helpottamaan laajojen aineistokokonaisuuksien parissa työskentelevien tutkijoiden työtä. *About*; Römppötti ja Salmi 2022, 3–4. MoMaF:in tuottama data ei kuitenkaan ole vielä julkisesti tutkijoiden käytettävissä ja omat metodini nojaavat enemmän perinteisiin laadullisiin (kvalitatiivisiin) tutkimusmenetelmiin, kuten elokuvien katsomiseen ja lähilukemiseen, minkä takia digitaalisia ihmistieteitä ei ole hyödynnetty tutkimuksessani.

²¹² Manovich 2001; Hayles 2012; ks. myös Richardson 2017, 21–25; kaukolukemisesta ks. erit. Nivala 2022, 459–462.

²¹³ Salmi 1993, 144.

²¹⁴ Salmi 1993, 143.

²¹⁵ Salmi 1993, 144.

alussa kahdeksan mainitsemaani elokuvaa sijoittuvat seuraaviin kuolemanteemoihin, jotka jakautuvat käsittelylukuihin 2–5:

KÄSITTELYLUKU JA KUOLEMANTEEMA	AJANJAKSO	AJANJAKSOLTA TARKASTELTAVAT ELOKUVAT
2. KIRKASTETTU KUOLEMA	1940–1945	<i>Kulkurin valssi</i> (1941) <i>Kirkastettu sydän</i> (1943)
3. TUHOTTU KUOLEMA	1944–1948	<i>Levoton veri</i> (1946) <i>Tuhottu nuoruus</i> (1947)
4. UNOHDETTU KUOLEMA	1949–1955	<i>Valkoinen peura</i> (1952) <i>Olemme kaikki syyllisiä</i> (1954)
5. MUISTETTU KUOLEMA	1955–1956	<i>Tuntematon sotilas</i> (1955) <i>Rintamalotta</i> (1956)

Aineistoni elokuvien lajityypillinen painotus on draamassa, osittain siksi, että niistä suurin osa pohjautuu alkuperäisnäytelmiin tai -romaneihin, joiden ytimeen kuuluu draaman kaari. Draamat pyrkivät käsittelemään jollain tapaa realistisesti, vakavasti ja ajankohtaisesti yhteiskunnallisia aiheita, ihmisten tunne-elämää ja kuolemaan liittyviä käsityksiä. Suomen Kansallisfilmografian elokuvakuvausten perusteella kuoleman aihe esiintyy kotimaisessa draamassa huomattavasti enimmäsmäärin verrattuna komedioihin. 1940–1950-lukujen aikana erilaisia draamoja (YD, HPD ja MD) valmistui yhteensä 184 kpl, joista 148 kpl (80 %) käsittelee kuolemaa. Vastaavasti komediaksi (YK ja HPK) luokiteltavia elokuvia valmistui 187 kpl, joista vain 47 kpl (25 %) käsittelee kuolemaa keskeisesti.²¹⁶ Draama sopii täten paremmin tarkasteltavaksi tämän tutkimuksen viitekehyksessä, jossa keskitytään yhteiskunnallisen tunneilmapiirin ja kuolemakäsityksien tarkasteluun. Tämä ei toki tarkoita sitä, etteikö komedia voisi ajankohtaisesti ottaa kantaa yhteiskunnan ilmiöihin ja tunneilmapiiriin, mutta myös tutkimuksen selkeyden vuoksi olen halunnut rajata lähiluettavaa aineistoa.

Kirkastettu kuolema (1940–1945): *Kulkurin valssi* ja *Kirkastettu sydän*

Sotavuosina 1940–1945 vallinnutta ajanjakson kuolemanteemaa puhuttelen ensimmäisessä käsittelyluvussa *kirkastettuna kuolemana*: tällöin sodissa tapahtuneet kuo-

²¹⁶ Vrt. liite 2, taulukko 3c; aineiston määrittelystä ja tilastoinneista enemmän luvussa 1.2.

lemat nähtiin kansakunnan keskuudessa yhteiseksi koetuksi kärsimykseksi kotimaan puolesta. Julkisesti oli yleisesti vallalla käsitys, että sodassa läheisensä menettäneiden oli mahdollista selviytyä, ”puhdistautua”, pitämällä yhtä vaikeina aikoina ja jakamalla yhteinen surukokemus: kuoleman merkityksille saatiin ja haettiin ymmärrystä erityisesti isänmaallisen sankariuhrin viitekehityksen kautta.²¹⁷ Kuolema näyttäytyi näin ollen kirkastavana kokemuksena.

Suomalaisessa kuolemankulttuurissa toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen vallinneen murroksellisuuden vaiheita vasten on mielenkiintoista tarkastella kotimaisen studioelokuvateollisuuden vaiheita. Vaikka toisen maailmansodan vaikutusta suomalaisten kuolemankulttuurin modernisoitumiseen ja tunteisiin ei sovi liikaa korostaa, sota-ajat olivat kuitenkin hyvin poikkeuksellinen tilanne. Tällöin sodassa kaatuneiden sureminen ei koskenut ainoastaan yksityisiä henkilöitä tai lähipiiriä, vaan suremisesta tehtiin osa kansallista projektia. Suru oli jatkuvasti läsnä toistuvissa sankarihautajaisissa, lehtien kuolinilmoituksissa tai puheissa ja teksteissä, joissa korostettiin isänmaalle annettua sankariuhria.²¹⁸ Sota-aikoina traditionaaliseen kuolemankulttuuriin liittyvä kuoleman julkisuus korostui.

Sota-ajan poikkeuksellisuus vaikutti myös kotimaisessa elokuvateollisuudessa: elokuva oli vaikutusvaltainen viihdemuoto ja siltä jopa edellytettiin yhteiskunnallista tehtävää, joka toi helpotusta raskaaseen sota-arkeen ja auttoi kansalaisia jaksamaan.²¹⁹ Elokuvateollisuus näkikin itsensä kansakunnan henkisen mielialan ylläpitäjänä, johon se vastasi tuottamalla esimerkiksi viihteellistä, eskapistista elokuvaa.²²⁰ Tällaisia olivat esimerkiksi loisteliaat historialliset pukudraamat, jotka sijoittuivat fiktiiviseen suomalaiseen 1800-luvun menneeseen aikaan: elokuvissa kaikki oli runsasta ja elämän ilo näyttäytyi suurenmoisena todistaen elämän jatkuvuuden vastoin käymisistä huolimatta.²²¹ Näitä teemoja nähtiin esimerkiksi SF:n tuottamissa *Kulkurin valssissa*, *Kaivopuiston kauniissa Reginassa* (Toivo Särkkä, 1941), *Katariina ja Munkkiniemen kreivissä* (Ossi Elstelä, 1943) sekä Suomi-Filmin tuottamassa *Linnaisten vihreässä kamarissa* (Valentin Vaala, 1945). Vastapainoksi elokuvateollisuus esitti myös isänmaallisuutta korostavia draamoja, joilla haluttiin ylläpitää kansallishenkeä raskaina sotavuosina. Näitä olivat esimerkiksi Suomi-Filmin tuottamat elokuvat *Yli rajan* (Wilho Ilmari, 1942) ja *Kirkastettu sydän* sekä SF:n *Tyttö astuu elämään* (Orvo Saarikivi, 1943). Suomalaisen sota-ajan elokuvan kohdalla on hyvä

²¹⁷ Esim. Kempainen 2006, passim; Kivimäki 2013, 234; Tepora 2015, 243; Kivimäki 2019, 283–288.

²¹⁸ Ks. erit. Kempainen 2006, passim.

²¹⁹ Salmi 1991, 23; Salmi 1993E; Kassila 1997 (1978), 107.

²²⁰ Tästä enemmän esim. Koivunen 1995, 12–16.

²²¹ Kassila 1997 (1978), 107; von Bagh 2005, 476.

tiedostaa, että varsinaisia propagandaelokuvia ei koskaan tuotettu, vaikka elokuvissa saattoikin olla propagandistisia elementtejä.²²²

Ajanjakson kuolemanteemaan perehdyn ensiksi kotimaisen elokuvan romanttisisessa suurklassikossa, *Kulkurin valssissa*, joka osoittautui valtaisaksi yleisömenestykseksi ylittäen toisena kotimaisena elokuvana miljoonan katsojan rajan.²²³ Elokuva sai ensi-iltansa välirauhan aikana, keväällä 1941, kun raskaan talvisodan muistot ja sen aiheuttamat kuoleman kokemukset olivat yhä tuoreina kansakunnan mielissä. *Kulkurin valssin* eskapistinen luonne tarjosi katsojille mahdollisuuden paeta hetkeksi sodan jälkeisen arjen ahdistusta ja menetyksiä. Eskapismin ohella elokuva nostaa esiin kysymyksiä isänmaallisuudesta, suomalaisuudesta ja miehisyyden ihanteista. Tauno Palon esittämä kulkuri Arnold joutuu vastakkain sekä vähemmistö- (romanit) että ulkomaalaisryhmien (venäläiset) kanssa, mikä tekee elokuvasta kiinnostavan myös kulttuurisen rajankäynnin kuvauksena. Näiden konfliktien kautta elokuva käsittelee sitä, millaisena ihanteellinen suomalainen mies nähtiin talvisodan jälkeen – ja miten hänen suhteensa kuolemaan ja vierauteen erottui “ei-suomalaisiksi” katsotuista ryhmistä.

Toinen teemassa tarkasteltava elokuva on sota-aikaan sijoittuva, isänmaallinen ja yhteiskunnallinen sotamelodraama *Kirkastettu sydän*. Elokuva käsittelee kotirintamalla eläneiden perheiden kärsimyksiä ja selviytymistä tilanteessa, jossa isät ja pojat taistelivat ja kaatuivat eturintamalla. Elokuvassa otetaan kantaa myös siihen, millaiset oletetut roolit nähtiin eturintamalla olleilta miehiltä ja kotirintamalla olleilta naisilta ja perheiltä. Keskiöön nousee erityisesti naisten julkinen sureminen sota-aikoina ja sen merkitys kotirintaman moraalin ylläpidon kannalta. Jatkosodan asemotavaiheen (vuoden 1941 lopusta vuoteen 1944 asti) aikana sodan alkuvaiheen innostus oli jo hiipunut, ja mielialat sekä koti- että eturintamalla olivat laskussa.²²⁴ Vuoden 1943 lopulla julkaistu *Kirkastettu sydän* voidaan nähdä osana pyrkimystä kohottaa kansan mielialaa ja vahvistaa uskoa sodan uhrausten merkitykseen. Tätä tulkintaa tukee se, että elokuvan tapahtumat sijoittuvat vuoden 1941 kesään – aikaan, jolloin jatkosotaa kohtaan tunnettiin vielä laajaa innostusta.²²⁵ Näistä lähtökohdista elokuvaa on mielenkiintoista tarkastella sen kautta, millaisena sota-ajan Suomessa nähtiin kuolema, millaisia suremisen ja selviytymisen malleja omaisten

²²² Uusitalo 1977, 20, 188; Kassila 1997 (1978), 107; Piispa ja Junttila 2013a.

²²³ Ensimmäisen miljoonan katsojan rajan ylittänyt elokuva oli ollut Risto Orkon ohjaama *Siltalan pehtoori* (Suomi-Filmi, 1934). Uusitalo 1977, 52.

²²⁴ Kivimäki 2019, 298–299. Mielialojen laskusta kertoo esimerkiksi se, että kuolinilmoituksissa tunteita ilmaistiin avoimemmin, isänmaan puolesta annettua uhrausta ylistäen. Sodan pitkittyessä ilmoituksista tuli karumpia, ja suuria sekä ylistäviä tunteita ilmaistiin nihkeämmin. Kempainen 2006, 120–125, 140–142.

²²⁵ Esim. Pajari 2018.

ajateltiin noudattavan rintamalla kaatuneiden läheistensä menetyksen jälkeen, ja minkälaiset roolit miehillä ja naisilla lopulta tulkittiin olevan sota-aikoina.

Tuhottu kuolema (1944–1948): *Levoton veri ja Tuhottu nuoruus*

Kirkastetun kuoleman jälkeen analysoin toisessa käsittelyluvussa vuosina 1944–1948 vallinnutta *tuhotun kuoleman* teemaa. Tässä suhteessa on asianmukaista puhua tuhotusta kuolemasta, sillä siitä oli riisuttu kokonaan kirkastetun kuoleman yhteydessä esiintyvä ihanteellisuus, kunniallisuus sekä surusta ja kärsimyksestä selviytyminen: jäljelle oli jäänyt kuoleman aiheuttama karu ja rujo todellisuus, joka näkyi tuhoisalla tavalla yhteiskunnan eri osa-alueilla. Jo sotavuosien aikana ja varsinkin sen jälkeisellä 1940-luvun puoliskolla kuolemankulttuurin liittyi kiinteästi väkivallan puoli. Yksi merkittävä tekijä asiassa olivat sodista kotiutuneet nuoret miehet, joihin esimerkiksi sodassa koettu tappio oli jättänyt katkeruuden ja irrallisuuden kokemusten jäljet. Nämä kokemukset purkautuivat väkivallantekoina niin virkavaltaa, kansatovereita kuin myös naisia kohtaan. Yhteiskunnassa olivat lisääntyneet väkivalta ja vakavat henkirikokset, murhat ja tapot, erityisesti nuorten miesten toimesta. Varsinkin vuosien 1944–1947 välinen ajanjakso oli Suomessa levotonta aikaa.²²⁶

Väkivaltaisuuden korostuminen ei tosin ollut ensimmäinen kerta 1900-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa. Vuonna 1918 käydyssä Suomen sisällissodassa kuoli 36 000 ihmistä: poikkeuksellinen kuolema näkyi yhteiskunnan arjessa, kun lähes jokaisen omaisia tai muita läheisiä joko kuoli tai katosi taisteluissa ja vankileireillä tai teloitettiin. Pian taisteluiden päättymisen jälkeen arkiseksi näkyksi muodostuivat julkisilla paikoilla lojuvat ruumiit, jotka entisestään muistuttivat sodan verisyydestä ja raakuudesta. Sisällissodan synnyttämä väkivallan aalto vaikutti siihen, että 1920-luvun väkivaltarikollisuus kasvoi merkittävästi vaikuttaen aina 1930-luvun lopulle asti.²²⁷ Huomionarvoista on, että väkivaltaa eivät harjoittaneet ainoastaan taisteluihin osallistuneet henkilöt, vaan myös heidän lähipiiriinsä kuuluvat, kuten sisarukset ja lapset, jotka eivät olleet olleet mukana taisteluissa. Sisällissodan seurauksena väkivalta alettiin nähdä ratkaisuna vastoinkäymisiin.²²⁸ Tästä väkivaltaisuuden mentaliteetista ei kansalaisten parissa koskaan ehditty täysin toipua ennen toista maailmansotaa, mikä vain entisestään pahensi sitä.

Vuosina 1944–1948 vallinnut ajanjakso oli kotimaisessa elokuvatuotannossa erityisen ongelmaelokuvan aikaa, mikä myös selittää kuoleman runsasta korostu-

²²⁶ Kivimäki 2015b, 292–295; henkirikollisuustilastoista ks. Lehti 2020, 8–9.

²²⁷ Huhtala 2025, 32–33; tilastoista ks. Lehti 2020, 8–9.

²²⁸ Lehti 2001, 39; ks. myös Huhtala 2025, 33.

mista.²²⁹ Ongelmaelokuvien kautta oli mahdollista käydä keskustelua sellaisista yhteiskunnallista aiheista, joista ei muuten julkisuudessa haluttu tai edes voitu puhua. Ongelmaelokuvien pääosissa nähtiin tai ne keskittyivät kuvaamaan työläisiä ja erilaisia marginaaliryhmiä, kuten prostituoituja, rikollisia, lapsia tai työttömiä. Elokuvat saattoivat myös sijoittua epämääräisiin ympäristöihin, kuten satamiin, vankiloihin, kapakoihin tai laitakaupunkien kaduille.²³⁰ Elokuvatutkija Sakari Toiviainen on puhunut kotimaisesta ongelmaelokuvasta *sosiaalisena melodraamana*, sillä realismiin pyrkivän sosiaalisen draaman sijaan yhteiskunnallisiin ongelmiin paneuduttiin enimmäkseen melodraamallisia konventioita hyödyntävin keinoin.²³¹ Sosiaaliset melodraamat käsitelivät aiheissaan varsinkin (sodasta palanneiden) nuorten miesten sopeutumisongelmia ja naisen muuttunutta yhteiskunnallista asemaa. Muita aiheita olivat maaseudun ja kaupungin välinen vastakkainasettelu, rikollisuus ja rikkinaiset perheet, alkoholismi, avio-ongelmat ja lapsettomuus.²³² Moniin edellä mainittuihin teemoihin usein liittyi myös sukupuoli- ja seksuaalitaudeista valistaminen.²³³

Tuhotun kuoleman teemaa lähestyn kahden sodanjälkeisen ongelmaelokuvan tyylejä noudattavan suomalaiselokuvan kautta, jotka kumpikin käsittelevät modernisaation ja sukupuolen välisiä jännitteitä sosiaalisen melodraaman keinoja hyödyntäen. Teuvo Tulion *Levoton veri* tarkastelee modernin naisen asemaa ja hänen suhdettaan teknologiseen maailmaan, jossa erityisesti auto toimii sekä edistyksen symbolina että väkivaltaisen kuoleman välineenä. Autoon tiivistyy modernin elämän kaksijakoisuus: se edustaa vapautta ja liikkuvuutta, mutta samalla se konkretisoi itsenäisyyteen pyrkiville naisille modernisaation tuottaman uhan ja kontrollin menettämisen.

Hannu Lemisen *Tuhottu nuoruus* puolestaan kohdistaa katseensa aborttiin ja sen herättämiin moraalisiin, yhteiskunnallisiin ja emotionaalisiin ristiriitoihin. Elokuva nostaa esiin kysymyksen elämän arvosta ja jatkuvuudesta aikana, jolloin sodanjälkeinen Suomi kamppaili sekä väestöpoliittisten että moraalisten murrosten kanssa.

²²⁹ Liite 2, taulukko 3a ja 3c; Koivunen 1995, 108. Kansainvälisessä elokuvateollisuudessa vallitsi jo sotavuosien aikana ja pian niiden päättymisen jälkeen yhteiskunnallisen ongelmaelokuvan aika. Elokuvatyölin tunnetuimpia edustajia lienee italialainen neorealismi. Ranskassa tyylilaji tunnettiin dokumentaarisenä neorealismina, Iso-Britanniassa viitattiin suoraan ongelmaelokuvaan ja Hollywoodissa puhuttiin mustasta elokuvasta, film noirista.

²³⁰ Toiviainen 1993; Koivunen 1995, 108–109.

²³¹ Toiviainen 1993; melodraamalajityypin ominaisuuksista ks. Toiviainen 1992, 11–12; vrt. Kassila 1997 (1978), 110–111.

²³² Kassila 1997 (1978), 110–111; Toiviainen 1993; suomalaisen melodraaman lukuisista teemoista tarkemmin ks. Toiviainen 1992, 197–214.

²³³ Koivunen 1995, 109. Aikalaiskontekstissa ongelmaelokuvaan viitattiin myös ”kuppaelokuvina”, vaikka läheskään kaikki elokuvat eivät käsitelleet seksi- ja sukupuolitautien vaaroja.

Tulion ja Lemisen elokuvien rinnastaminen paljastaa, kuinka modernisaatio, kaupungistuminen ja muuttuvat sukupuoliroolit sodanjälkeisessä yhteiskunnassa muokkasivat suhtautumista naisten elämään, kehoon ja kuolemaan, ja minkälainen merkitys väkivaltaiseen kuolemaan liittyvillä elokuvallisilla käytännöillä oli tässä suhtautumisessa.

Unohdettu kuolema (1949–1955): *Valkoinen peura* ja *Olemme kaikki syyllisiä*

Kolmannessa käsittelyluvussa tarkastelen vuosia 1949–1955, jolloin kuolemaan ja siihen liittyvien tunteiden tukahdutuksen seuraamuksia yhteiskunnassa voidaan puhutella *unohdettuna kuolemana*. Länsimaisessa yhteiskunnassa tapahtuneen kuoleman kieltämisen seurauksena kuolemalle oli kertynyt lukuisia kulttuurisia kiertoilmauksia, joista yhtenä muotona voitaisiin pitää kuoleman muuttumista kulttuurituotteissa ja mediassa entistä väkivaltaisemmaksi, sensaatiomaisemmaksi ja ylikuonnollisemmaksi ilmiöksi.²³⁴ 1950-luvun alkupuolella tämä ilmiö näkyi myös kotimaisissa elokuvissa, joissa varsinkin arkinen ja luonnollinen kuolema oli sysätty syrjään.

Käännekohtana suomalaisessa yhteiskunnassa kohti vakaampia, iloisempia ja parempia aikoja on usein nähty 1940- ja 1950-luvun taite. Tällöin muun muassa taloudellinen tilanne parani, kun sota-ajan säännöstelyjä ryhdyttiin purkamaan ja Neuvostoliitolle maksettavaksi määrättyjen sotakorvausten vuoksi teollisuusalan työvoiman tarve lisääntyi huomattavasti. 1940-luvun loppua kohden maa alkoi sisäpoliittisesti rauhoittumaan ja ulkopoliittisia suhteita Neuvostoliittoon lähdettiin rakentamaan läheisiksi.²³⁵ 1950-luvun alussa tärkeän merkityksen saa vuosi 1952, jolloin talouselämän kannalta sodan on katsottu tulleen päätökseensä, kun viimeiset sotakorvaukset saatiin maksettua.²³⁶ Samana vuonna myös pidettiin Helsingin olympialaiset ja Armi Kuusela valittiin Miss Universumiksi. Muun muassa kaikkien edellä mainittujen yhteiskunnallisten tapahtumien myötä ihmisten muistoissa 1950-luku on nähty iloisen ja aurinkoisen ajanjakson alkuna.²³⁷

²³⁴ Esim. Gorer 1955; Goldberg 1998.

²³⁵ Esim. Kivimäki, Hytönen & Karonen 2015, passim; Karonen 2015, passim.

²³⁶ Nummela 1993, 39–40; Heikkinen & Tiihonen 2009, 313; ks. myös Karonen 2015, 203.

²³⁷ Piispa & Junttila 2013b; Kivimäki, Hytönen & Karonen 2015, 33; ks. myös 35–36. Armi Kuuselan Miss Universumiksi kruunaamisen vaikutuksesta ihmisten kollektiiviseen muistiin esim. Saarela 2020, 13–14, 16, 20, 57–59, 199, 251. 1950-lukua on tarkasteltu paljon suomalaisessa historiantutkimuksessa ja siitä on yleisesti rakennettu positiivinen selviytymis- ja jälleenrakennuskertomus. 1950-luvun yhteiskunnan varjo puolia ja ongelmiakin on tutkimuksissa, varsinkin 2010-luvulla, käsitelty aktiivisesti. Esim. Hytönen & Rantanen 2013. Tästä huolimatta tutkimuksissa on kuitenkin edelleen korostunut enimmäkseen ihmisten valoisat muistot ja kokemukset 1950-luvusta.

Todennäköisesti juuri sotavuosien jatkuva julkinen sureminen ja kuoleman läsnäolo myötävaikuttivat siihen vastareaktioon, että sotien päättymisen jälkeen suomalainen kuolemankulttuuri tunteineen viileni ja kuolemasta puhuttiin vähemmän. 1950-luvulle tultaessa arkipäiväinen, tavallinen, kuolema oli entisestään etäännynt suomalaisen arjesta. Kiihtyvän kaupungistumisen ja teollistumisen myötä ihmisten elämästä tuli hektisempää, jolloin jäi vähemmän aikaa pohtia kuoleman kaltaista pysäyttävää ilmiötä.²³⁸ 1900-luvun puolivälin jälkeen kuolemaa ei enää edes kohdattu arjessa kuten aikaisemmin, mikä myös omalla tavallaan kertoi kuoleman lopullisesta etäännyntisestä arjesta.²³⁹

Kotimainen elokuvateollisuus ei myöskään toiminut irrallaan iloisen 1950-luvun tunnelmasta ja sen mukana kulkevasta kuoleman tunteiden viilentymisestä. Mediatutkija Veijo Hietala on korostanut, että kevyet elokuvat kukoistivat vuosikymmenen alkupuolella, jolloin niissä esiintyi perinteisten maaseutuarvojen ihannoitua, romantiikkaa, vitsailua, me-hengen korostamista sekä hakeutumista maaseudulle ja menneisyyteen.²⁴⁰ Kevyet elokuvat kukoistivat erityisesti vuosikymmenen alkupuolella, vuosien 1952–1954 aikana.²⁴¹ Elokuvateollisuudelle 1950-luvun alkupuolisko olikin ”sarjatuotannon” aikaa. Elokuvien tuotantomäärässä rikottiin ennätyksiä vuonna 1955, kun ensi-iltaan saatiin peräti 30 pitkää kotimaista elokuvaa, mikä oli tuolloin maailmanlaajuisesti eniten väestömäärän suhteutettuna.²⁴² Iloisen ajanjakson elokuvista muistetaan erityisesti *Pekka ja Pätkä* -elokuvat, lukuisat sotilasfarssit, tukkilaiselokuvat, rillumareit sekä huumoria korostavat musikaalielokuvat.

Unohdetun kuoleman teeman ajanjakson tarkastelun aloitan kauhufantasia *Valkoisesta peurasta*, jossa yliluonnollinen kuolema on sijoitettu eksotisoituun Suomen Lappiin ja saamelaisyhteisöön, jossa kuolema on läsnä muotoaan muuttavan noitaisen välityksellä. Elokuvassa yliluonnollisia piirteitä omaava kuolema on sysätty kaukaiseen ja syrjäiseen miljööseen, mikä kuvastaa hyvin ajanjaksolla vallinnutta ilmapiiriä kuolemaa kohtaan. *Valkoisen peuran* julkaisuajankohta on mielenkiintoisesti vuosi 1952, jolloin suomalaisessa yhteiskunnassa koettiin paljon positiiviseksi miellettyjä ilmiöitä. Miten *Valkoinen peura* näyttäytyy, erityisesti kuoleman käsitteilyn suhteen, näitä positiivisia ilmiöitä vasten?

²³⁸ Ks. esim. Pentikäinen 1990, 195; Heikkilä ja Jokivuori 1994, 160.

²³⁹ Pentikäinen 1990, 198–203; Haverinen & Pajari 2019, 322–326.

²⁴⁰ Hietala 1992, 8–16; Piispa & Junttila 2013b.

²⁴¹ Komedioita ja kevyitä elokuvia vailla vakavaa kuoleman käsittelyä julkaistiin oikeastaan koko 1950-luvun ajan, mutta varsinkin vuosien 1952–1954 aikana niitä valmistui huomattavasti enemmän kuin kuolemaa vakavasti käsitteleviä draamoja. Ks. Liite 2, taulukko 1b-1c, 2b-2c ja 3b-c.

²⁴² Hietala 1992, 6; von Bagh 2005, 523; Hupaniitti 2019, 324. Suomessa oli asukkaita tuolloin noin neljä miljoonaa.

Toisessa analysoitavassa elokuvassa, *Olemme kaikki syyllisiä*, mieleltään epävakaa ja traumatisoitunut nuori mies murhaa puistossa naisystävänsä. Elokuvassa pohditaan, millainen vastuu lehdistöllä on murhaajasta annetusta mielikuvasta suurelle yleisölle ja mitä seurauksia sillä voi olla. Elokuva kommentoi ajankohtaista kysymystä siitä, kuinka räväkästi varsinkin iltapäivälehdistö käsitteli raakoja murhataupauksia. Kuolematilastojen valossa elokuvan julkaisuvuosi 1954 erottautuikin siten, että vain pieni osa suuresta määrästä julkaistuja elokuvia käsitteli kuoleman teematiikkaa, mikä puoltaa elokuvateollisuudessa vallalla ollutta näkemystä siitä, että ajanjaksolla todellakin vallitsi kuoleman unohduksen aika.²⁴³ Teeman tarkasteltavat elokuvat herättävätkin kysymyksiä siitä, millä tavoilla kuoleman esittäminen poikkeuksellisenä, väkivaltaisena, ylikuonnollisena ja viihteellisenä ilmiönä, vaikutti laajemmin erilaisten yksilöiden ja yhteisöjen kuolemasuhtautumiseen yhteiskunnassa, jossa pyrittiin julkisesti pitämään yllä mahdollisimman normalisoitua ja huoletona elämää.

Muistettu kuolema (1955–1956): *Tuntematon sotilas* ja *Rintamalotta*

Neljännessä käsittelyluvussa nostan esiin vuosien 1955–1956 aikana vallinneen *muistetun kuoleman* teeman. Vuosi 1955 on suomalaisen elokuvahistorian kannalta erityisen tärkeä, sillä tällöin julkaistiin Edvin Laineen ohjaama elokuvasovitus Väinö Linnan kirjoittamasta romaanista *Tuntematon sotilas* (WSOY, 1954). Sekä romaanilla että elokuvasovituksella oli merkittävä vaikutus yhteiskunnallisen tunneilma- piirin muutoksessa; ne palauttivat aikalaisilleen mieleen toisen maailmansodan kokemukset ja niillä oli kiistaton vaikutuksensa siihen, että sodan aiheuttamat tukahdutetut tunteet nousivat jälleen pinnalle yhteiskunnassa. Sodasta ja sen merkityksestä alettiin puhua laajemmin koko yhteiskunnan tasolla.²⁴⁴

Väinö Linna julkaisi *Tuntemattoman sotilaan* jouluna 1954. Romaanissa kuvataan suomalaisen konekiväärikomppanian vaiheita Suomen ja Neuvostoliiton välillä käydyssä jatkosodassa vuosina 1941–1944. Romaani osoittautui välittömästi myyntimenestykseksi, sillä maaliskuuhun 1955 mennessä kirjan painosmäärät ylsivät jo sataantuhanteen kappaleeseen.²⁴⁵ Romaanin elokuvasovitusoikeuksista olivat monet tahot kiinnostuneet, mutta ensimmäisenä tarjouksen ehti tehdä SF:n Toivo Särkkä, joka oli lähettänyt ohjaaja Edvin Laineen ja käsikirjoittaja Juha Nevalaisen neuvottelemaan Linnan kanssa.²⁴⁶ Elokuvan kuvaukset alkoivat jo huhtikuussa ja päättyivät

²⁴³ Vrt. Liite 2, taulukko 3b ja 3c.

²⁴⁴ Kivimäki 2015b, 304.

²⁴⁵ Sihvonen 2009, 10–11.

²⁴⁶ Kalemaa 2003, 347–377.

marraskuussa 1955. *Tuntemattoman sotilaan* ensi-ilta oli joulukuussa osoittautuen niin arvostelu- kuin yleisömenestykseksi: se rikkoi kolmantena kotimaisena elokuvana miljoonan katsojan rajan nousten lopulta Suomen kaikkien aikojen katsotuimmaksi elokuvaksi.²⁴⁷

Elokuvateollisuudessa *Tuntematon sotilas* vaikutti seuraavana vuonna julkaistuihin niin sanottuihin tilintekoelokuviin, joissa sodan materiaaliset ja psykologiset vaikutukset yksilöiden elämään nousivat tärkeään rooliin. Suomi-Filmi käsitteli sotavuosien kokemuksia elokuvallaan *Ratkaisun päivät* (Hannu Leminen, 1956), Fennada-Filmi tuotti elokuvat *Evakko* (Ville Salminen, 1956) ja *Rintamalotta* ja itsenäinen Maunu Kurkvaara ohjasi ja tuotti *Ei enää eilispäivää* (1956).²⁴⁸ Tilintekoa tehtiin vielä 1956 jälkeen julkaistuissa studiokauden elokuvissa, mutta tällöin käsiteltiin muita kuin talvi- ja jatkosodan tapahtumia, kuten vuoden 1918 sisällissotaa (*1918*, SF, Toivo Särkkä, 1957) sekä vuonna 1907 käytyjä ensimmäisiä eduskuntavaaleja työläisväen näkökulmasta (*Punainen viiva*, Fennada-Filmi, Matti Kassila, 1959).

Tuntemattoman sotilaan julkaisun jälkeen kotimaisen elokuvan studiokausi alkoi selvästi lähestyä loppuaan.²⁴⁹ *Tuntematonta sotilasta* voidaankin pitää varsinaisesti studiokauden kolme vuosikymmentä kestäneen aikakauden päätöksenä, vaikka virallisesti aikakauden katsotaan tulleen päätökseensä 1960-luvun puolivälissä.²⁵⁰ Kuoleman vakava käsittely ja siihen liittyvien tunteiden avoimuus ei myöskään palannut pysyväksi osaksi yhteiskuntaa julkisuudessa *Tuntemattoman sotilaan* jälkeen, varsinkaan viihteellisessä mediassa. Se näkyy esimerkiksi vuosien 1957–1959 elokuvatuotannoissa, joissa palattiin suurimmalta osin vuosikymmenen alun kevyiden elokuvien linjoille.²⁵¹ *Tuntemattoman sotilaan* julkaisu ja sitä seurannut poikkeuksellisen vakavien elokuvien julkaisu vuosi kuitenkin toimivat muistutuksena siitä, miten kuolemankulttuuri, ja varsinkin sodan (tukahdutut) muistot, oli pysyvästi muuttunut etäisemmäksi kansan keskuudessa ja samalla jättänyt jälkeen kielteisen leimansa. Kuolemankulttuurin etääntyminen ja modernisoituminen näkyi perintönä 1960-luvun elokuvassa, mikä korostaa 1940–1950-lukujen tunteellisen kuolemankulttuurin murroksen kriittisen analysoinnin tärkeyttä.

Muistetun kuoleman teeman käsittely alkaakin täten *Tuntemattomalla sotilaalla*, josta analysoidaan keskeisten hahmojen, eturintamalla olleiden miessotilaiden, kuolemien lähilukemisen kautta niiden laajempia kytkentöjä yhteiskunnan tunneilmapiiriin ja kuoleman luomiin erilaisiin merkitystasoihin. Teemassa toiseksi tarkastelta-

²⁴⁷ Uusitalo 1978, 65; Kalemaa 2003, 369–370.

²⁴⁸ Hietala 1992, 17.

²⁴⁹ Aiheesta tarkemmin Kassila 1997 (1978), 109; Piispa & Juntila 2013b; Hupaniittu 2019, 324–326.

²⁵⁰ Uusitalo 1978, 281; Uusitalo 1981, 326; Piispa ja Juntila 2013b; vrt. Hietala 1992, 6, 16–18.

²⁵¹ Liite 2, taulukko 1b-1c, 2b-2c ja 3b-3c.

vaksi elokuvaksi olen valinnut vuonna 1956 julkaistun *Rintamalotan*, joka oli osa *Tuntemattoman sotilaan* jälkeen julkaistuja tilintekoeelokuvien sarjaa. Elokuva pohjautuu Airi Veijolan, joka käytti salanimeä Tuulikki Raja, tarinaan *Rintamalotta muistelee* (Otava, 1956). Tarinan pohjana toimivat Veijolan päiväkirjamerkinnot jatkosodan etenemisvaiheesta syksyllä 1941.²⁵² Alun perin tarina oli julkaistu 12-osaisena jatkokertomuksena Suomen Kuvalehdessä vuosien 1955–1956 vaihteessa.²⁵³ Teosta on luonnehdittu lottien ”tuntemattomaksi sotilaaksi”, sillä niin kirjallisessa versiossa ja sen pohjalta tehdyssä elokuvassa keskeisessä roolissa ovat sotien eturintamalla mukana olleet lotat.²⁵⁴ *Rintamalotta* ei koskaan (ole) ollut samanlainen kulttuurisesti merkittävä ja keskustelua aiheuttava kulttuurituote kuin *Tuntematon sotilas*. Toisaalta juuri tämän takia *Rintamalotan* kautta voidaankin keskeisesti analysoida ajallansa marginalisoituja lottia sekä naisen asemaa miesvaltaiseksi mielletyllä sotakentällä ja siihen liittyvässä keskustelukulttuurissa: millaisia erilaisia näkökulmia kuoleman käsittelyyn ja ymmärtämiseen voidaan saada naisnäkökulman ja -kokemuksen välityksellä?

Olen tutkimuksessani kokenut sopivaksi päättää studiodauden elokuvien syvällisemmän tarkastelun 1950-luvun puoliväliin, juuri vuosiin 1955–1956. *Tuntemattoman sotilaan* aloittaman studiodauden päätösvaiheen ohella toiseksi tärkeäksi syyksi voidaan mainita se, että vuosikymmenen puolivälissä koko yhteiskunnassa ryhdyttiin toden teolla käymään keskustelua toiseen maailmansotaan liittyvistä, vaikeista ja kipeistä, kokemuksista ja tunteista. Tämän voimakkaan, koko kansaan vaikuttaneen keskustelun myötä on myös hyvä päättää elokuvien tarkempi analysointi, jossa tärkeänä aiheena on erityisesti sodan aiheuttama tunnemyrsky yhteiskunnassa.

²⁵² SKI 29.10.1955, 26.

²⁵³ SKI 29.10.1955 (I osa), 26–29; SKI 04.11.1955 (II osa), 22–23, 56; SKI 12.11.1955 (III osa), 23–25, 51, 53; SKI 19.11.1955 (IV osa), 26–27, 52; SKI 26.11.1955 (V osa), 36–37, 61; SKI 03.12.1955 (VI osa), 10, 38–39; SKI 10.12.1955 (VII osa), 36–38, 50; SKI 17.12.1955 (VIII osa), 38–39, 48, 53; SKI 24.12.1955 (IX osa), 48–50; SKI 07.01.1956 (X osa), 34–35; SKI 14.01.1956 (XI osa), 38–40; SKI 21.01.1956 (XII osa), 32–34. Tutkimuksessa viitataan Suomen Kuvalehdessä (SKI) julkaistujen osien sijaan *Rintamalotta muistelee* romaanijulkaisuun (Raja 1956).

²⁵⁴ Esim. US 15.10.1956, 7; LaS 02.11.1956, 4; TkS 03.11.1956, 4; SSd 06.11.1956, 6; KI 08.11.1956, 2; Kom 20.11.1956, 4; Ka 04.01.1957, 3. Suomen Kuvalehti mainosti Tuulikki Rajan tulevaa jatkotarinaa virkkeellä: ”Odotettu rintamakuvaus. Tuntematon lotta kertoo.” SKI 20.8.1955, 11.

2 Kirkastettu kuolema

Luvussa analysoin, millä eri tavoin kuolema ja kunnia kietoutuivat yhteiskunnassa talvisodan jälkeisen, välirauhan aikaisen ja jatkosodan alussa ihannoidun miehen ja sotilaan kuvan ympärille. Miten nämä ihannoidut piirteet vaikuttivat siihen, kuinka yhteiskunnassa suhtauduttiin esimerkiksi kotirintamalla olleisiin naisiin, tai vähemmistöryhmiin ja vihollisiksi miellettyihin tahoihin?

Talvisodan jälkeen Suomessa koettiin välirauhan aika. Sodassa koetut mies-tappiot ja aluemenetykset koettiin raskaina, mutta vihollinen oli saatu torjuttua ja Suomi oli onnistunut säilyttämään itsenäisyytensä.²⁵⁵ Vuoden 1941 kesällä alkaneeseen jatkosotaan lähdettiin innostunein mielin ja haaveiltiin menetettyjen alu-eiden palautuksesta.²⁵⁶ Talvisodan ja välirauhan aikana sekä jatkosodan alussa jul-kisuudessa oli esillä ihanteellinen ja kunnioitettu suomalainen sotilas, jonka isän-maalle antama veriuhuri oli suurin mahdollinen ja yhteinen uhraus koko kansakun-nalle.²⁵⁷ Isänmaan puolesta henkensä antaneiden sotilaiden katsottiin ruumiillista-van kansakunnan jaloimmat piirteet.²⁵⁸ Väistämättä tätä kuolemaa ja isänmaalle annettua uhrausta myös hyödynnettiin monissa kulttuurituotteissa, kuten eloku-vissa, joissa aihe tuli ilmi esimerkiksi ihanteellisissa suomalaisten miesten ja soti-laiden kuvauksissa.

Ihanteelliseksi koetun mieskuvan takaa paljastuu kuitenkin sellaisia piirteitä, jotka voidaan asettaa tämän tutkimuksen viitekehyksessä kyseenalaiseen valoon. *Kulkurin valssissa* suomalaisella miehellä on oikeus alistaa väkivaltaisesti ulko-maalaisia ja vähemmistöryhmien edustajia. Näiden alisteisessa asemassa olevien ryhmien funktiona on korostaa elokuvassa nähtävän kulkurin ja vapaaherran, suo-malaisuutta edustavan Arnoldin, paremmuutta. Tämä heijastuu myös kuoleman-kulttuurin tematiikkaan: esimerkiksi kuoleman ilmiöiden yhteydessä ilmenevät tunteiden positiiviset piirteet korostuvat Arnoldissa, kun taas kielteiset piirteet ko-

²⁵⁵ Esim. Tepora 2015, 271–276, 299.

²⁵⁶ Pajari 2018, 394–395.

²⁵⁷ Vrt. Tepora 2015, 298; vrt. Tepora ja Jalonen 2019, 274.

²⁵⁸ Tepora ja Jalonen 2019, 251.

rostuvat runsaammin ulkomaalais- ja vähemmistöryhmien edustajien keskuudessa.

Kirkastetussa sydämessä tärkeäksi aiheeksi nousee suremisen kulttuuri sota-aikoina, mikä yhdistyy laajemmin sota-ajalla vallinneisiin oletettuihin eroihin sukupuolten sekä kotirintamalla ja eturintamalla olleiden välillä. Elokuvasaapaehtoisesti eturintamalle jatkosodan syttyessä palaava pastori ja sotilas Ahti Helpi on kaikkien ihannoima ja arvostama, ja myöhemmin hänen kuolemansa osoittautuukin täydelliseksi uhraukseksi isänmaalle. Kotirintamalla olevien naisten (ja muiden omaisten) velvollisuutena on surra menetystä ja pitää huoli, että tulevaisuudessa syntyy uusia jaloja poikia ja miehiä turvaamaan kansakunnan rajoja. Näin elokuvan myötä tulevat ilmi sota-aikoina miehille ja naisille varatut roolit, joiden myötä tulevat samalla havaituksi sukupuoliin liittyvät erilaiset arvostukset.

2.1 *Kulkurin valssi* (1941) – ihannoitu kuolema

Kulkurin valssia pidetään suomalaisen kulkurielokuvalajin arkkityyppinä ja esikuvana.²⁵⁹ Se edustaa myös historiallista pukuelokuvaa, vaikka elokuva sijoittuukin 1800-luvun fiktiiviseen menneisyyteen. Pukuelokuvien kulta-aikaa elettiin studiokaudella, 1930–50-luvuilla.²⁶⁰ *Kulkurin valssin* ohjaajalla ja SF:n pitkäaikaisella toimitusjohtajalla T.J. Särkällä oli merkittävä rooli kyseisen elokuvalajin kehityksessä. *Kulkurin valssin* menestyksestä huolimatta Suomessa ei tehty valtaisia määriä kulkurielokuvia, vaan elokuvan perintö näkyi kartanoromanttisissa epookkielokuvissa kuten *Kaivopuiston kauniissa Reginassa* ja *Katariina ja Munkkiniemen kreivissä*.²⁶¹

Kulkurin valssissa seurataan vapaaherra Arnoldin (Tauno Palo) matkaa ympäri Suomen maata kulkuriksi tekeytyneenä. Elokuvan alussa Arnold joutuu kaksintaisteluun venäläisruhtinas Avertsejevin (Uno Wikström) kanssa. Kaksintaistelussa Arnold selviytyy voittajana, mutta joutuu lähtemään maanpakoon. Matkansa aikana Arnold

²⁵⁹ Hietala 1992, 13–14.

²⁶⁰ Salmi 1999, 217, 220.

²⁶¹ Laine 2019, 193. *Kulkurin valssia* vastaavia kulkurielokuvia nähtiin myöhemmin vasta 1950-luvulla, kuten *Kulkurin tyttö* (Suomi-Filmi, Valentin Vaala, 1952) ja *Kulkurin masurkka* (Fennada-Filmi, Aarne Tarkas, 1958). Anu Koivusen mukaan asiassa vaikutti se, että 1950-luvulla suomalainen elokuva alkoi jälleen työstää sodan ja yhteiskunnallisen murroksen kolhimaa maskuliinisuuden identiteetin ongelmaa, johon kulkurielokuvat pyrkivät vastaamaan. Tarkemmin ks. Koivunen 1995, 181–182.

vierailee sirkuksessa ja myöhemmin romaniyhteisössä²⁶², jossa hän hurmaa tanssijat Rosinkan (Regina Linnanheimo). Rosinkan rakastaja ja muusikko Fedja (Vilho Auvinen) tulee mustasukkaiseksi ja käy Arnoldin kimppuun. Arnold päihittää Fedjan ja päättää lähteä yhteisön parista. Arnold päätyy suomalaisen aateliston asuttamille kartanomaille, jossa hän ihastuu kreivitär Helenaan (Ansa Ikonen). Elokuvan lopussa monien selkkausten ja väärinymmärrysten jälkeen Arnold ja Helena saavat toisensa.

Kulkurin valssin kuvaukset toteutettiin elokuun ja joulukuun välillä vuonna 1940 ja se sai ensi-iltansa tammikuussa 1941. Kyseessä on siis välirauhan aikana kuvattu ja ensi-iltansa saanut elokuva. Elokuva osoittautui yleisömenestykseksi ja se ylitti toisena kotimaisena elokuvana miljoonan katsojan rajan. Elokuvan menestyksen syitä voidaan löytää aikansa tähtinäyttelijöiden Tauno Palon ja Ansa Ikonen luomasta romanttisesta vetovoimasta katsojiin kuin myös elokuvan speaktaakkelimaisuudesta ja komeasta visuaalisesta annista.²⁶³ Erityiseen arvoon voisi kuitenkin nostaa elokuvan eskapistisen luonteen. Suomi oli tempautunut mukaan toiseen maailmansotaan Neuvostoliiton kanssa marraskuusta 1939 maaliskuuhun 1940 käydyin talvisodan myötä. Sodassa koetun tappion seuraukset, joista merkittävämpiä olivat lukuisat kuolonuhrit ja suuret aluemenetykset Neuvostoliitolle, asettivat kansakunnan mielialan koetukselle. Tällaiseen kontekstiin sopi erinomaisesti *Kulkurin valssi*, jonka fiktiivinen kuvaus suomalaisesta menneisyydestä sisältää seikkailua, romantiikkaa ja vaarallisia tilanteita, jotka olivat omiaan auttamaan katsojia unohtamaan karu ja vaativa yhteiskuntaelämä välirauhan aikana.²⁶⁴

Elokuva on mielletty aikansa katsojien keskuudessa ikään kuin saduksi, jonka kautta on ollut viitteellistä, turvallista ja rentoa käsitellä niin lapsenomaisia tunteita kuin maan poliittisesti arkaa ja epävarmaa tilannetta.²⁶⁵ Tunteita fantasiasävytteisestä eskapistisesta arjesta tuodaan kommunikoivilla tunnekäytännöillä ilmi esimerkiksi tanssija Rosinkan kautta. Hahmo puhuu elokuvassa muutamaan otteeseen unesta,

²⁶² Tutkimuksessani viitataan kyseiseen etniseen vähemmistöryhmään termillä ”romani” siitä huolimatta, että elokuvassa puhutaan ”mustalaisista”. Romaniväestön keskuudessa termi ”mustalainen” koetaan yhteisön ulkopuolisen käyttämänä leimaavana ja halventavana. Romanit itse haluavat, että heihin viitataan termillä ”romani” virallisissa ja julkisissa yhteyksissä. Tietyissä yhteyksissä – ja mahdollisen luvan kanssa – romanit saattavat kuitenkin kutsua toisiaan ”mustalaisiksi”. Myös kulttuurituotteiden yhteydessä räjänkäyntiä termien kohdalla saattaa vieläkin esiintyä, mutta romani-etuliitteen käyttö on hiljalleen saanut hallitsevamman aseman. Aiheesta enemmän ks. Friman-Korpela 2009; *Romanit – tuntematon suomalainen vähemmistö*. ”Mustalainen” -termiä saatan kuitenkin käyttää esimerkiksi viitatessani tai siteeratessani elokuvan dialogia, elokuvasta tehtyjä aikalaisarvioita tai tutkimuksia.

²⁶³ von Bagh 2005, 107; Nevalainen 2007, 93–95; Meri 2009, 257; *Kulkurin valssi*. Speaktaakkelimaisuudesta enemmän ks. Koivunen 1995, 170–189.

²⁶⁴ Ks. esim. Salmi 1993, 45, 192; vrt. aikalaismielipidekirjoitukseen JJ 01.05.1941, 24.

²⁶⁵ Kassila 1995, 640. Myös vastakkaisia mielipiteitä esitettiin elokuvan tarpeellisuudesta viihdyttää kansalaisia ankeina aikoina esim. TSTLÄ 01.02.1941, 20–21.

mikä muistuttaa katsojia siitä, että elokuva on kuin suoraan unesta hahmoineen ja miljöineen. Elokuvasa nähdään myös Tauno Palon ja Ansa Ikosen tanssikohtaus, jossa he esittävät kartanon kummituksia.²⁶⁶ Tällaisilla kommunikoivilla käytännöillä elokuva pitää yllä katsojienkin mielikuvaa, että elokuva sijoittuu omaan universumiinsa kauas todellisesta maailmasta. Eskapistisesta sävystä muistuttaa lisäksi kulkurina seikkaileva Arnold, joka vaihtelee ulkoasuun ja kiertele vapaasti paikasta toiseen aina sirkusympäristöstä romaniyhteisöihin. Arnold ei halua tulla löydettyksi, koska hänet on etsintäkuulutettu venäläisruhtinas Avertsejevin murhasta kaksintaistelussa.²⁶⁷

Kulkurin valssin speaktaakkelimaisuuden ja eskapististen piirteiden sijasta haluan myös korostaa usein elokuvan tarkastelussa vähemmälle huomiolle jäänyttä kunniakkuuden olemusta, jota ilmennetään varsinkin Arnoldin kaksintaisteluissa venäläisruhtinas Avertsejevin kanssa. *Kulkurin valssissa* nähtävä kunnia hyödyntää perinteistä 1800-luvun asetelmaa, jossa henkilökohtaista kunniaa puolustetaan kuolemaa uhmaamalla.²⁶⁸ Historiallisesti, 1800-luvulla, kaksintaistelua kuitenkin vieroksuttiin Suomessa muiden säätyjen, talonpoikien, papiston ja porvariston, toimesta, ja se nähtiin vieraana ja jopa kunniattomana Suomeen muualta Euroopasta kantautuneena ilmiönä, jonka verukkeella aatelisto pyrki välttämään rikosoikeudellista tuomiota vastapuolen taposta tai murhasta.²⁶⁹ Suomalaisessa 1800-luvun aikaisessa kontekstissa kunniakäsitys liittyykin pitkälti juuri aatelistoon, jota pidettiin ”kunnian säätynä”.²⁷⁰ Kokonaisuudessaan kunnian käsite vaikuttaa jääneen melko vieraaksi suomalaisessa kontekstissa. Tähän on saattanut vaikuttaa käsitteen vahva kytkös aatelistoon, joka ”talonpoikaisessa” Suomessa on koettu etäisenä ja vieraana, jopa suorastaan vihollisena.²⁷¹

Kulkurin valssin kontekstissa aatelistoon liitettyjen henkilökohtaisen kunnian voisi kuitenkin sanoa muuttuvan enemmänkin isänmaalliseksi, koko kansaa koskettavaksi kunniaksi. Elokuvan asetelmassa on mielenkiintoista huomioida se näkökulma, että Suomessa etsittiin 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa suomalaisuuden piirteitä,

²⁶⁶ Vrt. Meri 2009, 272–273.

²⁶⁷ Tai ainakin näin uskotellaan Arnoldille ja katsojille ennen elokuvan loppuhuipennusta, jossa selviää, että Avertsejev ainoastaan haavoittui kaksintaistelussa.

²⁶⁸ Wirilander 1974; Vuorinen 2010, 312–313, 360.

²⁶⁹ Vuorinen 2010, 290–291.

²⁷⁰ Wirilander 1974, 71–73; ks. myös Vuorinen 2010, 72, 107.

²⁷¹ Vrt. esim. Kempainen 2006, 228–232. Talonpoikaisuuden merkityksestä suomalaiselle identiteetille ks. esim. Moilanen 2008, 102, 159–160; Koski 2011, 161–163. Tämä päivänä kunniakäsitys julkisessa keskustelussa yhdistetään erityisesti kuuluvaksi muslimimaihien ja islamilaiseen kulttuuriin. Euroopassa kunniakäsitteellä oli kuitenkin keskeinen merkitys varsinkin keskiajalta uuden ajan alkuun, sillä se toimi yksilöiden ja yhteisöjen yhteiskunnallisen ja sosiaalisen aseman keskeisenä peruspilarina. Vaikka kunnia ei olekaan enää näkyvästi läsnä, kyseessä on universaali ilmiö ja tunne, joka vaikuttaa yhä edelleen länsimaisissa kulttuureissa ja arvoissa. Aiheesta enemmän esim. Lidman 2009; Lidman 2015.

joiksi miellettiin talonpoikaispiirteet, kuten jäyhyys ja vaatimattomuus, jotka olivat arvostettuja ja joilla tehtiin eroa räiskähteleväiseen aatelistoon ja vilkkaaseen porvaristoon.²⁷² Varsinkin sotien aikana haluttiin entistäkin voimakkaammin korostaa suomalaisia ominaispiirteitä, jotta saatiin tehtyä isompaa pesäeroa ulkoisiksi vihollisiksi mielletäviin venäläisiin tai sisäisiksi vihollisiksi mielletäviin, kelvottomaksi katsottuihin, kansanosiin.²⁷³ Tällaisina pidettiin esimerkiksi romaneita, joiden asema on siinä mielessä mielenkiintoinen, että heidät nähtiin kansallisena vähemmistönä, eli kansakuntaan kuuluvina, mutta toisaalta heitä myös pidettiin ulkomaalaisina.²⁷⁴ Tämä johtui pitkälti heidän erilaisesta elämäntavastaan ja kulttuuristaan, mutta myös huomattavasti erilaisesta tunnemaailmasta, joka oli valtaväestölle vierasta.²⁷⁵

Kulkurin valssissa venäläisruhtinas Avertsejevin kohdalla käsitellään ulkopuolisen vihollisen uhkaa. Suomen ja Venäjän suhdetta käsiteltiin monissa historiallisissa pukudraamoissa, mutta sodan jälkeen käsittely muuttui etäisemmäksi ja viihteellisemmäksi.²⁷⁶ Tästä muistuttavat juuri talvisodan jälkeen 1940-luvulla valmistuneet elokuvat, kuten *Kulkurin valssi*, jossa tapahtumat sijoitettiin kauemmas menneisyyteen 1800-luvulle, jolloin Suomen suuriruhtinaskunta kuului historiallisesti Venäjään. Tällaisella asetelmalla perusteltiin elokuvissa esiintyvät venäläishahmot. Romanimusiikkikohtaus Fedjan kohdalla taas korostuu suomalaisen valtaväestön²⁷⁷ kulttuurin sisällä vallitseva vähemmistökulttuurin uhka. Avertsejevin venäläisyys, ulkoinen vihollisuus, ja Fedjan romanilaisuus, sisäinen vihollisuus, ovat täten molemmat uhka valtaväestöä edustavan suomalaisen Arnoldin ylläpitämille ja puolustamille arvoille.²⁷⁸

Suomalaisen miehen ja sotilaan ihanteista keskustellessa *Kulkurin valssissa* on ehdottomasti otettava huomioon myös itse elokuvan pääosan esittäjä Tauno Palo. Palon saavuttama tähtinäyttelijän asema vaikutti merkittävästi elokuvan suosioon ja kiinnostukseen katsojien keskuudessa. Lukuisissa elokuvissaan Palo onnistui herättämään hahmonsa henkiin ja luomaan niihin aitoa tunnelmaa, joka vahvasti katsojien

²⁷² Nieminen 2006; Koski 2011, 162; ks. myös Haverinen & Pajari 2019, 317.

²⁷³ Vasara 1997, 143–145; ks. myös Kemppainen 2006, 50, 227–228.

²⁷⁴ Ks. Salmi 1999, 162–163; ks. myös Salakka 1991, 29. Kuten myös romanien historiaa ja kulttuuria Suomessa laajalti tutkinut Panu Pulma toteaa: ”On syytä painottaa sitä, että autonomian ajan lainsäädännössä vallitsi laaja yksimielisyys romanien kuulumisesta ”oman maan lapsiin”, joille syntyperä takasi Suomen kansalaisuuden, vaikka yksittäisiä eräviä näkemyksiäkin esitettiin.” Pulma 2009, 22.

²⁷⁵ Aiheesta enemmän esim. *Romanit – tuntematon suomalainen vähemmistö*.

²⁷⁶ Laine 2019, 195–196.

²⁷⁷ Termillä ”valtaväestö” viitataan enemmistöön, Suomen enimmäkseen valkoiseen väestöön. Tällä haluan nimenomaan korostaa sitä tosiasiaa, että suomalaisessa yhteiskunnassa ja historian saatossa romaniväestö on nähty alisteisessa asemassa valtaväestöön nähden. Ks. Friman-Korpela 2009, 102.

²⁷⁸ Vrt. esim. Sedergren 1999, 29–30.

samastumista häneen.²⁷⁹ Elokuvatutkija Anu Koivunen puhuu jopa Tauno-show'sta *Kulkurin valssin* yhteydessä: vapaaherra ja kulkuri Arnold on katsojille yhtä kuin Tauno Palo, jonka virtuositeettia, hurmurin ja rakastajan mainetta elokuvassa pidetään yllä korostamalla erityisesti Palon laulu-, soitto- ja tanssitaitoja lukuisissa musikaalikohtauksissa.²⁸⁰ Palon edustama suomalainen mies valkokankailla toimi esikuvana monelle katsojalle siitä, millainen suomalaisen miehen kuuluu olla.²⁸¹ Elokuvan toimiessa näin se on myös väistämättä rakentanut katsojille kuvaa ihanteellisesta suomalaisesta miehestä luonteenpiirteineen.

Tärkeää on samaten kiinnittää huomiota Arnoldin muuttuvaan sosiaaliseen asemaan elokuvassa: hän on samaan aikaan sekä aatelinen että ”tavallinen” kansalainen kulkurina, mikä on saattanut vahvistaa katsojien samastumista häneen. Hahmossa nähtävä roolivaihdos vaikuttaa käsityksiin kunnia- ja kuolemasta: aatelisena häntä sitovat kaksintaistelun perinteet ja hänellä on velvollisuus kohdata Avertsejev. Ulkopuolisena kiertolaisena, ”tavallisena suomalaisena”, Arnoldia sitovat erityisesti perinteiseen agraariseen suomalaiseen mieskuvaan liitetyt ihanteet, jotka velvoittavat hänet ottamaan yhteen Fedjan kanssa.

Isänmaallisuuden kunniakkuuden näkökulmasta tarkasteltuna, kun se suhteutetaan *Kulkurin valssin* tuotanto- ja julkaisuaikoihin, nousevat väistämättä esiin myös suomalaiseen mieheen ja sotilaaseen liittyvät aikansa ihanteet ja käsitykset kunnia-asta. Näitä piirteitä analysoidessa käsittelen isänmaallista miesihannetta suhteessa ajankohtansa kuolemankulttuurin käsityksiin ja tunteisiin. *Kulkurin valssin* kaltaisia pukudraamoja on usein pidetty epähistoriallisina, koska ne sijoittuvat epävaltiopoliittiseen viitekehykseen: niiden esittämät tilanteet ja tapahtumat eivät varsinaisesti ole historiallisesti todenmukaisia, mutta sen sijaan niissä nousee esiin erityisen voimakkaasti esimerkiksi tunteiden, toiveiden ja pelkojen historiaa.²⁸² Mielestäni juuri tästä näkökulmasta, tunteiden historiasta ja sen yhteydessä esiintyvissä tunneikäytännöissä, elokuvasta sopiikin tarkastella kuolemantunteita ja -kokemuksia, jotka ovat vaikuttaneet maassa elokuvan valmistumisajankohdalla.

Lähestyn *Kulkurin valssia* siis seuraavalla kysymyksellä: miten elokuvan esittämä 1800-luku isänmaallisuuden, kunnian ja kuoleman käsityksineen linkittyy valmistumisajankohtaansa eli talvisodan jälkeiseen ja välirauhan aikaiseen Suomeen sekä suomalaismiehen- ja -sotilaan ihannoituun kuvaan? Pohdin kysymystä analysoimalla Arnoldin edustamaa suomalaisuutta suhteessa Avertsejevin venäläisyyden ilmentämään ulkoiseen vihollisuuteen ja Fedjan romanilaisuuden ilmentämään sisäiseen vihollisuuteen. Erityinen mielenkiintoni kohdistuu kaksintaistelui-

²⁷⁹ Koivunen 1995, 176; Meri 2009, 18, 466–467.

²⁸⁰ Koivunen 1995, 173, 176.

²⁸¹ Ks. Meri 2009, 469.

²⁸² Salmi 1999, 219.

hin, joissa selkeimmin tunnekäytännöllisesti ilmennetään tunteellisia ja ruumiillisia eroavaisuuksia hahmojen ja heidän erilaisten edustamiensa ominaisuuksien välillä.

Aateliin kaksintaistelu: vapaaherra Arnold vs. venäläisruhtinas Avertsejev

Ensimmäisessä kaksintaistelussaan Arnold kohtaa ruhtinas Avertsejevin. Elokuvan alkukohtauksessa Arnold on vierailmassa pietarilaisessa ravintolassa, jossa hän pelaa korttia Avertsejevin kanssa. Hillittömästi alkoholia nauttiva Avertsejev kiihastuu Arnoldille hävittyään tälle korttipelissä. Häviönsä jälkeen Avertsejev huutaa ja purkaa kiukkuunsa huoneessa soittaville romanimuusikoille vaatien vielä yhtä peliä Arnoldilta. Arnold kieltäytyy, minkä jälkeen Avertsejev muistuttaa Arnoldia tämän yöllisistä vierailuista erään naisen luona ja varoittaa häntä enää tekemästä samaa. Arnold ei kuitenkaan piittaa Avertsejevin varoituksista ja tapaa naisen seuraavana yönä eräällä kartanossa. Poistuessaan aamulla naisen luota Avertsejev upseeritovereineen saa Arnoldin kiinni verekseltään. Avertsejev kokee kunniansa tulleen loukatuksi ja haastaa Arnoldin kaksintaisteluun. Arnold ja Avertsejev käyvät kaksintaistelun ampuma-asein sekundanttien valvonnassa kartanon viereisessä puistossa. Kaksintaistelussa Avertsejev yrittää huijata ampumalla Arnoldia ennenaikaisesti ennen laskennan päättymistä. Arnold kuitenkin vain haavoittuu luodista, odottaa laskennan loppuun ja ampuu Avertsejeviä (oletetusti) kuolettavasti. Kaksintaistelun päättyy ja Arnold lähtee pakomatkalta kotimaahansa.

Kulkurin valssissa kunniantunteen väkivaltaisuus korostuu kaksintaistelun synnyttämän tunnekäytännön myötä. Aateliston romantisoitua kuvastossa kaksintaistelu oli rituaalinomaisin muoto, jolla aatelinen kykeni osoittamaan rohkeutensa, ja jossa usein oli kyseessä joko oman tai neidon kunnian puolustus.²⁸³ *Kulkurin valssissa* kunnian puolustus linkittyykin pitkälti naisen merkitykseen ja toimii keskeisenä lähtökohtana Arnoldin kaksintaistelulle Avertsejevin, ja myöhemmin myös Fedjan, kanssa. Laajemmassa katsannossa *Kulkurin valssissa* toteutuva kunnian puolustus kaksintaisteluissa korostaa eritoten romantisoitua mielikuvaa, jolla tuodaan esiin kansakunnan keskuudessa ihannoidun suomalaisen miehen ja sotilaan myönteisiä piirteitä. Suomalaisessa kontekstissa on myös syytä huomioida kunniakäsitteen vahva suhde väkivaltaan, joka on usein leimannut suomalaista kansallista identiteettiä. *Kulkurin valssissa* kunnian ja väkivallan suhde tulee nimenomaan ilmi kaksintaisteluissa, mikä samalla myös toimii muistutuksena esimerkiksi siitä, kuinka vielä talvisodan aikaisessa romanttisessa ja ihannoidussa viitekehyksessä sotilaan

²⁸³ Vuorinen 2010, 72.

kaikkein jaloimpana tekona nähtiin kyvykkyys kyetä puolustamaan isänmaataan ja jopa antamaan henkensä sen vuoksi.²⁸⁴

Tutkija Marja Vuorinen on tarkastellut aateliston kuvastoa 1800-luvun suomalaisessa kaunokirjallisuudessa ja lehdistössä: kyseessä ei varsinaisesti ole ”todellinen” aateluus, vaan kuvaus siitä, millaisena kyseinen yhteiskuntaluokka nähtiin nousevan porvarillisen yhteiskunnan näkökulmasta.²⁸⁵ Vuorinen esittelee aateluteen oletetusti kuuluneita monia kunnioitettavia ominaispiirteitä, jotka koskivat myös suomalaisia sotilaita toisen maailmansodan aikana. Näitä olivat esimerkiksi isänmaallisuus, rohkeus, kestävyys, surkeilemattomuus, toveruus, uskollisuuden-, velvollisuuden- ja kunniantunto sekä palvelualltius. Näiden ominaispiirteiden kielteisinä vastakohtina pidettiin esimerkiksi raukkamaisuutta, epäisänmaallisuutta, petturuutta, arkuutta, epäluotettavuutta, periksi antamista, hienohelmaisuutta ja itsekeskeisyyttä, joita sodan aikana pyrittiin hyödyntämään vihollisiin eli venäläisiin liitettävissä julkisissa mielikuvissa.²⁸⁶ Syyt siihen, että aateluus ja sen hyveelliset piirteet korostuvat sota-aikoina eivät ole täysin yllättäviä: aateluteen kuului ennen 1800-luvun ammattirakenteen muutosta virkamiessuuntaan sotilaan ammattielämä, joka oli aatelin arkipäivää.²⁸⁷ Aatelisuutta luonnehti myös kaksijakoisuus: yhtäältä teennäinen hovikulttuuri, toisaalta sodassa kunnostautuneiden miesten rehtiys.²⁸⁸ Aatelisiin, kuten myös sota-ajan suomalaisiin miehiin, liitettiin ajatus, että todellisissa töissä miesten parhaimmat puolet tulevat esiin.²⁸⁹

Eritoten alkukohtauksessa ja myöhemmin nähtävässä kaksintaistelussa Arnoldin hahmo ilmentää aatelistoon assosioituja positiivisia puolia, kun taas Avertsejevin kohdalla toteutuvat kielteiset piirteet. Arnoldin edustamat positiiviset aatelin piirteet yhdistyvät lisäksi positiivisiksi miellettyihin talonpoikaispiirteisiin, kuten vaatimattomuuteen ja jäyhyyteen, jotka lähtökohtaisesti nähtiin suomalaisten hyveinä. Nämä positiiviset talonpoikaispiirteet korostuvat entisestään elokuvan myöhemmässä vaiheessa Arnoldin muuntautuessa kulkuriksi. Myös suomalaisten sankarikuolemaan liittyvissä teksteissä toisen maailmansodan aikana korostui yleensä vaatimattomuus sekä varsinkin itsehillintä, joka saatettiin nähdä suomalaisten luonnollisena ominaisuutena, jonka vastakohtana taas toimi venäläinen hillittömyys.²⁹⁰

²⁸⁴ Siltala 2009, 357–429; Tepora 2014, 193–199; ks. myös ja vrt. Tepora 2015, 120; Tepora ja Jalonen 2019, 274. Suomalaisen ihanteellisen ja romantisoidun sankarikuoleman kuvaan liittyy keskeisesti kansallisorunilija Johan Ludvig ”J. L.” Runeberg (1804–1877) ja hänen runoteoksensa, erityisesti *Vänrikki Stoolin tarinat* (*Fänrik Ståls sägner*, 1848 ja 1860). Aiheesta kerron enemmän luvussa 5 Muistettu kuolema.

²⁸⁵ Vuorinen 2001; ks. myös Kemppainen 2006, 228; Vuorinen 2010.

²⁸⁶ Luostarinen 1986, 388; Vuorinen 2001, 154; ks. myös Kemppainen 2006, 228–229; Vuorinen 2010, 108.

²⁸⁷ Wirilander 1974; Peltonen 1999, 99–103; Vuorinen 2001; ks. myös Kemppainen 2006, 229.

²⁸⁸ Vuorinen 2001, 108; Vuorinen 2010, 115.

²⁸⁹ Vuorinen 2001, 162–163; ks. myös Kemppainen 2006, 229.

²⁹⁰ Tarkemmin ks. Kemppainen 2006, 225–227.

Arnoldin hyveelliset ominaisuudet konkretisoituvat kaksintaistelussa, sillä hän ampuu vasta laskennan lopuksi, kuten pitääkin. Näin ei toimi Avertsejev, joka ampuu vielä laskennan ollessa käynnissä. Avertsejev ampuu Arnoldia ohimoon haavoittaen tätä. Tästä huolimatta Arnold jää seisomaan paikalleen, säilyttää malttinsa, odottaa laskennan loppuun ja ampuu Avertsejeviä ylävartaloon. Avertsejev kaatuu lyhyhystyen maahan laukauksesta ja viimeisillä voimillaan yrittää vielä ampua Arnoldia, mutta ei enää kykene tähän vaan pyörtyy. Arnoldin kunniakas kuoleman uhmaaminen asettuu osaksi jatkuvaa kamppailua ikaikaisen idästä tulevan ”barbaarisen” vihollisen kanssa.²⁹¹

Kaksintaistelussa korostuvat erot ”hyvän” suomalaisen ja ”pahan” venäläisen välillä. Siitä huolimatta, että elokuva sijoittuu fiktiiviseen jatkumoon, siinä on havaittavissa kaikuja talvisodan jälkeisestä ja välirauhan aikaisesta suomalaisesta miehestä, joka oli itsenäinen, luja, luotettava ja sisukas. Kaksintaistelussa Arnold ilmentää tätä seisomalla ryhdikkäästi ja suoraselkäisesti kohdatessaan vastustajansa. Hän ei myöskään lannistu ja ilmennä pelkoa, vaikka haavoittuu vastustajan laukauksesta. Tämä kuva toimi vastakohtana venäläiselle, joka oli epäluotettava (Avertsejev ampuu tarkoituksellisesti liian aikaisin kaksintaistelussa) ja periksiantava (Avertsejev kaatuu Arnoldin ensimmäisestä laukauksesta maahan eikä kykene ampumaan takaisin).²⁹² Jopa Avertsejevin lyhyhystyvässä kaatumisessa ilmenee aikansa suomalaisten luoma, erityisesti kaunokirjallisuudessa esiintyvä, viholliskuva venäläisistä.²⁹³ Näin myös aikansa ruumiillista kuolemankulttuurin kuvaa tuodaan visuaalisesti elokuvassa katsojien nähtäville.

Arnoldin ja Avertsejevin kaksintaistelussa ei synny kuolonuhreja, mutta se sisältää runsaasti elementtejä, jotka ovat liitettävissä aikansa ajatuksiin hyvistä ja huonoista kuolemantunteista varsinkin isänmaallisen kunniakäsitteen näkökulmasta. Arnold ja hänen suomalaisuutensa ruumiillistavat hyvät kuolemantunteet kunniakäsitteineen, Avertsejev ja hänen venäläisyytensä taas huonot kuolemantunteet. Suomessakin oli talvisodan ja sitä edeltävän sisällissodan myötä kehittynyt ajatuksia siitä, millainen oli hyvä sotilas ja millaisia piirteitä hänen tuli kuoleman yhteydessä

²⁹¹ Luostarinen 1986, 286–287; ks. myös Kemppainen 2006, 223; Studiokauden elokuvissa 1930- ja 1940-luvuilla valmistui lukuisia elokuvia, joissa vihamielisyys venäläisiä kohtaan oli avointa ja venäläiset esitettiin esimerkiksi tyhminä ja raakalaisina. Talvisodan aikana propagandasyistäkin venäläisvihaa esiintyi enemmän, mutta sodan päättymisen jälkeen ja jatkosodan aikana rasistista kieltä pyrittiin hillitsemään yhteiskunnassa. *Kulkurin valssin* kaltaisessa fiktiiviseen menneeseen sijoituvassa elokuvassa kielteisten piirteiden korostaminen venäläishahmossa muistuttaa täten etäisesti Suomen ja Venäjän vaikeasta historiallisesta suhteesta. Ks. Sedergren 1999, 32; Meri 2009, 17; Kemppainen 2006, 227. Venäläisten jäsentymisestä suomalaisten viholliseksi esim. Tarkiainen 1986; Karemaa 1998; ks. myös Moilanen 2008, 102.

²⁹² Luostarinen 1986, 228; ks. myös Kemppainen 2006, 228.

²⁹³ ”suomalainen kaatunut lepää selkää suorana, ... venäläinen on aina kyyristynyt kokoon”. Luostarinen 1986, 187–188, 231; ks. myös. Kemppainen 2006, 227

omaksua. Samat hyveelliset piirteet liitettiin myöhemmin hyvään kuolemaan. Talvisodan jälkeiseen ja välirauhan aikaiseen kuolemankulttuuriin liittyvien piirteiden, kuten jalo ja sankarillinen asennoituminen kuolemaan sekä kuolemanpelon kunnia- kas uhmaaminen, arvostus ja hyväksyntä, vähenivät jatkosodan aikana. Tutkija Ilona Kemppainen on huomauttanut, että talvisodan aikana ja sen jälkeen sotaan ja sotilaisiin liittyvät jalot ja uskonnolliset piirteet olivat hyväksyttävämpiä kuin jatkosodassa, joka asemasodaksi pitkittyessään vähensi sotaan liittyvää ihannointia.²⁹⁴ *Kulkurin valssi* sijoittuu kuitenkin 1800-luvulle, jolloin upseereina toimiville säätyläismiehille sota ei tarkoittanut samanlaista kuolemanuhkaa kuin myöhemmin 1900-luvun maailmansodissa.²⁹⁵ Myös tämä saattaa selittää, miksi kuolemaan suhtautuminen ja sen uhmaaminen vaikuttaa elokuvassa jalolta ja kunniakkaalta teolta.

Kiertolaisten kaksintaistelu: kulkuri Arnold vs. romanimuusikko Fedja

Toisessa kaksintaistelussa Arnold kohtaa romanimuusikko Fedjan. Venäjältä kotimaahansa Suomeen paennut Arnold päätyy ensin sirkukseen, jossa hän työskentelee hetken esiintyvänä laulajataiteilijana. Läheinen suhde sirkuksen naisakrobaattiin herättää kuitenkin tirehtöörin raivon ja johtaa poliisien kutsumiseen paikalle. Arnold onnistuu pakenemaan voimanaisen avustuksella ja jatkaa matkaansa kulkurina maanteille, kunnes saapuu romaniyhteisön asuttamaan maalaistaloon. Arnoldista tulee suosittu yhteisön parissa laulu- ja tanssitaitojensa ansiosta. Kun seurue myöhemmin juhlii onnistuneita hevoskauppoja, Arnold ja Fedjan mielitetty Rosinka vetäytyvät hevostalliin kahden kesken. Mustasukkainen Fedja seuraa perässä ja hyökkää puukon kanssa Arnoldin kimppuun. Kiivaan kamppailun jälkeen Arnold kukistaa Fedjan ja päättää lähteä yhteisöstä takaisin maantielle. Ennen lähtöään hän ja Fedja tekevät sovinnon, ja Arnoldin poistuttua Fedja ja Rosinka saavat toisensa.

Arnoldin ja Fedjan välinen kaksintaistelu on monella tapaa vastakohta Arnoldin ja Avertsejevin aikaisemmin nähdylle yhteenotolle: miljöönä toimii kartanomaisen puistoalueen sijaan hevostalli heinäkasoineen, taistelu käydään paljain nyrkein ja puukoin ja kamppailu naisesta on merkittävämmässä roolissa. Tällainen alkukantaiselta vaikuttava asetelma on herättänyt katsojissa todennäköisesti enemmän voimaperäisiä, kenties kansanomaisempia, tunnekokemuksia kuin Arnoldin ja Avertsejevin välinen yhteenotto: Arnoldin ja Fedjan kaksintaistelu toistaa erityisesti tukkilaiselokuviissa nähtyä tuttua käsitystä suomalaisesta myyttisestä alkutilasta, jossa miehet todistavat ”miehisyytensä” tappelemalla keskenään.²⁹⁶ *Kulkurin valssia* ja vastaavia kulkuri- ja tukki-

²⁹⁴ Kemppainen 2006, 232.

²⁹⁵ Ilmakunnas 2019, 130.

²⁹⁶ Ks. Hietala 1992, 10–14.

laiselokuvia onkin laajemmin tulkittu suomalaisen miehen miehuustestinä.²⁹⁷ Lajityypin elokuvissa lisäksi usein nuoret miehet hylkäävät yhteisönsä, kiertelevät maata ja lopulta palaavat yhteisöönsä takaisin, minkä seurauksensa he miehistyvät.²⁹⁸

Ihannokuva miehityvästä miehestä kytkeytyy romantisoituun ja ihannoituun kuvaan sodasta, jonka ajateltiin muuttavan ihmistä: sodan koettelemukset karaisevat ja paljastavat ihmisten todellisen luonteen.²⁹⁹ Se, että monissa elokuvissa ihailtiin agraariyhteiskuntaa ja luonnollista ympäristöä, myös liittyy suomalaisen ihanteelliseen kuvaan. Ilona Kemppainen onkin huomauttanut, että suomalaisten kokema arvostus kotiseutua, omaa maata ja luontoa kohtaan toisen maailmansodan vuosina juonsi juurensa 1800-luvulla syntyneeseen kansallisromanttiseen, runebergiläiseen ja topelianiseen, käsitykseen.³⁰⁰ Kansallisromantiikan syntyaikoina 1800-luvulla suurin osa suomalaisista asui maaseudulla, mikä päti vielä toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeenkin.³⁰¹ Myös tällaisista käytännön syistä ihanteellisissa ja arvostetuissa suomalaisissa piirteissä korostuivat agraarisuuteen liitettävät elementit.

Arnoldin ja Fedjan välinen kaksintaistelukohtaus sisältää myös kuolemantunteita, jotka aktivoituvat eri tavoilla erilaisissa tunnekäytännöissä. Kohtauksen lähtölaukauksensa toimii esimerkiksi liikuttavana, nimeävänä ja kommunikoivana tunnekäytäntönä Rosinkan huudahdus ”Kuolema!” tämän maatessa heinäkasassa Arnoldin kanssa. Huudahduksen ”Kuolema!” (nimeävä ja liikuttava tunnekäytäntö) jälkeen hevostalliin saapunut Fedja käy raivokkaasti (kommunikoiva) Arnoldin kimpupun puukolla. Samanaikaisesti musiikki muuttuu äärimmäisen intensiiviseksi, suorastaan uhkaavaksi (kommunikoiva). Kohtauksessa Fedja ikään kuin ruumiillistaa kuoleman ja siihen liittyvät raivon ja vihan tunteet, jotka Arnoldin on kukistettava selviytyäkseen kuoleman luomasta uhkakuvasta. Kohtauksen dialogi, miljöö, musiikki ja siinä esiintyvät osapuolet luovat tunnelman, johon sisältyy hyvin paljon myyttisiä ja yliluonnollisia viitteitä kuoleman kukistamisesta. Ajankohtansa vuoksi alkukantaisessa ympäristössä vallitseva kuolemanuhka ei kuitenkaan tunnu poikkeukselliselta: talvisodan synnyttämä ja välirauhan aikana koko yhteiskuntaa koskeva kuolemantunnelma oli vielä keskeisesti läsnä yhteiskunnassa.

Kamppailusta on kuolemanuhan lisäksi tulkittavissa, kuinka Arnoldin edustama valtaväestö on ylivertaisessa asemassa Fedjan edustamaan vähemmistöryhmään nähden. Taistelun jälkeen nähtävä sovinnollinen ele ilmentää vierasperäisen kulttuurin alistumista valtakulttuurin tahtoon. Sen voisi myös nähdä vertauskuvallisena vä-

²⁹⁷ Hietala 1992, 14.

²⁹⁸ Ks. Koivunen 1995, 180–181; vrt. Meri 2009, 272.

²⁹⁹ Siltala 2009, 357–429; Tepora 2014, 193–199; ks. myös ja vrt. Tepora 2015, 120; Kemppainen 2006, 219.

³⁰⁰ Tiitta 1994, 127–128; ks. myös Kemppainen 2006, 221.

³⁰¹ Kemppainen 2006, 230.

liaikaisen rauhansopimuksen tekona kuoleman kanssa, jonka Arnold on jälleen väistänyt. Arnoldin kamppailun aikana on kuitenkin mielenkiintoista kohdistaa katse ruumiillisuuteen: Arnold taivuttaa hitaasti Fedjan käden tämän selän taakse, jolloin tälle ei jää muuta vaihtoehtoa kuin irrottaa ote puukosta ja alistua Arnoldin tahtoon. Tämän toiminnan voisi tulkita vieraan vallan kohdistamana hitaana, mutta tehokkaana alistamistoimenpiteenä vieraaseen kulttuurin nähden. Yhteenoton jälkeen nähtävä Arnoldin sovinnollinen ele ilmentää vierasperäisen kulttuurin alistumista valtakulttuurin tahtoon. Vaikka Arnold lopuksi luopuu Rosinkan rakkaudesta, hänen edustamansa suomalaisuus on tästä huolimatta voittaja fyysisesti, henkisesti ja moraalisesti elokuvan omassa universumissa sekä myös aikansa katsojien silmissä Fedjan edustamaan vähemmistöryhmään nähden.



Kuva 1. Arnoldin ja Fedjan välinen yhteenotto.

Romanien representaatiota 1940- ja 1950-lukujen studiodikauden elokuvissa tarkastellut tutkija Matti Salakka onkin todennut, että romanirepresentaatiot ovat aina rasisia, sillä elokuvissa keskushenkilöinä nähtävillä valtaväestöön lukeutuvilla miehillä on oikeus valta-asemansa puolesta rikkoa vähemmistöryhmien kulttuurisia ja sosiaalisia rajoja.³⁰² Varsinkin romanirepresentaatioissa korostettu seksuaalisuus näyttäytyy

³⁰² Vrt. Salakka 1991, 28. Hannu Salmi korostaa, että vähemmistöjen tai muiden ulkomaisen kansalaisuuksien analysointi elokuvissa on tehtävä tarkasti ja laajaan tausta-aineistoon perehtyen: pelkkä elokuvien katselu ei riitä, sillä monet vähemmistöjen ja ulkomaan kansalaisten kuvaukset stereotyyppioineen olivat osa studiodikauden perinnettä. Salmi 1999, 159, 172–173.

negatiivisena, jos sitä verrataan aikansa suomalaismiehen ihanteisiin. Seksuaalisuus nähtiin sotien aikana usein vieraana piirteenä suomalaiskulttuurissa: seksuaalisuus tyydytystä vaativana viettinä miellettiin vihollisen ominaisuudeksi.³⁰³ Tämä ei koskenut ainoastaan ulkopuolista vihollista, vaan myös sisäistä, kelvottomaksi miellettyä kansanosaa. Suomalaista kulttuuria uhkaavien kansallisuuksien ajateltiin olevan kiihkeämpiä ja hedelmällisempiä kuin kunnan suomalaisten.³⁰⁴ Näin ollen *Kulkurin valssissa* romaniyhteisön jäsenten keskuudessa nähtävä kiihkeä seksuaalinen toiminta on tulkittavissa moraalisenä heikkoutena, jota valtaväestöön kuuluvilla suomalaisilla ei katsottu olevan, sille he taas osasivat pitää seksuaalisuutensa hallittuna.

Kulkurin valssin kontekstissa romaniyhteisö ja heidän elinympäristönsä edustavat kulttuurista regressiota, jossa luonnonomaisuus ja sivilisaatiota edeltävä aika ovat hallitseva tekijöitä.³⁰⁵ Matti Salakka on analyysissään todennut, että studiokauden elokuvissa romanihahmoihin liitettiin ”sopeutumattomuus suomalaiseen yhteiskuntaan, ahneus, äkkipikaisuus ja epäluotettavuus, mutta myös yliluonnollisuus, tunteellisuus ja taiteellisuus.”³⁰⁶ Tämäkin aspekti selittää, miksi kuoleman ja sen yhteydessä esiintyvien tunteiden ilmaisu näyttäytyy intensiivisenä. Esimerkiksi Arnoldin lähdettyä hevostallista Rosinka kysyy Fedjalta, olisiko tämä oikeasti ollut valmis tappamaan hänen vuokseen, johon Fedja vastaa suutelemalla tulisesti Rosinkaa. Romanien historiallinen ja kulttuurinen halveksunta sekä heidän marginalisoitu asemansa luovat taustan, jossa hillitön tunneilmaisu näyttäytyy elokuvan maailmassa sekä ymmärrettävänä että eksoottisena.³⁰⁷ Samaten on luonteavaa, että Arnold joutuu kaksintaisteluun Fedjan kanssa – kohtaamiseen, joka ei ainoastaan palvele juonenkulkua vaan myös toistaa aikakaudelle tyypillisiä stereotyyppisiä mielikuvia romanien väkivaltaisuudesta ja hallitsemattomista tunteista.

³⁰³ Vasara 1997, 143–145; ks. myös Kemppainen 2006, 228, 236.

³⁰⁴ Vasara 1997, 143–145.

³⁰⁵ Salakka 1991, 34.

³⁰⁶ Salakka 1991, 28; ks. myös Salmi 1999, 162. Studiokauden elokuvissa nähtyjen romanien esikuvana ei ole alun perin ollut Suomessa asuva vähemmistöryhmä, vaan Hollywoodin 1920-luvulla luoma eksotismi, jota tuotiin ilmi arabitaustaisissa hahmoissa. Salmi 1999, 162; Tulio 2002, 50.

³⁰⁷ Romanien elämäntapaa ja perinteitä on aina pitkälti halveksuttu suomalaisessa yhteiskunnassa ja yhteisöjen jäseniä on aina kohdeltu ulkopuolisina valtaväestöön nähden. Romanien tapa kierrellä asuinpaikkojen välillä on ollut osa yhteisön elintapoja, mikä on ollut vierasta suomalaiselle valtaväestölle. Romanien poikkeavat ulkonäölliset piirteet ja kulttuuriset seikat, kuten puhtausrituaalit, sekä perhekeskeisyyden ja yhteisöllisyyden korostuminen ovat myös olleet omiaan lisäämään erillisyyttä valtaväestöstä. Valtaväestön epäluulolla ja vihamielisyydellä onkin aina ollut merkittävä vaikutus romanien sosiaaliseen asemaan ja suhteeseen yhteiskunnassa, mikä on myös lisännyt romanien kokemaa tarvetta eristäytyä entisestään valtaväestöstä. Pulma 2009, 10–11; Tervonen 2009, 82, 84; vrt. Salmi 1999, 162–163.

Kulkurin valssissa kuolemantunteiden voimakkaana ilmaisukanavana käytetäänkin enimmäkseen juuri romaneja: näihin kuolemantunteisiin lukeutuvat esimerkiksi raivo ja viha, joita myös valtaväestön keskuudessa koettiin, mutta joita ei välttämättä ollut niin sopiva ilmaista julkisesti välirauhan aikana. Tällä tavalla elokuva tarjoaa mielenkiintoisen ristiriidan: tavallaan se on auttanut katsojia kokemaan myös haastavia kuolemantunteita talvisodan jälkeisinä aikoina, mutta toisaalta tunteiden voimakkaalla ilmaisulla on korostettu romanien ja valtaväestön välistä eroa. *Kulkurin valssi* onkin erinomainen osoitus siitä, kuinka elokuvissa ilmaistuja tunteita on voitu hyödyntää mielikuvien luomisessa erilaisista yhteisöistä.³⁰⁸ Tunteiden hyödyntäminen romaniyhteisön ja valtaväestön erottelukeinona toteutuu näin ollen *Kulkurin valssissa* voimakkaasti.

2.2 *Kirkastettu sydän* (1943) – sukupuolimerkityksellistetty kuolema

Kirkastettu sydän on Suomi-Filmin tuottama ja Ilmari Unhon ohjaama ja käsikirjoittama yhteiskunnallinen sotamelodraama vuodelta 1943. Se oli myös Suomi-Filmin 25-vuotisjuhlaelokuva.³⁰⁹ Elokuva pohjautuu Martta Haatasen kirjoittamaan samanimiseen romaaniin vuodelta 1943. Romaanin pohjana on Suomessa toisen maailmansodan aikana tunnetuksi tulleen Havaksen perheen tarina, joka sai kansallista huomiota *Kotiliesi*-aikakauslehdessä vuonna 1942 julkaistusta perheen äidin Saimi Havaksen tarinasta.³¹⁰ Sekä romaani että elokuva on omistettu suomalaisille äideille ja ne nimenomaan korostavat suomalaisen äidin ja perheen koettelemuksia jatkosodan vuosina.

Perheen isä, kirkkoherra Väinö Havas (1898–1941) osallistui elämänsä aikana useampaan sotaan, kuten vuoden 1918 sisällissotaan, vuoden 1919 heimosotiin Aunuksessa ja Virossa sekä talvi- ja jatkosotaan. Väinö Havas kaatui jatkosodan hyökkäysvaiheessa 21.8.1941. Sotilaallisen identiteetin lisäksi Väinö Havas oli pappi ja vahvasti uskonnollinen kokien 1920-luvulla lestadiolaisen herätyksen. Hän oli myös Kokoomuksen kansanedustaja.³¹¹ Hän sai vaimonsa Saimi Havaksen kanssa kymmenen lasta. Havaksen perhe ei ollut täysin tyypillinen aikansa suomalainen perhe, mutta heidän elämänsä oli monelle esikuva: Väinö ja Saimi Havas olivat poliittisesti

³⁰⁸ Vrt. Kemppainen 2006, 50.

³⁰⁹ *Kirkastettu sydän*.

³¹⁰ Kauhanen 1942.

³¹¹ Havasten perhe oli tullut tutuksi suomalaisille jo toisen maailmansodan aikana sanomaja aikakauslehdissä, joissa perheen tarinaa oli nostettu esiin erilaisissa yhteyksissä. Toisen maailmansodan aikaisessa Suomessa ei vielä ollut tapana julkisen henkilön kuoleman yhteydessä nostaa esiin perhettä. Väinö Havaksen kaatuminen sai kuitenkin valtakunnallista huomiota hänen kansanedustajan asemansa takia. Kemppainen 2007, 21.

aktiivisia, suhtautuivat myönteisesti sotaan ja uskontoon ja perheen suuri lapsimäärä herätti ihastusta kansakunnassa, jossa alhaisesta syntyvyydestä ja lapsien pienestä määrästä oli oltu huolissaan jo ennen sotia.³¹²

Kirkastetussa sydämessä Väinö ja Saimi Havaksen nimet on muutettu Ahti ja Lea Helpiksi. Myös heidän lastensa nimet on muutettu. Kirjailija Martta Haatanen ei ilmeisesti romaanin julkaisuaikoihin myöntänyt, että tarina pohjautui Havasten elämään. Väitteet kyseenalaistettiin pian teoksen ilmestymisen jälkeen, sillä romaani sisältää runsaasti yksityiskohtia *Kotiliedestä* julkaistusta Saimi Havaksen tarinasta. Myöhemmässä elokuvasovituksessa Havaksen perheen toimimista Helpin perheen esikuvana ei enää edes kyseenalaistettu, sillä elokuvatekijät pyysivät kommentteja ja apua Väinö Havaksen sisaruksilta.³¹³

Romaanissa ja sen pohjalta tehdyssä elokuvasovituksessa yhdeksänlapsisen suurperheen isä ja kirkkoherra Ahti Helpi (Joel Rinne) lähtee jälleen rintamalle jatkosodan syttyessä kesällä 1941. Ahdin vaimo Lea (Emma Väänänen) jää kotirintamalle huolehtimaan perheestä ja samalla pitämään yllä toivoa kotikylässään, jossa usko on jatkuvasti koetuksella sotien aiheuttamien raskaiden miesmenetysten takia. Lea kohtaa muun muassa Laakson vanhan emännän ja tämän miniän, Liisa Laakson. Emännän poika ja Liisan aviomies Matti Laakso on kaatunut sodassa. Liisa on synnyttänyt heidän poikansa juuri Matin kuolinpäivänä, mikä tuo lohtua kaatuneen muistolle ja muistuttaa Matin antamasta uhrauksesta isänmaalle. Liisa kokee, että pojassa elää Matin vahva perintö. Myöhemmin Lea itse kohtaa henkilökohtaisen suuren surunsa, kun Ahti kaatuu sodassa. Lea kuitenkin päättää pysyä vahvana perheensä ja vielä syntymättömän kymmenennen lapsensa vuoksi. Elokuvan lopussa hän ymmärtää Ahdin kuoleman suuremman merkityksen kirkastuksellisena kokemuksena ja suurena isänmaallisena uhrauksena.

Kirkastetun sydämen elokuvasovitusta voidaan jossain mielessä pitää suomalaisen sotaelokuvan edelläkävijänä ennen kuin lajityyppiä edes varsinaisesti oli olemassa: sodan eturintamakokemuksiin keskittymisen sijasta suureen osaan nousivat kotirintamalla olleiden perheenjäsenten koettelemukset.³¹⁴ Elokuvasovituksen ohjaaja ja käsikirjoittaja Ilmari Unho oli poliittiselta suuntaukseltaan vahvasti

³¹² Kemppainen 2007, 20–21.

³¹³ Kemppainen 2007, 23–25.

³¹⁴ 1950-luvulla *Tunte mattoman sotilaan* myötä syntyneeseen sotaä käsittelyihin draamoihin liittyy erityisesti kansallinen tilinteko, jossa sota on lähtökohtana erilaisten ongelmien synnylle. Hietala 1995, 17. Tämä on toki myös tilanne *Kirkastetussa sydämessä*, mutta tilinteon sijaan elokuvan tarkoitus on enemmän palvella kansakunnan itsetunnon kohottajana, korostaa suomalaisen äidin merkitystä sekä suomalaisen sotilaan uhrausta isänmaalle. Vastaavaa edusti vuonna 1944 valmistunut, myös Ilmari Unhon ohjaama, *Kartanon naiset*. Elokuva ei niinkään keskity tilintekoon tai rintamakuvauksiin, vaan enemmän kuvaa rintaman ulkopuolella olevien ihmisten elämää.

oikeistotaustainen, ja hänelle suomalaisuus ja isänmaallisuus olivat tärkeitä arvoja. Monissa elokuvissaan Unholle oli tärkeää pyrkiä kuvaamaan kansalaisten kokemia syvimpiä tunteja, joihin hänen mielestään päästiin parhaiten käsiksi elokuvan keinoin.³¹⁵ Jo julkaisuaikanaan *Kirkastettua sydäntä* pidettiin paatoksellisena ja propagandistisena elokuvana, jossa koti, uskonto ja isänmaa nostettiin korokkeelle. Tästä huolimatta elokuva sai kritikoilta hyvän vastaanoton ja sitä pidettiin kauniina, tunnelmallisena ja puhuttelevana teoksena.³¹⁶ *Kirkastettu sydän* onkin vahvasti aikansa tuote, jonka suosioon on vaikuttanut kansallinen ilma-
piiri.³¹⁷

Luvussa analysoin kolmen keskeisen naishahmon ruumiillisuutta: Lea Helpin, Laakson vanhan emännän ja hänen miniänsä Liisa Laakson. Keskityn erityisesti elokuviasovituksen esittämään kuvaan siitä, kuinka jokainen naishahmo tunnekäytäntöjen mukaisesti ruumiillistaa ja ilmaisee surua eri tavalla. Merkittävään rooliin niin Haatasen romaanissa kuin Unhon elokuviasovituksessa nousee läheisen kuolemasta aiheutunut suru muiden perheenjäsenten, varsinkin aviopuolison, keskuudessa. Pohdin myös sekä romaania että elokuviasovitusta hyödyntäen lasten sukupuolten merkitystä isiensä töiden perijöinä ja miesten oletettua velvollisuutta uhrata itsensä isänmaan hyväksi. Näitä teemoja tuodaan ilmi esimerkiksi Matti ja Liisa Laakson vastasyntyneen pojan kohdalla sekä suuressa sankarihautajaiskohtauksessa. Varsinkin elokuviasovituksessa sankarihautajaiskohtaus on saattanut olla jopa keskeinen syy elokuvan suosioon aikansa katsojien keskuudessa.³¹⁸

Poikien ja miesten isänmaallisuuteen liittyvä uhriteema nousee tärkeään asemaan myös elokuviasovituksen loppuratkaisussa, joka eroaa merkittävästi romaanista. Elokuvasovitus päättyy paatokselliseen isänmaallisuuden merkitystä korostavaan Ahdin kirjoittamaan runoon, jonka Ahdin henki lausuu samalla, kun hänen iso varjokuvansa peittää kuvassa alleen Lean ja heidän vanhimman tyttärensä Lahjan (Suvi Orko). Romaanista vastaava osio puuttuu kokonaan. Sen sijaan romaanin lopussa keskitytään siihen, miten Lea ja hänen perheensä pärjäävät jatkossa ilman Ahtia. Romaanin keskiössä on myös lopussa syntyvä kymmenes tyttölapsi. Elokuvasovituksessa lapsen syntymää ei koskaan nähdä ja lapsen sukupuoli ei täten lopulta selviä katsojille, mutta siinä luodaan vaikutelma, että tuleva lapsi olisi Ahdin perintöä jatkava poika. Mielestäni niin romaanin kuin elokuviasovituksen loppuratkaisuja on mielekästä vertailla keskenään analyttisesti sukupuolikysymyksen kautta, sillä

³¹⁵ Salmi 1999, 134–140, 143–146; von Bagh 2005, 136. Tarkemmin Ilmari Unhon poliittisista näkemyksistä ja niiden vaikutuksista hänen ohjaamissaan ja käsikirjoittamissaan elokuvissa ks. erit. Salmi 1999, 130–155.

³¹⁶ Esim. HS 20.12.1943, 3; SSd 20.12.1043, 2.

³¹⁷ Esim. Koivunen 1995, 87, 89.

³¹⁸ Koivunen 1995, 87; von Bagh 2005, 137; Kempainen 2006, 202.

ne kertovat sukupuoliin kohdistuneista erilaisista velvoitteista ja tunnekäytännöistä sota-ajan yhteiskunnassa.

Ennen varsinaisia analyysejä on myös hyvä pohtia Saimi Havaksen äitiyden kuvausta kolmessa eri aineistossa: *Kotiliedessä* julkaistussa artikkelissa sekä Maritta Haataasen kirjoittamassa *Kirkastettu sydän* -romaanissa ja sen pohjalta tehdyssä Ilmari Unhon ohjaamassa ja käsikirjoittamassa elokuvasovituksessa. Minkälainen kuva Saimi Havaksesta ja hänen ilmaisemastaan kuolemansurusta muodostuu näiden kolmen eri aineiston perusteella? Kuinka Saimi Havaksen naiseuden ja äitiyden yhteydessä ilmenevät kuolemaan liittyvät tunnekäytännöt eroavat eri aineistojen välillä ja mitkä kaikki tekijät muutoksissa vaikuttavat?

Saimi Havaksen ja Lea Helpin muuttuva äitiys

Havasten perheen tarina sai laajempaa kansallista huomiota vuosi Väinö Havaksen kaatumisen jälkeen. Kesällä 1942 *Kotiliedessä* julkaistiin artikkeli, ”Elämän rikkaudesta kiittää Saima Havas, sankaripuoliso”. Kirjoittajana on ollut Sylvi Kauhanen, joka todennäköisesti on ollut lähisukua Saimi Havakselle.³¹⁹ Artikkelissa keskitytään Saimi Havaksen sotakokemuksiin, suhteeseen Väinön kanssa ja äidin rooliin. Artikkelissa luodaan vahvaa sankaripuolison kuvaa Saimi Havaksesta, joka on kestänyt menetyksen ja antoi kiittollisena miehensä uhrattavaksi isänmaan hyväksi. Talvisodan alkaessa Saimi Havas ei estellyt puolisoaan lähtemästä taisteluihin ja jatkosodan syttyessä hän oli jälleen valmis luopumaan miehestään.³²⁰ Artikkelissa korostuu myös seikka, että Saimi itse oli osallistunut taisteluihin ja jopa haavoittunut, jonka myötä hän on ymmärtänyt itsenäisyydestä maksettavan hinnan erityisen hyvin:

Elämän painissa koeteltu Saimi Havas otti iskun vastaan tyynenä ja voimakkaana. Hän on itsekin isänmaan edestä vertaan vuodattanut, lienee maassamme ainoa nainen, joka on haavoittunut kaksi kertaa. Hän, jos kuka, ymmärsi, että vapautemme on lunastettava kiirasportin takaa, veren ja kyynelten läpi.³²¹

Saimi Havas osallistui vuoden 1918 sisällissotaan sekä 1919 Viron ja Aunuksen sotaretkiin. Hän toimi sodissa erilaisissa rintamatehtävissä ja haavoittui myös kaikissa. Näiden taistelujen yhteydessä hän myös tapasi tulevan puolisonsa.³²² Saimi Havaksen/Lea Helpin sotakokemukset ovat kuitenkin jääneet käsittelemättä sekä romaanissa että elokuvasovituksessa. Naisten toiminta sotien eturintamalla ja varsin-

³¹⁹ Saimi Havas oli omaa sukuaan Kauhanen. Kemppainen 2007, 21.

³²⁰ Kauhanen 1942, 437–438.

³²¹ Kauhanen 1942, 424.

³²² Kemppainen 2007, 20; Kauhanen 1942.

kin aiheen käsittely sankarikontekstissa on aina ollut ongelmallista.³²³ Saimi Havaksen rintamakokemusten korostaminen sota-aikojen *Kotiliedessä* ei kuitenkaan ole ollut poikkeuksellista, sillä lehden toimituskunta halusi nimenomaan nostaa esiin myös naisten merkitystä ja roolia isänmaan puolustuksessa.³²⁴

Isänmaallisen kestävyuden ja uhuriuden lisäksi Saimi Havas kuitenkin kuvataan *Kotilieden* artikkelissa myös rohkeana, valoisana, lämpimänä ja sydämellisenä persoonana.³²⁵ Artikkelin yhteydessä nähtävissä kuvissa hän esiintyy lapsineen tekevässä arkisissa askareitaan. Kuvateksteissä häneen viitataan rohkeana, valoisana, hyvänä, uutterana ja toimeliaana äitinä, joka pitää huolta perheestään miehensä kaatumisen jälkeenkin.³²⁶ Ilona Kemppainen on korostanut, että artikkeli tuo esiin erityisesti Saimi Havaksen sankaripuolison asemaa.³²⁷ Tulkitsisin myös, että yhtä lailla artikkeli nostaa esiin Saimin inhimillistä perhe-elämää ja äidin roolia. Huomionarvoista on, että vaikka artikkelissa huomioidaan Saimi Havaksen eturintamakokemukset sodassa merkityksineen, niistä kuitenkin kerrotaan siteeraamalla Väinö Havaksen kertomuksia.³²⁸ Siten *Kotiliesi* osallistuu luomaan ja ylläpitämään perinteisesti ymmärrettyä kuvaa sukupuolista: miesten paikka on sodan eturintamassa, jossa he puolustavat isänmaatansa fyysisesti, ja naisten kotirintamassa, jossa he voivat erityisesti äidin roolissa osallistua isänmaan henkiseen ja moraaliseen puolustukseen.³²⁹

Kirkastettu sydän -romaanissa kirjailija Martta Haatanen painottaa ensisijaisesti Lea Helpin roolia äitinä, minkä puolesta puhuu jo teoksen alaotsikko ”romaanin suomalaisesta äidistä”. Haatanen kuvaakin Lean täydellisesti idealisoituna äitihahmona, jolle kaikki muut roolit ja toiminnat asettuvat äitiyden alaisiksi. Lealle äitiys on elämän suurimpia ihmeitä, mikä ruumiillistuu varsinkin suuressa lapsimäärässä: hänellä on yhdeksän lasta, myöhemmin odottaa kymmenettä lasta ja olisi valmis jopa kahteentoista lapseen.³³⁰ Lea on kuuliaisella äitiydellään täysin ”vaaraton” ja ”turvallinen” nainen, joka hyväksyy ilman vastalauseita äitiyden naisen luonnollisena roolina. Lea on lisäksi ihannevaimo, joka on täysin omistautunut aviomiehelleen Ah-

³²³ Kemppainen 2007, 17. Studiokauden elokuvissa, joissa kuvattiin kokemuksia sotien eturintamalla, nähtiin pääasiallisesti miespuolisia hahmoja. Naisten roolia sodan eturintamalla käsiteltiin oikeastaan vain kolmessa elokuvassa: vuonna 1943 ilmestyneessä *Tyttö astuu elämään* (SF, Orvo Saarikivi), vuonna 1944 Ilmari Unhon ohjaamassa *Kartanon naisissa* sekä vuonna 1956 julkaistussa *Rintamalotassa*. Aiheesta enemmän ks. *Rintamalottaa* käsittelevä luku 5.2.

³²⁴ Kemppainen 2006, 161–165; Kemppainen 2007 22; *Kotilieden* naiskuvasta sotavuosina ks. erit. Aunila 2020.

³²⁵ Kauhanen 1942, 424.

³²⁶ Kauhanen 1942, 424–425.

³²⁷ Kemppainen 2007, 22, 29.

³²⁸ Kauhanen 1942; ks. myös Kemppainen 2007, 22.

³²⁹ Vrt. Aunila 2020.

³³⁰ Esim. Haatanen 1943, 20–21, 48, 91; ks. myös Kemppainen 2006, 200.

dille ja tämän ihannoimille kodin, uskonnon ja isänmaan aatteille. Tämä ajatusmaailma äitiydestä ja naiseudesta sopi varsinkin sota-ajan yhteiskuntaan, jossa miehet nähtiin ensisijaisesti isänmaan puolesta taistelevina ja uhrautuvina sotilaina, ja naiset kotirintamalla äiteinä, jotka huolehtivat perheestään ja koko kansakunnan henkisestä ja moraalaisesta tilasta.

Kemppainen on huomauttanut, että Haatasen perusteet kuvata Lea kuuliaisena ja miehelleen täydellisesti omistautuneena äitinä, johtuivat Haatasen pyrkimyksistä parantaa suomalaisnaisten jatkosodan aikana syntyneitä oletettua huonoa mainetta. Romaani ilmestyi vuonna 1943, jolloin käynnissä oli jatkosodan asemasotavaihe. Suurin innostus ja myönteinen suhtautuminen sotaan oli laskussa kansan keskuudessa. Naisten kohdalla paheksuttiin kevytmielisiä suhteita rintamamiesten, mutta varsinkin saksalaisten sotilaiden tai peräti venäläisten sotavankien kanssa. Suomalaisnaisten moraalin kyseenalaistaminen ja heidän syyttämisenä kansallisen yhtenäisyyden rikkojiksi oli toisaalta myös keino viedä huomio sodan huonosta sujumisesta.³³¹

Äitiyden roolin ja naisten maineen palautuksen ohella teoksen kolmanneksi keskeiseksi aiheeksi nousee toimiminen sankarivainajien omaisten lohduttajana.³³² Aihe tulee ilmi Matti Laakson ja seitsemän muun sankarivainajan hautajaisten kohdalla sekä Ahdin kaatumisen yhteydessä. Ahdin kaatuminen ja Lean henkilökohtaisen surukokemuksen käsittely tapahtuu teoksen loppupuolella, mutta sitä ennen äitien ja vaimojen kokemaa surua käsitellään jo Laakson perheen välityksellä. Näiden tapahtumien kautta romaanissa käsitellään voimakkaasti kotirintamalla koettuja surukokemuksia. Romaanissaan Haatanen, joka myös itse oli äiti, korostaa täten Lean ja muiden naisten kautta naisten näkökulmasta ymmärrettyä äitiyttä ja tunteita sota-ajan yhteiskunnassa. Romaanin päättyminen kymmenennen lapsen syntymään ja siihen liittyvät tuntemukset ovatkin täten Haatasen äitiyttä korostavan näkökulman kannalta perusteltuja.

Kirkastetun sydämen elokuvaversiokuvassa ohjaaja Ilmari Unho kuvaa Lea Helpin pitkälti samanlaisena kuin Haatanen, mutta elokuvakeinoja hyödyntäen panostaa erityisesti tunteisiin idealisoidun äitihahmon ja surukokemusten kuvaamisessa. Kuten romaani, myös elokuva on omistettu suomalaisille äideille, mikä tuodaan ilmi jo alkuteksteissä. Erilaista näkökulmaa Lea Helpiin ja äidin roolin merkitykseen tuovat kuitenkin patriarkaalinen näkökulma ja propagandistinen sävy. Anu Koivunen on todennut, että ristiriitaisesti esimerkiksi elokuvan mainoskuvissa korostetaan Ahti Helpin mieshahmon keskeisyyttä ja patriarkaalisuutta, jota kehystävät hänen vaimonsa ja lapsensa. Sama ristiriitaisuus ulottuu myös elokuvan kerrontaan.³³³ Tämä sukupuoliin liittyvä ristiriitaisuus avautuu myös laajemmin, kun elokuvaversiokuvan

³³¹ Kemppainen 2007, 23–25.

³³² Kemppainen 2007, 24.

³³³ Koivunen 1995, 84.

tarkastelun yhteyteen otetaan mukaan niin Saimi Havaksesta *Kotiliedessä* kirjoitettu elämäkerta kuin myös romaanissa Lea Helpin naisten tuntemusten kautta äitiyttä korostava narratiivi.

Koivunen on analysoinut elokuvasovituksen naiskuvaa yhteiskunnallisen äidin *kulttuurisen kuvan (diskursiivisen muodostuman)* kautta.³³⁴ Yhteiskunnallisen äitiyden luokittelu voidaan ymmärtää sota-ajalla valmistuneissa elokuvissa monella tapaa.³³⁵ Sotavuosien elokuvissa äitiys liitettiin jo 1800-luvulta lopulla syntyneeseen ja vuosisadan vaihteessa vallinneeseen äitiys- ja perhepropagandaan, jonka mukaan äitien keskeisenä roolina oli huolehtia perheestä, synnyttää ja toimia yhteiskunnan jäsenten moraalisina kasvattajina.³³⁶ *Kirkastettu sydän* ylläpitää tätä mielikuvaa tuoden samalla mukaan merkityksen ”sankariäitiydestä”, joka Suomessa ja muissa sotaa käyvissä maissa oli korostetusti esillä 1940-luvulla: äiteinä naisissa ruumiillistui se isänmaa, jonka puolesta miehet sodan eturintamalla taistelivat. Sankariäidin rooliin kuului myös keskeisesti surra kaatuneita ja korostaa isänmaalle annetun ”uhrin” raskasta merkitystä.³³⁷

Toisin kuin romaani, elokuvasovitus ei pääty eikä edes lainkaan käsittele kymmenennen lapsen syntymää. Sen sijaan elokuva päättyy Ahdin isänmaalle antamaa uhrausta ylistävään kohtaukseen ja jättää katsojalle vaikutelman, että syntymätön lapsi olisi poika, joka jatkaisi Ahdin jalan jäljissä. Kemppainen, kuten myös Koivunen, mainitsee, että elokuvasovitus korostaakin Lea Helpin kohdalla äitiyteen liittyvän täydellisen epäseksuaalisuuden, uskonnollisen kirkastumisen ja puhtauden sekä ruumiittomuuden.³³⁸ Lean epäseksuaalisuuden korostus saattaa myös selittää, miksi kymmenennen lapsen syntyminen ja käsittely on jätetty pois elokuvasovituksesta. Myös Unhon oma vahva oikeistolaistausta osittain selittää elokuvan perinteisen ja propagandistisen näkemyksen äitiydestä ja perhekeskeisyydestä. Elokuvasovituksessa korostuu täten se, kuinka miehisestä, patriarkaattisesta, näkökulmasta ja ajalla vallinneesta äitiys- ja perhepropagandasta käsin naiseus ja äitiys ymmärrettiin sota-ajan yhteiskunnassa.

³³⁴ Yhteiskunnallisen äidin ohella Koivusen muut sotavuosina valmistuneiden elokuvien naiskuvia koskevat luokittelut ovat: langennut nainen, haaveellinen nainen ja moderni nainen. Luokitteluiden avulla Koivunen tarkastelee sotavuosien elokuvien tapoja representoida, esittää ja tuottaa naiseuden diskursseja. Jaon ei ole tarkoitus olla aukoton luokittelu, vaan pikemminkin kuvata neljää eri näkökulmaa tai ulottuvuutta, joiden kautta Koivunen analysoi sukupuolijärjestelmän representaatioita. Koivunen 1995, 25.

³³⁵ Esim. Koivunen 1995, 57–58.

³³⁶ Esim. Koivunen 1995, 84, 106; Kemppainen 2006, 234–235, 237–243; Kemppainen 2007, 18.

³³⁷ Koivunen 1995, 84–86, 106; Kemppainen 2006, 233, 241–243.

³³⁸ Koivunen 1995, 81–83; Kemppainen 2007, 27–28.

Surijat ja isänmaan sankariuhrit – Laakson perheen kohtaama suru ja suuret sankarihautajaiset

Sekä romaanissa että elokuvaversiossa ensimmäinen merkittävästi kuolemaa ja surua käsittelevä kohtaus nähdään Lean lähtiessä tapaamaan vanhaa Laakson emäntää ja hänen miniäänsä Liisaa. Kohtaus voidaan jakaa kahteen erilaiseen surun käsittelyyn, joista ensimmäinen puolisko keskittyy kuvaamaan iäkkään äidin ja toinen puolisko nuoren lesken surua. Laakson emännän ensimmäinen poika on kaatunut jo talvisodassa. Nyt myös hänen toinen poikansa ja Liisan aviomies, Matti, on kaatunut. Romaanissa selitetään, että Laakson kaatuneet pojat olivat nuoria talonpoikia, jotka eivät juuri ajatelleet suuria kansallisia unelmia, vaan heidän tavoitteenaan oli turvata maan rajat ja siirtää vihollinen kauemmas.³³⁹ Laakson poikien taustoja ei mainita elokuvaversiossa, jonka uhrautuvan isänmaallisuuden kontekstiin heidän vaatimattomat aatteensa eivät olisikaan sopineet: siitä huolimatta, että talonpoikaisuus ja varsinkin sen edustama vaatimattomuus liitettiin positiivisesti suomalaiskuvaan.³⁴⁰

Elokuvassa kohtauksen alkupuolella kuolemaan liitetty suru saa kommunikoidun tunnekäytännön keinoin pelkistetyn ja hyväksytyin muodon, joka ruumiillistuu Laakson vanhassa emännässä. Kohtauksessa korostuu äidin kokemana menetys isänmaallisen sankariuhrien kulttuurisessa viitekehyksessä: kohtaukseen siirrytään näyttämällä ensin kuvasarja sodassa kaatuneiden sankarihaudoista, joiden jälkeen nähdään lähikuvassa valokuvat Laakson vanhan emännän kaatuneista pojista. Romaanissa ja elokuvassa kuullaan emännältä sanat: ”Hän teki velvollisuutensa. Enempää hän ei voinut.”³⁴¹ Romaanissa, jossa tarkoituksena on ollut painottaa inhimillisiä ja henkilökohtaisia tunnekokemuksia elokuvaan nähden enemmän, emäntä jatkaa vielä: ”Ei ole suurempaa rakkautta kuin että panee henkensä alttiiksi ystäviensä edessä.”³⁴² Näiden vuorosanojen poisjättämisellä tuntuu olevan tarkoituksena elokuvan propagandistiseen sävyyn nähden, jossa isänmaallista velvollisuutta korostettiin miehistä rakkautta tärkeämpänä motiivina.

Epäselvää on, pohjautuuko Laakson vanha emäntä todelliseen henkilöön. Enemmänkin kyseessä tuntuu olevan ruumiillistuma vanhemmasta äitihahmosta, joka sota-aikoina miellettiin julkisuudessa ensisijaisesti kaatuneiden sotilaiden surijaksi. Emäntä on myös hyväksynyt sekä romaanissa että elokuvaversiossa poikiensa kaatumisen:

³³⁹ Haatanen 1943, 83–84.

³⁴⁰ Ks. esim. Kemppainen 2006, 228–232.

³⁴¹ Haatanen 1943, 82.

³⁴² Ibid.

”Olen usein kiittänyt murheesta. Murhe ihmiselämässä on pelkäksi siunaukseksi, koska se vain sitä varten annetaankin. [--] Tämä murhe on tosin raskas – kaksi poikaa näin toistensa perään – mutta en napise vastaan. Kiitos, herra Jumala, että minulla olivat nuo pojat!” Isänmaan puolesta annetun uhrin merkitys oli ihmeellisesti valjennut tälle äidille jo talvisodan päivinä, jolloin sotilaallisen karu valkoinen arkku oli tuotu Laakson pihaan.³⁴³

Nämä romaanissa ja elokuvasoituksessa kuultavat vuorosanat muistuttavat etäisesti *Kotiliedessä* kerrottuja Saimi Havaksen tuntemuksia, kun hän oli kuullut miehensä kaatumisesta:

Muutamia päiviä sen jälkeen, kun Saimi Havas oli saanut tiedon puolisonsa kaatumisesta, kirjoitti hän eräälle lottatoverilleen: ”Jumala asetti meidät sille paikalle, johon sopii Jeesuksen sanat Pietarille: ’Mitä minä teen, sitä et nyt käsitä, mutta jälestäpäin sen ymmärrät.’ Eikä sydän, tämä kivinen, tahdo oppia sanomaan: ’Herra antoi, Herra otti, kiitetty olkoon Hänen nimensä.’ Mieheni teki kaikkensa maansa, minun ja lastemme edestä. Siksi olen kaiken suruni keskellä voinut tuntea hiljaista iloa ja sanoin kuvaamatonta kiitollisuutta siitä, että sain kokea sellaista suurta onnea niinkin kauan ja elää elämäni parhaat vuodet rikkaan persoonallisuuden rinnalla, intensiivisesti, työntäyteisesti ja että sain häneltä perinnön, joka on kaikkia maailman aarteita arvokkaampi.³⁴⁴

Sekä romaanissa että elokuvasoituksessa kyseinen kohtaus Lea Helpin ja Laakson vanhan emännän kanssa ikään kuin ruumiillistaa *Kotiliedessä* olevan kuvauksen Saimi Havaksen kiitollisuudesta miestään ja tämän uhrausta kohtaan, mikä romaanissa ja elokuvasoituksessa on vaihtunut vanhan äidin ja tämän poikien antamaan isänmaallisen sankariuhrauksen kuvaukseen. *Kotilieden* tarinan kohdalla on kuitenkin syytä muistaa, että siinä Saimi Havas kuvattiin monessa roolissa: niin entisenä eturintamataistelijana, sankaripuolisona kuin perheen äitinä. Tämänkin vuoksi hänen miehensä kaatumisesta kerrotut kokemukset *Kotiliedessä* voidaan rinnastaa Laakson vanhan emännän vuorosanoihin ja kokemuksiin.

Katsoja saattaa myös kiinnittää huomiota siihen, että Matin isää ei nähdä. Romaanissa mainittu ja elokuvasoituksen kohtauksessa luettu kuolinilmoitus kuitenkin mainitsee Matin isän.³⁴⁵ Sota-aikoina isätkin survive kaatuneita poikiaan, mutta Kempvaisen mukaan surutyö liitettiin pääasiassa iäkkäisiin ja harmaantuneisiin äi-

³⁴³ Haatanen 1943, 83.

³⁴⁴ Kauhanen 1942, 438.

³⁴⁵ Haatanen 1943, 86–87.

teihin, osittain myös nuoriin sotalleskiin.³⁴⁶ Toisaalta isän ja myös muiden miespuolisten henkilöiden surun näyttämättä jättäminen voidaan mieltää elokuvassa liittyvän laajemmin ”omistettu suomalaiselle äidille” -viestiin ja sen päätökselliseen luonteeseen. Toisaalta se liittyy myös elokuvan propagandistiseen sävyyn, johon ei sopinut mieshahmojen vahva surun ilmaisu julkisesti.

Laakson vanha emäntä kuvastaa juuri sellaista sankarivainajan äitiä kuin valtio halusikin: vanha ja harmaantunut iäkkäämpi naishenkilö, joka hyväksyy poikansa kuoleman ja on täten antanut suurimman mahdollisen uhrauksen isänmaalle.³⁴⁷ Todellisuudessa, kuten Kemppainenkin on todennut, äidin suru poikansa kaatumisesta oli todennäköisesti paljon monimuotoisempi ja tälle vaikeammin hyväksyttävä asia, mikä on varsinkin tullut ilmi äitien omissa kirjoittamissaan aineistoissa.³⁴⁸ Äitien kokema suru poikiensa menetyksestä saattoi olla voimakasta ja syvää, mikä saattoi johtaa jopa mielenterveyden heikkenemiseen tai ennenaikaiseen kuolemaan.³⁴⁹

Kohtauksen toisella puoliskolla Lea ja vanha emäntä astuvat huoneeseen, jossa Liisa makaa sängyssä hiljattain syntyneen pienen poikansa kanssa. Lea lähestyy Liisaa, tarttuu häntä kädestä ja toteaa: ”Rohkeutta lapseni. Jumala sanoo sanassaan: Minä asun korkeudessa ja pyhydessä ja niitten tykönä, joilla on särjetty sydän ja nöyrä henki.” Liisa kuuntelee aluksi vakavana, mutta pian alkaakin puhua pojastaan viitaten, kuinka tämä muistuttaa Mattia. Kemppainen on todennut, että Liisa ei koe suurta surua miehensä kuolemasta, vaan kokee saavansa kirkastumisen ja voimaa lapsestansa.³⁵⁰ Haastaisin kuitenkin tämän tulkinnan romaanin osalta, jossa selkeästi todetaan: ”Hän eli yhä miehensä mukana ajatuksissaan ja lapsessaan. Tosin hän tajusi selkeästi tapahtuneen ja puhuikin siitä, mutta se ei merkinnyt sitä, että hänen sydämensä olisi suostunut ottamaan vastaan tuskallista tietoa.”³⁵¹ Myöhemmin Martin sankarihautajaisten yhteydessä Liisa toteaa: ”Pitäisi olla niin raskas suru, ettei millään yli pääse, mutta se onkin poissa – ainakin on poissa surun puristus.”³⁵² Liisan surun määrää on mahdotonta – ja jopa tarpeetonta – mitata, mutta hänen kohdallaan on havaittavissa, kuinka suru liikkeudessaan muuttaa muotoaan. Tässä tapauksessa kuolemaan liittyvä suru, mutta samalla uusi onni ja kirkastuminen, tulee ilmi Liisan vastasyntyneessä pojassa. Liisan kohdalla tuleekin esiin vahva ristiriitaisuus, sillä hän on samaan aikaan onnellinen pojastaan, mutta myös surullinen miehensä kaatumisesta.

³⁴⁶ Kemppainen 2006, 235–237.

³⁴⁷ Ks. Kemppainen 2006, 235–237.

³⁴⁸ Kemppainen 2006, 235.

³⁴⁹ Ks. Raitis 1993, 262–271; ks. myös Kivimäki 2019, 295–298.

³⁵⁰ Kemppainen 2006, 203.

³⁵¹ Haatanen 1943, 85–86.

³⁵² Haatanen 1943, 135.

Elokuvassa Liisan sisällä vallitseva suru on havaittavissa hänen kasvoillaan: puheessaan vastasyntyneestä pojastaan Liisan ilme muuttuu hetkittäin vakavaksi ja hänen äänensä värisee. Romaanissa kuvataan, kuinka ”Nuori äiti hymyili yhä kyynelten pulputessa valtoinaan pielukselle.”³⁵³ Liisan surua miehensä kuolemasta lieventää hänen poikansa, johon Liisa projisoi suruaan. Asia ilmenee toisella tavalla vanhassa emännässä, jolla ei ole ketään, johon liikuttaa tuntemuksiaan paitsi omaan ruumiiseensa. Laakson vanhassa emännässä ruumiillistuu läheisen kuolemasta aiheutunut surun turrutus keholle.

Ovatko sekä Liisa että vanha emäntä siis hyväksyneet Matin kuoleman? Kummankin kohdalla kyse on prosessista, jossa kuolema ja sen aiheuttama suru ottavat erilaisia muotoja. Naisten kirkastuminen ja ymmärrys siitä, että he ovat saaneet uhrata läheisensä isänmaan puolesta, on romaanin ja elokuvan kontekstissa ymmärrettävä näkökulma, jolla tuettiin isänmaallisuuden tunnetta, mutta laajemmassa tarkastelussa se asettuu tulkinnanvaraiseksi. Vaikka yhteiskunta esitti erityisvaatimuksia kaatuneiden äideille ja leskille surun toteuttamisesta, joita he kuuliaisesti noudattivatkin, tämä ei tarkoita, että he olisivat olleet täysin sinut asian kanssa.³⁵⁴

Scheeriä ja tunnekäytäntöjä tulkiten sekä Laakson vanhalla emännällä että Liisalla on konfliktia sosiaalisen ympäristönsä kanssa: heidän ilmaisemansa tunteet ovat ristiriidassa sen kanssa, mitä tunnetta he kokevat. Voidaanko puhua kirkastumisesta ja isänmaallisen uhrauksen ymmärtämisestä vailla suurta surua, vaikka he itse sanovatkin, että ovat ymmärtäneet asian? Scheerin mukaan konfliktit ovat juuri yksi keino selittää historiallisia muutoksia.³⁵⁵ Varsinkin Laakson vanhan emännän kohdalla on syytä pohtia, johtuuko hänen muuttunut olemuksensa lopulta itse sodan tapahtumista vai onko kuolema jo pidemmältä ajalta vaikuttanut ja muokannut häntä. Myöhemmin Ahdin kaaduttua Lean voitaisiin sanoa ilmentävän niitä surukokemuksia, joita myös vanha emäntä ja Liisa haluaisivat käydä läpi.

Lean vierailu vanhan Laakson emännän ja Liisan luona päättyy siihen, kun hän alkaa lukemaan Matin itse kirjoittamaa kuolinilmoitukseen liitettävää värssyä. Lukeminen jää kuitenkin kesken, sillä kohtauksesta siirrytään välittömästi kuvaamaan mahtipontisia sankarihautajaisia. Värssyä ei tarvitse sanoa loppuun ja jättää katsojia miettimään sen sanomaa, sillä seuraavassa kohtauksessa näyttävästi toteutetut san-

³⁵³ Haatanen 1943, 85.

³⁵⁴ Vanhan emännän ja Liisan yksityistä suremista ei näytetä romaanissa kuten ei myöskään elokuvasovituksessa. Ilona Kemppainen ja myös Ville Kivimäki ovat todenneet, että todellisuudessa sotilaiden äidit eivät ottaneet vastaan tietoa poikansa menehtymisestä iloiten tai tyynesti kuten heiltä saatettiin vaatia. Julkisesti kuitenkin haluttiin luoda vahva kuva siitä, että äidit olivat antaneet suurimman mahdollisen uhrin isänmaalle ja menetys kestettiin ja hyväksyttiin mahdollisimman vähäeleisesti. Kemppainen 2006, 234–245, 254–255; Kivimäki 2019, 298.

³⁵⁵ Scheer 2012, 204.

karihautajaiset toimivat voimakkaammin tunteiden välittäjinä. Scheerkin on todennut, että median käyttö on erityisen tärkeä tunnekäytäntö, joilla voidaan liikutella tunteita; kohtausta katsoessa voidaan todeta nähdyn tilanteen visuaalinen teho selkeästi voimakkaampana kuin kirjasta luettuna.³⁵⁶

Sankarihautajaiskohtaus avautuu kuvaamalla lottien muodostamaa kunniakujaa, jonka läpi kävelevät ensimmäisinä lipunkantajat. Sen jälkeen perässä seuraavat vainajien surevat omaiset ja arkunkantajat. Kamera kuvaa kirkon seiniä näyttäen uskonnollista ikonografiaa, kuten pietä-aiheisia patsaita, ja lopulta pysähtyy saarnansa aloittavaan pastoriin. Näiden otosten aikana taustalla kuullaan kuoron laulamana Lean edellisessä kohtauksessa aloittama värssy, ”Oi, Suomi, synnyinmaa”. Laulu loppuu pastorin aloittaessa saarnansa. Saarnan aikana kamera kuvaa vuorotellen kirkkoväkeä, oletettavasti vainajien omaisia, Lea ja lapsia sekä kirkon seinillä sijaitsevia taideteoksia ja patsaita.

Anu Koivusen mukaan näillä peilailuilla alleviivataan erityisesti elokuvan uskonnollista sanomaa ja korostetaan entisestään Lean asemaa ”mater dolorosana, tuskien äitinä” ja eräänlaisena Neitsyt Mariana. Koivusen mukaan elokuvassa nähtävät kärsivät ja tuskaiset äidit kyyneleineen, erityisesti sankarihautajaiskohtauksessa, selittävät laajemmin elokuvan suosiota, sillä ne ovat mahdollistaneet kansallisen surun ja tuskan työstämisen. Sotien aikana maassa vallitsi eräänlainen ”itkukielto”: itkeminen oli sallittua oikeastaan vain hautajaisissa ja muistojumalanpalveluksissa. Pimeässä elokuvateatterissa katseltava elokuva tarjosi vielä yhden julkisen surun mahdollistavan paikan, jossa sureminen toteutui sekä yksityisenä että kollektiivisena.³⁵⁷ Sankarihautajaiskohtauksessa tuodaan täten ilmi julkisen suremisen muotoja. Sodassa kaatuneista sankarivainajista syntynyt suru on koko kansan yhteistä ja heidän antamansa uhraus on isänmaallinen. Traaginen sotakuoleman kaltainen tapahtuma yhdistää ihmisiä sukupuoleen, sukupolveen tai muihinkaan taustoihin katsomatta.³⁵⁸ Kohtaus todistaa, ettei surua jätetä vain yksilöiden kannettavaksi.

Kemppainen kuvailee, että romaanin sankarihautajaiset ovat melko ylimalkaiset. Kahdeksan sankarin hautajaisiin sisältyi usein muutakin ohjelmaa kuin saarna. Myöskään kunnialaukauksia ei nähdä, vaikka ne olivat yleinen tapa.³⁵⁹ Elokuvasovituksessakin hautajaiset jäävät lopulta melko yksinkertaisiksi keskittyen pääasiallisesti kuvaamaan surevia omaisia ja välittämään pastorin saarnaa: ”Jeesus Kristus vapauttamme on sinut viimeisenä päivänä herättävä” ja pastorin tämän sanoessa näh-

³⁵⁶ Scheer 2012, 210; vrt. Kemppainen 2006, 202; myös Koivunen 1995, 87–90.

³⁵⁷ Koivunen 1995, 87–92.

³⁵⁸ Myös Anu Koivunen ja Ilona Kemppainen ovat todenneet, kuinka sotavuosina menetykset koskivat lähes jokaista kansalaista, mikä lisäsi samastumisen tunnetta. Koivunen 1995; Kemppainen 2006.

³⁵⁹ Kemppainen 2006, 202.

dään siirtymä Liisan lähikuvatuista kasvoista hänen pieneen poikaansa. Tällä pienellä monologi ja kuvayhdistelmällä annetaan vaikutelma, että Matin henki elää hänen pojassaan. Kohtaus ja leikkaukset muistuttavat surun monimuotoisuudesta. Sekä romaanissa että elokuvasovituksessa korostetaan sankariuhrin merkitystä isänmaalle, joskin tunnustetaan myös äitien, leskien ja muiden omaisten kärsimykset.

Sukupuolten merkitys sota-ajan yhteiskunnassa – Lean surukokemus ja Ahdin perintö

Ahti saavuttaa toisen maailmansodan kontekstissa vaikuttaneen miehisyyden ja sankariuhriuden huipentuman kokiessaan väkivaltaisen kuoleman rintamalla. Eräänlaista kansallista yhtenäisyyden retoriikkaa nostetaan esiin, kun Ahti menehtyy tykistökeskityksessä yhdessä vasemmistolaistaustaisen työläisrunoilijan kanssa. Ahdin aiemmin runoilijan kanssa käymä keskustelu on tuonut yhteen kaksi eri aatteen edustajaa, jotka aatteellisen sovinnon jälkeen kykenevät kaatumaan yhdessä.³⁶⁰ Ahdin kaatuminen taistelussa tuo kuoleman lopulta konkreettisesti osaksi myös Lea ja tämän lapsia. Lean reaktiot ja toiminta osoittavat, että läheisen kuolemaan ei voi valmistautua, vaikka toisten kuoleman olisi jo aikaisemmin kokenut muiden kautta. Elokuvasssa Lea ei omien kokemustensa yhteydessä ajattele tai viittaa Laakson vanhaan emäntään tai Liisaan, jotka olivat jo aikaisemmin menettäneet läheisensä.³⁶¹

Ahdin kaatumiskohtauksen jälkeen alkaa pitkäkestoinen kohtaaminen, jonka aikana Lea ymmärtää Ahdin kaatuneen. Lea istuu pappilassa ruokapöydän ääressä lastensa kanssa, kun ulkolinjan puhelin soi yllättäen. Lea ei uskalla mennä vastaamaan, vaan pyytää perheen seurassa istuvaa pastoria ottamaan puhelun vastaan. Lea muuttuu hyvin poissaolevaksi ja antaa lapsillensa luvan poistua ruokapöydästä. Lea alkaa liikkua levottomasti ruokasalissa. Lean kasvoilla on havaittavissa pelkoa ja epävarmuutta hänen lähestyessään ruokasalin ovea, jota hän ei uskalla avata. Lea muuttuu levottomammaksi ja poistuu viereiseen huoneeseen. Lea sanoo hiljaisesti huoneessa olevalle kodinhoitajalle lähtevänsä kalasaunalle, joka on ollut tärkeä paikka hänelle ja Ahdille. Kalasaunalla Lea itkee ja epätoivoisena horjahtelee Ahdin työhuoneessa ymmärrettyään, että Ahti on kaatunut. Samaan aikaan Ahdin varjokuva ilmestyy Lealle ja kääntää työpöydällä olevan perhekuvan Leaa kohti. Lea ymmärtää, että Ahdin kaatumisesta huolimatta hänen on edelleen pysyttävä vahvana heidän lastensa takia.

³⁶⁰ Vrt. Salmi 1999, 145.

³⁶¹ Romaanissa Ahdin kaatumisen jälkeen Lea kuitenkin vertaa omaa surukokemustaan vanhan Laakson emännän ja Liisan kokemuksiin. Lea ymmärtää, kuinka jokaisen kokema suru on lopulta yksilöllinen kokemus: ”Omakohtaisesta kokemuksesta Lea Helpi oli nyt tullut ymmärtämään jokaisen surunkin yksilölliseksi. Toisen kokemaa ei voinut verrata toiseen. Mitä Laakson Liisa ja Matti Laakson äiti tunsivat ja millä tavalla tunsivat, ei sopinut sellaisenaan hänelle.” Haatanen 1943, 189–190.

Ahdin kaatumisen merkitystä ei nosteta näkyviin ainoastaan Lean ruumiillisuuden kautta, vaan suru tunteineen välittyy myös muuhun esineistöön ja asioihin: pappilassa höyryävään teekuppiin, tyhjään paikkaan ruokapöydässä, paksuun huoneen oveen sekä lakastuvaan kasviin. Kalasaunalla Lea pitelee käsissään tyhjää linnunpesää. Symboliikka Ahdin kuoleman kuvauksessa ja sen merkityksessä on runsasta. Tyypilliseen suomalaiseen tapaan kohtauksessa toteutuu erityisesti ilmaisu ”suurin suru on sanatonta”, sillä dialogia kuullaan hyvin vähän. Ahdin kuolema sen sijaan välittyy katsojille niin Lean ruumiin eleiden kautta kuin myös musiikillisin ja kuvakerronnallisin keinoin.

Puhelimen soiminen välittää erityisen voimakasta liikuttavaa tunnekäytäntöä, jonka Lea jo mainitsi aikaisemmalla vierailullaan Laakson vanhan emännän ja Liisan luona: ”Säpsähdän joka kerta, kun puhelin soi.” Sota-aikoina omaisille olikin raskasta olla epävarmuudessa mahdollisesta tiedosta läheisen kaatumisesta: omaiset kokivat tuntemuksia, pelkoja, aavistuksia ja jopa enneunia. Usein tiedon menehtymisestä toimitti seurakunnan pappi tai tämän määräämä henkilö. Pahimmissa tapauksissa ruumisarkku tuotiin kotikylään ennen kuin tieto kaatumisesta oli ehtinyt tavoittaa omaiset.³⁶²

Kohtaus osoittaa vahvasti, miten suru ja menetys saavat liikuttavien tunnekäytäntöjen muodon liikuttaen Lean ruumista ja antaen tunteille selvän ruumiillistetun muodon, joka myös eroaa aikaisemmin nähdystä vanhan emännän ja Liisan ruumiillisuudesta. Aika tuntuu pysähtyvän Lealla, kun pastori on mennyt vastaamaan ulkolinjaan ja häntä ei kuulu takaisin. Pitkässä kohtauksessa nähdään Lean hiljattainen luhistuminen. Pappilassa Lea kokee vahvan ajan pysähtymisen ja epävarmuuden tunteen. Ahdin menetyksestä ei tarvitse edes ilmoittaa kodinhoitajalle, joka ymmärtää Ahdin poismenon jo pelkästä Lean olemuksesta. Lopulta kalasaunalla Lea päättää surun tunteensa täydellisesti valloilleen kokien totaalisen romahtamisen. Kontrastia ja tunteiden ilmaisua vahvistavat myös paikkojen erilaisuus: pappilan avaruus ja valoisuus toimivat vastakohtana kalasaunan kapeudelle ja pimeydelle.

Scheer puhuu ohjeistavien tunnekäytäntöjen ohessa *tunnetyyleistä* (engl. *emotional styles*), jotka huomioivat erityisesti tilojen merkityksen ja niiden vaikutuksen tunteiden kokemiseen ja ilmaisuun. Scheerin tunnekäytännöissä enimmäkseen hyödynnetty Bourdieun habitus korostaa yhteisöjen hiljaisesti ylläpitämien tai eksplisiitisti ilmaistujen arvojen merkitystä sille, kuinka yksilön pitää kokea ja ilmaista käytäntöjensä ja tunteitansa. Habituksessa painottuu lisäksi näiden arvojen varastoituminen ja tiedostamaton vaikutus yksilön toimintaan esimerkiksi tunteiden suhteen. Scheerin mielestä tunnetyyli on kuitenkin vähemmän sitoutuva yhteisössä opittuihin arvoihin ja se toimii myös tiedostavammin kuin Bourdieun habitus, vaikka lopulta

³⁶² Saario 1989, 170, 181; Raitis 1993, 253–256; ks. myös Kivimäki 2019, 295.

selkeää eroa habituksen ja tunnetyylin välillä voikin olla hankala luoda. Tässä yhteydessä Scheer viittaa keskusteluihinsa tunnehistorioitsija Benno Gammerlin kanssa: tunnetyyliit ovat vuorovaikutuksessa tilojen kanssa, jäsentäen ne esimerkiksi yksityisiksi tai julkisiksi, ja tunnetyylejä taas muokkaavat tilat, joissa niitä toteutetaan. Ihmiset asuttavat ja liikkuvat eri tiloissa yhtä paljon kuin yhteisöissä ja mielikuvat tiloista painottavat ruumista ja sen aisteja enemmän kuin yhteisön arvojärjestelmän mukaiset käsitykset.³⁶³



Kuva 2. Lea käy läpi Ahdin menetyksestä aiheutuvaa suruprosessia kalasaunalla.

Tunnetyyli toteutuu erityisesti Lean kohdalla, kun vertaillaan hänen surukokemustaan pappilassa ja kalasaunalla: pappilassa Lea vielä kykenee hillitsemään itsensä pidättäen suruaan, kuten julkisesti oli suositeltavaa. Siirryttyään kalasaunalle Lea kuitenkin kokee täydellisen romahduksen ja päästää surun tunteensa valloilleen. Kalasaunassa yhteisön (ja yhteiskunnan) suruvaatimukset eivät vaikuta Leaan, vaan itse kalasauna hänelle, ja erityisesti Ahdille, tärkeänä tilana vaikuttaa tunneilmiasussa. Kokemus kalasaunassa muuttaa Leaa. Myöhemmin palattuaan takaisin pappilaan hän ei ole tunnemaailmaltaan täysin sama henkilö enää, mutta pappilan tilan vaikutus kuitenkin näkyy Lean olemuksessa: hän on muuttunut takaisin yhteiskunnan edellyttämälle surun ilmaisun ja kokemuksen tasolle. Konkreettisesti tämä on

³⁶³ Scheer 2012, 216–217; tunnetyylin merkityksestä tunteiden historiassa ks. erityisesti Reddy 2008; Gammerl 2012.

havaittavissa, kun Lea lähtee siirtymään portaita pitkin kohti yläkertaa: Lea ei suostu romahtamaan, vaan hän pidättelee suruansa, ja jatkaa matkaansa ylöspäin, mikä samalla sisältää voimakkaan uskonnollisen, elokuvassa nimeä myöten keskeisesti vaikuttavan, kirkastumisen, merkityksen. Tämä myös luo yhteiskunnallisia tunnekäytänteitä: kohtaukset vahvistavat mielikuvaa siitä, missä tiloissa ja miten julkisesti/yksityisesti oli sopivaa ilmaista tunteita.

Elokuvan loppukuvissa Lea lukee tyttärelleen Lahjalle Ahdin jättämää viimeistä runoa. Ahdin suuri varjokuva ilmestyy vähitellen kuvaan ja hänen äänensä kuullaan lukevan loppuun Lean aloittaman runon. Lopulta Lea ja Lahja ovat kokonaan kadonneet elokuvan viimeisestä kuvasta, jossa näkyy enää vain Ahti ylävartalokuvassa. Elokuvasovituksen loppuratkaisussa ja viimeisissä kuvissa painotetaan täten mies-sotilaan ja perheen isän antaman isänmaallisen sankariuhrauksen merkitystä ja kuinka perheiden on kestettävä, ja jopa hyväksyttävä, asia. Isänmaallishenkiselle Ilmari Unholle sopi tämänkaltainen lopetus. Elokuvasovituksen yleisesti, mutta varsinkin loppukohtauksen, välittämä kuva ajallansa vallinneista käsityksistä sukupuolten merkityksestä sota-ajan yhteiskunnassa onkin olennaista huomioida. *Kirkastettua sydäntä* tarkastelleet Ilona Kemppainen ja Anu Koivunen ovat esimerkiksi todenneet, että (yleisesti) elokuva ei toista aikakauden todellisuutta sellaisenaan, vaan on myös osallistunut aktiivisesti sen tuottamiseen.³⁶⁴

Sukupuolikysymyksen kohdalla elokuvasovitus korostaa poikien merkitystä isiensä töiden perijöinä. Aikaisemmin Ahdin ollessa rintamalla nähdään kohtaus, jossa hän kertoo upseeritoverilleen: ”Sain juuri kirjeen vaimoltani. Hän odottaa uutta pienokaista. Poikaa, niin kuin hän kirjoittaa... isin omaa poikaa.” Tähän Ahdin toveri toteaa pian, ”Kyllä poikia tarvitaankin! Kaikkien niiden tilalle, jotka...” ja tehdään siirtymä sankarihautausmaan haudoista koostuvaan montaasiin. Dialogilla ja kuvayhdistelmällä, nimeävillä, kommunikoivilla ja liikuttavilla käytännöillä, elokuvassa annetaan vahva kuva miessotilaiden ja poikalasten merkityksestä sota-aikoina.

Ero romaaniin on räikeä, sillä havaittuaan raskautensa Lea ei romaanissa ajattele erityisesti lapsen sukupuolta eikä kirjeessään esitä Ahdille ajatuksia tulevasta sukupuolesta. Romaanissa Ahti ei myöskään vastauksessaan Lealle ilmaise, että hän odottaa pojan syntymistä.³⁶⁵ Ahdin käymä keskustelu upseeritoverinsa kanssa ei myöskään ole romaanissa mukana. Elokuvasovituksessa korostuu voimakkaammin, että äitien tehtävänä on synnyttää poikia menehtyneiden miesten tilalle ja olla jopa valmiina uhraamaan heidät isänmaan hyväksi. Romaanissa Lea on aluksi pettynyt siihen, että Ahdin viimeinen jälkeläinen on pojan sijasta tyttö. Myöhemmin hän kuitenkin tulee siihen tulokseen, että poikaan verrattuna Ahdin suurta

³⁶⁴ Koivunen 1995, 29; Kemppainen 2007, 18.

³⁶⁵ Ks. Haatanen 1943, 98–101, 112–115.

henkistä perintöä kantava pieni ja heiveröinen tyttö on itse asiassa uudennainen ihme.³⁶⁶

Sekä romaanin että elokuväsovituksen sukupuoliteemojen ja loppujen vertailu paljastaakin niin kirjoittajan ja ohjaajan sukupuoli- ja aatemaailmalliset kuin myös julkaisuformaatteihin liittyvät erot. Äitienpäivän vietto oli noussut merkitykselliseksi päiväksi, jota oli alettu viettää vuodesta 1941 alkaen samana vuonna perustetun Väestöliiton johdolla. Marsalkka C. G. E. Mannerheim oli myös antanut 10.toukokuuta 1942 kuuluisan päiväkäskynsä, joka oli suoraan omistettu Suomen äideille.³⁶⁷ Näin sota-ajan yhteiskunnassa koko valtion tasoa myöten tunnustettiin äitiyden merkitys.

Unholle oli näitä taustoja vasten luontevaa säilyttää elokuväsovituksessa romaanin äitiysteema, mutta kehystää se patriarkalisella ja paatoksellisella, propagandistisella sävyjä saavalla, isänmaallisella näkökulmalla. Elokuvallisin keinoin Unhon oli myös mahdollista päästä romaania enemmän voimakkaiden tunteiden ilmaisuun. Elokuväsovituksessa naiset, äitiys ja perhe toimivat kehystyksellisinä välineinä, jotka ylistävät miessukupuolta. Haatanen romaanin oli ajallansa julkaistuista naistenromaneista suosituimpia ja ilmestyi aikana, jolloin muutenkin julkaistiin paljon äiti- ja äitiysaihetta käsittelevää kirjallisuutta.³⁶⁸ Naispuolisena kirjailijana ja äitinä Haatanen oli luontevaa korostaa kotirintamalla palvelleiden naisten ja perheiden merkitystä, minkä takia myös romaanin loppu on perhekeskeinen. Kyseessä oli myös naisille kirjoitettu puolustuspuheenvuoro, mikä saattaa myös selittää tyttölapsen korostettua merkitystä romaanin lopussa.

Vaikka *Kulkurin valssissa* kukaan ei kuole, kulkurihahmo Arnold muistuttaa suomalaisesta (sotilaallisesta) miesihanteesta samalla korostaen ihanteellista kuolemantapaa: Arnold on valmis uhmaamaan kuolemaa useampaan otteeseen. Ensimmäisellä kertaa vastustaja on selkeä ulkopuolinen uhka, jota vastaan Arnoldin täytyy puolustautua suojellakseen ei ainoastaan omaa kunniaansa, vaan myös kotimaansa kunniaa. Arnoldin ja Avertsejevin kaksintaistelussa korostuvat ajan ihanteet; suomalainen mies (sotilas) on kaikin puolin kunniakkaampi ja ihailtavampi kuoleman uhmaamisessa ja sen mahdollisessa vastaanottamisessa, kuin venäläinen vastinpari.

Arnoldin toisessa kaksintaistelussa uhkana on valtaväestön sisältävä tuleva vähemmistöyhteisön edustaja; ryhmä, joka mielletään osaksi omaa kansakuntaa, mutta tästä huolimatta kuitenkin nähdään ulkopuolisena. Fedjan kanssa syntyvässä yhteen-

³⁶⁶ Haatanen 1943, 216–219.

³⁶⁷ Koivunen 1995, 91; Kemppainen 2006, 240–241.

³⁶⁸ Kemppainen 2007, 18; Koivunen 1995, 84.

otossa korostuvat suomalaisuuteen kuuluva agraari- ja luontokulttuurien ja niihin liittyvän alkukantaisuuden, luonnonomaisuuden ihannointi. Samanaikaisesti taistelussa uhmataa kuolemaa, jonka kukistaminen vahvistaa entisestään valtaväestöön kuuluvan suomalaisen miehen yliveraisuutta vieraaseen vähemmistöryhmän edustajaan nähden. Arnoldin edustama valtaväestön suomalaisuus näyttyy sivistyneempänä kuin Fedjan suomalaiseen vähemmistöön kuuluva romaniyhteisö ja sen jäsenten kiihkeät ja primitiiviset tunnelmaiset.

Kaksintaisteluissa ilmenevät tunteet ja toiminnat kuitenkin vahvistavat aikansa stereotyyppioita heikoista, epärehellisistä, selkärangattomista ja äkkipikaisista venäläisistä ja romaneista. Painottamalla muiden ryhmien negatiivisia piirteitä väistämättä korostetaan suomalaisuuteen liitettyjä positiivisia ominaisuuksia. Kaksintaisteluissa korostuu ajatus siitä, kuinka suomalainen kykenee rohkeudellaan ja muilla ihanteellisilla arvoillaan uhmaamaan jopa kuolemaa. *Kulkurin valssissa* asettamalla Arnold kohtaamaan ulkopuolisia uhkia väistämättä myös korostetaan suomalaiselle miehelle asetettuja ajallensa ihannoituja piirteitä. Tämän toteutuessa myös nostetaan esiin niitä arvoja, joita kuoleman kohdalla tai sitä uhmatessa pidettiin erityisen tärkeinä: rohkeutta, jalomielisyyttä, kunniakkuutta ja pelottomuutta. Huomionarvoista on, että Arnold ”miehistyy” elokuvan tarinankaaren aikana, jolloin hänessä nähtävät piirteet ja arvostettavat ominaisuudet vahvistuvat entisestään katsojien silmissä.

Kirkastetussa sydämessä tunnekäytäntöjen muodostamat kerrostumat tulevat ilmi mielenkiintoisilla tavoilla, sillä Saimi Havaksen tarinan siirtyessä tuotantomuodosta toiseen myös tunnekäytännöt käyvät läpi muutoksia. *Kotilieden* artikkelissa huomioitiin Saimi Havaksen omat eturintamakokemukset, mutta samalla huomioitiin hänen roolinsa äitinä ja sankaripuolisona. Sekä romaanissa että elokuvassa tarkoituksena on enimmäkseen korostaa äitiyden merkitystä kotirintamalla, minkä lisäksi Haatanen ja Unho toivat omat henkilökohtaiset lisäyksensä Lea Helpin kuvaukseen. Haatanen halusi keskittyä Lean henkilökohtaiseen tunnepuoleen, varsinkin äitiyteen ja ydinperheen suhteisiin liittyviin, mikä samalla toimi puolustuspuheenvuorona epäilyksille suomalaisnaisten moraalien höllentymisestä.³⁶⁹ Naiskirjailijana ja äitinä Haataselle oli luonnollista korostaa äitiyden teemaa varsinkin romaanin loppupuolella käsittelemällä kymmenennen lapsen syntymää. Unholle keskeistä taas oli nostaa esiin Lean rooli yhteiskunnallisena äitinä, jonka velvollisuutena on pitää huolta perheestään, toimia miehensä, kuin myös muiden eturintamasotilaiden, keskeisenä tukipilarina, ja kasvattaa uusia jaloja miehiä (ja naisia) puolustamaan isänmaataan ja jatkamaan kaatuneiden luomaa perintöä. Eri versioiden vertailussa tulevat täten ilmi tunnekäytäntöjen muutokset monella eri tasolla osoittaen, miten ne

³⁶⁹ Vrt. Kemppainen 2006, 202.

liikuttavat, nimeävät ja muokkaavat ruumiillistettuja tunteita riippuen aineistosta ja tekijöistä, jotka toimivat niiden ilmaisijoina.

Vuonna 1943 Suomessa sotaan suhtauduttiin jo kielteisemmin. Kuolinilmoituksissakin kaatuneita sotilaita haluttiin muistella enemmän poikina, aviopuolisoina, isinä ja veljinä. Menehtyneet sotilaat alettiin ensisijaisesti nähdä henkilökohtaisina menetyksinä, vaikka isänmaalle annettua sankariuhrin merkitystään ei kiistetty.³⁷⁰ Tästä voidaan tehdä johtopäätös, että *Kirkastetun sydämen* elokuvasovituksen vetovoima ei varsinaisesti ollut sen paatoksellisuus ja sanoma sodan välttämättömyydestä tai siitä, että kansakunnan pitää kestää kärsimyksensä vaikeiden aikojen keskellä. Enemminkin elokuvan menestys juontaa juurensa nimenomaan siihen, että elokuvassa tunnustettiin suru tavalla, joka mahdollisti sen turvallisen käsittelyn ja kokemisen siten, ettei yksilö saanut osakseen julkista paheksuntaa. Elokuva toimi yhtenä julkisena ja yksityisenä, tunnekäytännöllisenä, surukanavana.

Kirkastetun sydämen kontekstissa ”kirkastuminen” viittaakin äidin, ja perheiden, kärsimykseen, joista puhdistautuminen tapahtuu surukokemuksen kautta. Aineistosta riippuen kirkastuminen voidaan kuitenkin nähdä eri tavoilla. Haataselle se oli erityisen intiimi, perhekeskeisyyteen liittyvä kokemus, kun taas Unholle kirkastuminen kattaa koko kansakunnan kärsimyksen ja siitä selviytymisen yhdessä. Tiivistetysti voidaan sanoa, että Haatasen versio kirkastumisesta puhuttelee erityisesti yksilön ja perheyhteisön kokemuksen tasolla, kun taas Unhon versiossa kokemus pyritään välittämään koko kansan kokemuksen tasolle. Molemmissa versioissa ”kirkastumisen” kautta kuitenkin syntyy mielikuva kuolemasta, jonka aiheuttamasta kärsimyksestä muille on mahdollista toipua. Jatkosodan loppupuolella ja sen päättymisen jälkeen 1940-luvulla valmistuneet elokuvat kuitenkin osoittavat, että kuolemaan liitetty ”kirkastettu” kokemus ei enää puhutellut entiseen tapaan sen paremmin elokuvantekijöitä kuin katsojiakaan.

³⁷⁰ Heikura 1967, 87–97, 103–105; Kemppainen 2006, 123–125, 140–142, 225; Kemppainen 2007, 22–23; Kivimäki 2019, 298–299.

3 Tuhottu kuolema

Jatkosodan päätyttyä yhteiskunnassa pyrittiin palaamaan takaisin normaalin arjen pariin. Sitä ei kuitenkaan täysin osattu odottaa, että erityisesti sodan kokeneilla nuorilla miehillä paluu osaksi sodanjälkeistä yhteiskuntaa tulisi olemaan haasteellista. Väkivaltaiset sotavuodet olivat jättäneet jälkensä, sillä esimerkiksi väkivaltarikollisuuden määrät kohosivat, sukupuoli- ja seksuaalitaudit lisääntyivät ja yleinen levottomuus kohosi yhteiskunnassa. Sijaiskärsijöiksi joutuivat varsinkin naiset, jotka sotavuosien aikana, miesten ollessa rintamalla, olivat joutuneet vastaamaan monista miesten töistä ja tulleet itsenäisemmiksi. Sotavuosien päättymisen jälkeen monelle naiselle koitti paluu perinteiseen yhteiskunnalliseen äidin ja vaimon rooliin. Naisille myös asetettiin usein velvollisuudeksi huolehtia sodassa traumatisoituneista miehistä.

Tässä luvussa tarkastelen elokuvia, joissa naista rangaistaan hänen itsenäisyytensä ja modernin elämäntapansa vuoksi. *Levottomassa veressä* tapahtuu modernin ja itsenäisyyteen pyrkivän naisen ja tämän poikalapsen väkivaltainen kuolema auto-onnettomuudessa. Taustalla vaikuttaa moderni, hiljalleen teknologisoituva ja kaupungistuva yhteiskunta. Toinen tarkasteltava elokuva, *Tuhottu nuoruus*, taas muistuttaa yhteiskunnan moraalivartijoiden kasvavasta huolesta levottomaan nuorisoon nähden. Huolestuneisuutensa aiheesta elokuva esittää suhtautumalla kriittisesti aborttiin, jonka vaarallisuuden kontekstissa tapatetaan nuori, liberaali ja itsenäinen nainen. Sotavuosien seurausten myötä ihmisten mielissä kuolema oli ikään kuin muuttunut tuhoavaksi voimaksi. Studiokauden elokuvissa kyseinen ilmiö visualisoitui varsinkin väkivaltaisen kuoleman muodossa.

3.1 *Levoton veri* (1946) – kärsimyksellinen kuolema

Suomen kenties tunnetuin itsenäinen auteur-elokuvaohjaaja³⁷¹ ja melodraaman laji-tyyppiin erikoistunut Teuvo Tulio aloitti uransa 1920-luvulla näyttelijänä mykkäelo-

³⁷¹ Itsenäinen eli auteur-elokuvaohjaaja voidaan ymmärtää elokuvaohjaajana, joka on muiden elokuvan tekijöiden yläpuolella ja hänen tuotantoonsa sisältyy korkea taso, persoonallinen näkemys sekä temaattinen ja tyylillinen jatkuvuus. Tulion kohdalla tämä tuli ilmi itsenäisenä, isoista studioista riippumattomana, ohjaajana, jonka kuvaustyyli- ja rytmi erottautuivat selkeästi omanalaisekseen ja hänen taiteellinen ilmaisunsa säilyi lukuisissa elokuvissa samanlaisena. Varjola 2002, 184–185, 190.

kuvissa. Tulion varsinainen ura elokuvaohjaajana alkoi 1930-luvulla, jolloin hän tuli tunnetuksi erityisen voimakkaista ja intensiivisistä, muun muassa kirjailija F.E. Sillanpään romaaneihin pohjautuvista maalaismelodraamoistaan, jotka saivat hyvän vastaanoton niin katsojilta kuin kriitikoilta.³⁷² Monet Tulion elokuvat 1940-luvulta alkaen pohjautuivat alkuperäiskäsikirjoituksiin, joissa melodramaattisin ottein kuvattiin rikkonaista avioliittoelämää kaupungeissa, maaseuduilla tai peräti molemmissa.³⁷³

Sodanjälkeiseen aikaan sijoittuvassa melodraamassa *Levoton veri* (1946) korostuvat naisten kokemat velvoitteet yhteiskunnassa ja näistä velvoitteista aiheutuvien taakkojen seuraukset. Elokuva kertoo tarinan kahdesta kaupunkilaissiskoksesta, Sylvistä (Regina Linnanheimo) ja Outista (Toini Vartiainen), jotka rakastuvat samaan mieheen, lääkäri Valter Soraan (Eino Katajavuori). Sylvi menee myöhemmin naimisiin Valterin kanssa ja Outi lähtee ulkomaille opiskelemaan ja samalla parantamaan Valterin menetyksestä aiheutunutta suruaan. Myöhemmin Sylvi ja Valter saavat Matti-pojan, jonka myötä heidän avio-onnensa kukoistaa. Sylvin ja Valterin avio-onni alkaa kuitenkin repeillä sen jälkeen, kun Matti menehtyy auto-onnettomuudessa. Sylvi ottaa myöhemmin myrkyä ja menettää näkönsä, minkä seurauksena hänen ja Valterin suhde alkaa jälleen lämmetä, kun Valter ryhtyy huolehtimaan hänestä.

Elokuvan myöhemmässä vaiheessa Outi palaa takaisin ulkomailta ja hänelle ja Valterille syntyy salasuhte. Sokeutunut Sylvi alkaa epäillä miestänsä ja siskoaan salasuhteesta, menettää järkensä ja yrittää lopulta tappaa molemmat. Sylvi käy myös silmäleikkauksessa ja saa näkönsä takaisin, mutta valehtelee Outille ja Valterille olevansa edelleen sokea voidakseen tarkkailla heitä salaa. Lopulta Sylvi antaa Valterille ja Outille viimeisen uhkauksen, jossa käskää molempia tappamaan itsensä. Annettuaan uhkauksensa Sylvi lähtee autolla hurjaan ajoon ja kuolee ajaessaan alas kalliolta.³⁷⁴

³⁷² Tulio oli ohjannut 1930-luvulla F.E. Sillanpään, Johannes Linnankosken ja Teuvo Mannilan teoksiin pohjautuvia melodraamaelokuvia: *Taistelu Heikkilän talosta* (1936), *Kiusaus* (1937), *Nuorena nukkunut* (1938) ja *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1938). Vuonna 1939 Tulio ohjasi myös uransa ainoan komedian, *Vihtori ja Klaara*. 1930-luvulla valmistuneista elokuvista ainoastaan *Laulu tulipunaisesta kukasta* sekä *Vihtori ja Klaara* ovat säilyneet. Välikauden aikana Tulio ohjasi myös melodraamaelokuvan *Unelma karjamajalla* (1940), joka pohjautui ruotsalaisen Henning Ohlsonin näytelmään *Hälsingar* ja sen pohjalta tehdyn ruotsalaisen elokuvan käsikirjoitukseen. Tulio 2002, 77–127.

³⁷³ Tulion elokuvaohjaajaurasta enemmän esim. Tulio 2002; Varjola 2002; Bacon, Laine ja Seppälä 2020.

³⁷⁴ *Levottoman veren* loppuratkaisua Tulio on kuvaillut, ”Lopulta tämä ihmisparha [Sylvi] ajaa järkyttyneessä tilassa itsensä autolla kuoliaaksi.” Tulio 2002, 151. Kohtauksen voi mielestäni tulkita joko tarkoituksellisenä itsemurhana tai inhimillisenä auto-onnettomuutena.

Sotien päättymisen jälkeen ja ennen *Levotonta verta* Tulio oli tehnyt elokuvat *Sellaisena kuin sinä minut halusit* (1944) ja *Rakkauden risti* (1946), jotka kertoivat saaristolaismiljöössä asuvasta nuoresta naisesta, joka lähtee kaupunkiin ja kokee siellä turmeluksen. *Levoton veri* sen sijaan oli jo Tuliolta askel erilaiseen suuntaan, jossa saaristolaismiljöön sijasta tapahtumat sijoittuvat alusta alkaen kokonaan kaupunkiin.³⁷⁵ Sodanjälkeisessä yhteiskunnassa kuin myös elokuvissa huomiota alettiin kiinnittämään moderniin naiseen, jonka arvoihin kuuluivat esimerkiksi vapaudesta nauttiminen ja miehistä itsenäisempi asema. Monessa mielessä naisen uusi asema koettiin uhkana, jollaista elokuvissa esimerkiksi käsiteltiin ongelmaelokuvien lajityyppiin kuuluneiden ”langenneiden naisten” alakategorian kautta. Elokuvatutkija Anu Koivuselle langennut nainen on yksi keskeisiä kulttuurisia kuvia, diskursiivisia muodostumia, joilla sotavuosien kotimaiset elokuvat representoivat, esittivät ja tuottivat naiskuvia.³⁷⁶ Tässä luvussa otan näkökulmakseni *Levottomassa veressä* läsnä olevan langenneen naisen tematiikan, samalla korostaen elokuvan kaupunkiteemaa ja sen yhteyteen liittyvää ajatusta modernista naisesta sekä modernisaation ja teknologian välisestä suhteesta.

Nostankin erityiseen tarkasteluun myös yhden kaupunkilaisuuteen ja modernisaatioon alussa vahvasti vaikuttaneen teknologisen ja kulttuurisen tekijän: auton. Aikaisemmin olen tarkastellut *Levotonta verta* kuolemanpelon näkökulmasta, sivuten auto-onnettomuuksiin liittyvää lisääntyntä pelkoa väkivaltaisesta kuolemasta.³⁷⁷ Yleisesti aikaisempi tutkimus *Levottomassa verestä* on keskittynyt melodramaattisiin elementteihin, mitkä nousevat esiin myös omassa näkökulmassani.³⁷⁸ Tässä luvussa pääpainoni on kuitenkin modernisaation ja teknologian välisessä suhteessa kuolemaan ja niiden tavoissa osallistua modernin naisen kritisointiin. Tästä näkökulmasta on myös mielenkiintoista tehdä huomioita siitä, miten teknologian merkityksen, autoilun, kaupungistumisen ja modernisaation kasvun myötä lisääntynyt pelko väkivaltaisesta kuolemasta vaikutti ihmisten asenteisiin ja tunteisiin kuoleman suhteen.

³⁷⁵ *Levoton veri* on Tulion 1940-luvun tuotannosta ainoa kokonaan kaupunkiin ja tarkemmin sanottuna enimmäkseen sisätiloihin sijoittuva. Hänen muissa vuosikymmenen tuotoksissaan oltiin joko kokonaan maaseudulla (*Intohimon vallassa* (1947), *Hornankoski* (1949)) tai sekä maaseudulla että kaupungissa (*Sellaisena kuin sinä minut halusit*, *Rakkauden risti*). Vasta 1950-luvun elokuvissaan (*Rikollinen nainen* (1952), *Mustasukkaisuus* (1953), *Olet mennyt minun vereeni* (1956)) Tulio siirtyi lähes kokonaan kaupunkiin. Toiviainen 1992, 240–241, 245.

³⁷⁶ Omassa tutkimuksessaan Koivunen käsittelee langennut nainen -käsitteen kautta tarkemmin Tulion elokuvia *Sellaisena kuin sinä minut halusit* ja *Rakkauden risti*. Ks. Koivunen 1995, 130–145.

³⁷⁷ Gorer 1955, 51; ks. myös Rosenholm 2020, 67–68.

³⁷⁸ Esim. Bacon, Laine and Seppälä 2020, 105–113.

Autot liittyivät Tulion omaan henkilökohtaiseen elämään aivan kuten hevoset.³⁷⁹ Autoon liittyvä vapauden tunne ja vauhdin hurma toimivat mitä todennäköisemmin Tuliolle samanlaisina symbolisina kuvauksina kuten hevoset hänen monissa elokuvissaan. Jos hevoset linkittyvät ja muistuttavat perinteisestä agraarikulttuurista, niin auto ja autoilu liittyivät teknologisen kehityksen, kasvavan kaupungistumisen ja modernisaation ihailuun. Tämä oli keskeistä myös Suomessa vaikuttaneelle kulttuuri-ryhmä Tulenkantajille, johon Tulio kuului 1920–1930-luvuilla.³⁸⁰ Enimmäkseen jäsenet koostuivat kirjailijoista, mutta ryhmässä ihailtiin myös Tulion ja Valentin Vaalan varhaisia elokuvatöitä, joissa ryhmän jäsenten mielestä pyrittiin uudistamaan suomalaista elokuvaa.³⁸¹

Tulenkantajia merkittävämpää vaikutusta Tuliolle tarjosi 1930-luvulla vaikuttanut Projektio-niminen elokuvakerho, jossa korostuivat elokuvallinen taiteellisuus ja modernius. Elokuvakerhon näytöksissä nähtiin taiteellisia ja kokeellisia saksalaisia ja ranskalaisia elokuvia, joissa hyödynnettiin montaasia, abstraktia avantgardea, surrealismia, ja melodraaman lukuisia keinoja. Näytöksissä oli paljon Suomessa sensuurin estämiä elokuvia, joita ei tavallisissa teattereissa ollut nähtävissä. Monet kerhon näyttämistä elokuvista saattoivat vaikuttaakin Tulion tyyliin.³⁸² Tässä yhteydessä on kuitenkin huomionarvoista, että Projektio-kerhossa yksi keskeisiä teemoja oli suhde moderniuteen ja sen luomiin ilmiöihin, joita myös Tulio tuo esiin *Levottomassa veressä*.

Tulio ja modernin naisen puolustus

Langennut nainen -alalajityypin elokuvissa usein hyvä ja viaton, usein hyvistä perheolosuhteista lähtöisin oleva, nainen tulee yhden tai useamman miehen turmelemaksi, usein avioliiton ulkopuolisen seksin harrastamisen tai raiskauksen seurauk-

³⁷⁹ Tulio 2002. 38–39, 49.

³⁸⁰ Tulenkantajissa keskeisesti vaikuttaneet kirjailijat Olavi Paavolainen ja Mika Waltari ylistivät teoksissaan autoilukulttuuria. Paavolaisen teoksessa *Nykyaikaa etsimässä* (1929) auto toimii nykypäivän ja tulevaisuuden symbolina. Waltarin läpimurtoteos *Suuri illusio* (1928) alkaa hienostorouva Spindelin salonkijuhlien kuvauksella. Rouva Spindel pohjautui seurapiirineiti Minna Craucheriin, jonka omistamassa helsinkiläisessä salongissa Tulenkantajat kokoontuivat 1920-luvulla. Craucher omisti hetken aikaa luksusauto Willys-Knightin, jonka ajamiseen hän palkkasi venäläisen kuljettajan. Craucher kuitenkin paljastui myöhemmin pikkurikolliseksi ja huijariksi, joka oli muuttanut nimensä ja valehdellut aatelisperäisestä menneisyydestään. Craucherin tavoitteena oli tehdä vaikutus helsinkiläisiin korkeakulttuuripiireihin. Craucherille auto ulkomaalaisella kuljettajalla toimi keinona korostaa varakkuuttaan ja parantaa sosiaalista asemaansa. Försti 2017, 315, 317. (Kiitos Teija Förstille artikkelinsa käsikirjoituksen lähettamisestä!)

³⁸¹ Bacon, Laine and Seppälä 2020, 41.

³⁸² Bacon, Laine and Seppälä 2020, 67–68.

sena. Alalajityypin juonikaassa korostuukin naisen liberaaluis ja vapautunut seksuaalisuus, ja täten myös ruumis, jota miehet pitävät uhkana ja yrittävät kontrolloida patriarkaalisessa järjestelmässä vallitsevien siveys- ja moraalisäädösten nojalla. Naisen romahtaminen yhteiskunnan pohjalle toimii vahvana moraalisenä esimerkkinä siitä, kuinka nainen kuuluu tietynlaiseen yhteiskunnalliseen asemaan, äidin tai vaimon rooliin, ja kapinoiminen tätä roolia vastaan johtaa naisen rappioon, ja sitä kautta yhteiskunnan rappioon.³⁸³

Anu Koivusen mukaan naisruumiin ja siihen liittyvän seksuaalisuuden uhka löytyvät kristillisestä / raamatullisesta traditiosta, jonka mukaisesti naisruumis on perisyntin paikka, jota ei voi kumota tai kieltää.³⁸⁴ Alalajityypin elokuvissa tämä seikka ilmenee usein siten, että keskeinen naispääosanesittäjä yrittää palata takaisin normaalin yhteiskunnan elämän pariin, mikä ei koskaan onnistu. Usein naispääosan lopullinen kohtalo on kuolema tai pysyvä integroituminen yhteiskunnan pohjalle. Elokuvatutkija Markku Varjola on kuitenkin todennut, että Tulio on naishahmojensa puolella ”henkeen ja vereen”.³⁸⁵ Samalla kyseessä on Varjolan kritiikki Koivusen väitteelle naisruumiista perisyntin paikkana.³⁸⁶ Varjolan mukaan naisruumiin likaisuus ei ole luonnollinen lähtökohta, vaan patriarkaalisen yhteiskuntajärjestelmän aiheuttama, mitä vastaan Tulion elokuvien naiset kapinoivat.³⁸⁷

Lähes kaikissa Tulion elokuvissa keskeisessä asemassa ovatkin naiset, heidän ruumiillisuutensa ja asema suomalaisessa yhteiskunnassa. Markku Varjola on todennut, kuinka Tulio luo elokuvissaan kriittiseen katseen patriarkaattiseen järjestelmään ja tätä kautta nostaa esiin naisten yhteiskunnassa kokemat vääryydet.³⁸⁸ Naisten aseman käsittely erottaakin Tulion monista aikalaisohjaajistaan. Hän oli luultavasti ainoa aikansa elokuvantekijä, joka esitti puolustuspuheenvuoroja naisille, vaikka toteuttikin keinonsa radikaalisti. Tulion elokuvissa naispääosat kokevat turmeluksen, kohtaavat henkistä ja fyysistä väkivaltaa, ja lopulta kokevat tuhonsa tavalla tai toisella. Tulio kuitenkin toteutti nämä seikat elokuvissaan kriittisellä otteella, joka tulee ilmi varsinkin vertailussa muiden hänen aikansa melodraamojen ohjaajiin, kuten Hannu Lemiseen ja Ilmari Unhoon, joiden elokuvissa naispäähenkilöiden asema esitettiin luontevampana osana yhteiskunnassa vallitsevia rakenteita.³⁸⁹

Merkittävä syy Tulion elokuvien naispuolustuspuheenvuoroihin johtui myös hänen luottonäyttelijänsä ja -käsikirjoittajansa Regina Linnanheimon panostuksista

³⁸³ Koivunen 1995, 137–141.

³⁸⁴ Koivunen 1995, 141–143.

³⁸⁵ Varjola 2002, 192.

³⁸⁶ Varjola 2002, 192; vrt. Koivunen 1995, 141–143.

³⁸⁷ Varjola 2002, 192.

³⁸⁸ Ibid.

³⁸⁹ Ilmari Unhon tuotantoa ja naiskuvaa käsittelin aikaisemmin luvussa 2.2. Hannu Lemisen elokuvatuotannosta ja naiskuvasta keskustelen tarkemmin seuraavassa luvussa 3.2.

näyttelijäohjauksiin, käsikirjoituksiin ja tuotantotyöhön. Studiokauden aikoina, jolloin naiset harvoin pääsivät tekemään elokuvia muuta kuin näyttelijöinä, Linnanheimon työskentely elokuvatekijänä on ollut poikkeuksellista.³⁹⁰ Linnanheimo oli aikansa edelläkävijä naisten tasa-arvokysymyksissä, joita hän ei pelännyt tuoda esiin.³⁹¹ Tämä päti varsinkin hänen ja Tulion 1950-luvulla käsikirjoittamissa elokuvissa *Rikollinen nainen* (1952) ja *Olet mennyt minun vereeni* (1956), joissa vahvasti kyseenalaistettiin naisen rooli äitinä ja vaimona. Linnanheimon sukupuoliin liittyvät tasa-arvokysymykset välittyivät kuitenkin jo Tulion 1940-luvulla valmistuneissa elokuvissa.

Tulion ja hänen elokuviensa kohdalla on tosin huomioitava, että hän sai todennäköisesti inspiraation elokuviinsa aikaisemmasta melodraamaperinteestä, erityisesti kansainvälisistä näytelmistä, oopperoista ja varsinkin 1910- ja 1920-lukujen mykkäelokuvista.³⁹² Yhteiskunnassa tapahtuneet muutokset eivät toimi siis ehdottomina selittävinä tekijöinä tunneilmapiireille Tulion elokuvissa. Tästä huolimatta on hämmästyttävää, kuinka osuvasti hänen 1940-luvun tuotantonsa puhuttelevat aikansa yhteiskunnan tärkeitä kysymyksiä, kuten sukupuolten välistä tasa-arvoa. Tulion elokuvissa esiintyvä ja vahvasti läsnä oleva tunteellinen ilmaisu oli poikkeuksellista aikansa suomalaisessa elokuvassa, mikä todennäköisesti tavoitti katsojien kokemusmaailman ja toteutti ajankohtaista vuoropuhelua heidän kanssaan.³⁹³

³⁹⁰ Studiokaudella naisten ohjaamia pitkiä elokuvia nähtiin ainoastaan kolme: *Onnenpotku* (SF, Glory Leppänen, 1936), *Nainen on valttia* (SF, Ansa Ikonen, 1944) sekä *Kultainen vasikka* (Fennada-Filmi, Ritva Arvelo, 1960). Aiheesta enemmän ks. Savolainen 2002.

³⁹¹ Tuliolla oli läheinen suhde Regina Linnanheimoon, josta eräänlainen osoitus oli se, että Linnanheimo sai osallistua merkittävästi Tulion elokuvien käsikirjoittamiseen ja tuotantoon. Bacon, Laine, and Seppälä 2020, 37. Studiokauden naisohjaajien kokemista haasteista elokuvakentällä ks. Savolainen 2002.

³⁹² Bacon, Laine ja Seppälä tosin huomauttavat, että tarkalleen ei voida tietää kaikkia Tuliota inspiroineita taiteellisia lähteitä, koska Tulio ei juuri puhu niistä omaelämäkerrassaan. Bacon, Laine ja Seppälä katsovat ensisijaisesti, että melodraamoissaan Tulio ammensi inspiraatiota varsinkin melodramaattisista näytelmistä, oopperoista ja mykkäelokuvista. Ks. esim. Bacon, Laine and Seppälä 2020, 15–39; myös Rosenholm 2020. Tulion henkilökohtaisia elämänvaiheita ei kuitenkaan ole syytä sivuuttaa, sillä esimerkiksi melodraaman genressä keskeisesti esiintyvä hevos- ja autosymboliikka oli läsnä myös Tulion omassa elämässä lapsuudessa ja myöhemmin aikuisiällä.

³⁹³ Toisaalta *Levottoman veren* aikalaisarvioissa on myös raportoitu, että katsojat nauroivat elokuvan dramaattisissa kohtauksissa. Esim. Kl 29.04.1946, 3; Ilk 21.05.1946; TV 24.09.1946; myös Bacon, Laine, and Seppälä 2020, 113. Tämänlaiset yleisöreaktiot toisaalta vahvistavat sitä, että jo aikalaiset näkivät Tulion poikkeuksellisenä ohjaajana varsinkin tunneilmaisujen suhteen.

Matti-pojan kuolema ja muistutus modernisaation vaaroista

Levottomassa veressä kuolema on intensiivinen ja vaikuttava, sillä surmansa saa linja-auton alle jäävä Sylvin ja Valterin Matti-poika. Tulion aikaisemmissa elokuvissa ei ollut nähty kuolonuhreina lapsia.³⁹⁴ Näin rajun kuoleman sijoittaminen kaupunkiin tekee elokuvasta itse asiassa ajankohtaisemman kuolemanilmiöiden kuvaajan, vaikka toisaalta se myös välittää kuvan siitä, että väkivaltainen kuolema asuu kaupungissa. Tämä konteksti sopii myös suomalaisen yhteiskunnan sodanjälkeiseen ilmapiiriin, jossa levottomuus oli lisääntynyt ja väkivaltaisista rikoksista tehtiin enemmän.³⁹⁵ *Matin* kuolema auto-onnettomuudessa toimii vertailukohtana sodanjälkeiseen yhteiskuntaan. Esimerkiksi antropologi Geoffrey Gorer totesi vuonna 1955 ilmestyneessään kuuluisassa esseessään *Pornography of Death*, että kaupungistumisen myötä lisääntyneet auto-onnettomuudet muistuttivat kansalaisia juuri hiljattain päättyneen sodan väkivaltaisista kuolemista.³⁹⁶

Matin jääminen linja-auton alle (ja myöhemmin Sylvin turmiokas autoajelu) paitsi edistävät tarinankaarta, myös kontekstoituvat ajankohtaansa: 1920-luvulla autoilukulttuuri oli lähtenyt Suomessakin nousuun.³⁹⁷ Helsinki oli 1900–1930-luvuilla Suomen autoistunein kaupunki.³⁹⁸ Auto modernisaation merkinä myös muistutti siihen liittyvistä konkreettisista vaaroista: kaupungeissa vilkastunut autoliikenne kasvatti vakavien onnettomuuksien riskejä.³⁹⁹ *Matin* kuolema on käänteentekevä elokuvan etenemisen kannalta monellakin tapaa. Sakari Toivaiasen mukaan ”Orpolasten tai vanhemmistaan eroon joutuneiden lasten tarinat ovat otollinen väylä perustunteiden purkauksille ja liioitteluille, yleensäkin emotionaalisille ”ydinreaktioille” [--].⁴⁰⁰ Vaikka *Levoton veri* ei asetu osaksi suomalaista lapsimelodraamaa, elokuvassa lapsen kuolemaan liittyvä korostettu traagisuus kuitenkin

³⁹⁴ *Sellaisena kuin sinä minut halusit* -elokuvassa Maijan Kaarina-tytär joutuu myös auton yliajamaksi, josta hän kuitenkin selviää hengissä.

³⁹⁵ Esim. Lehti 2020; Kivimäki 2015b, 292–295.

³⁹⁶ Gorer 1955, 51.

³⁹⁷ Ks. esim. Försti 2013, 31–32; Försti 2017, 315; myös esim. Mauranen 2001, 47.

³⁹⁸ Försti 2017, 309. *Levottomassa veressä*, kuten ei lähes missään muussakaan Tulion elokuvassa, nimetä tapahtumapaikkoja. Ks. esim. von Bagh 2005, 160. Tästä huolimatta voidaan kuitenkin olettaa, että *Levoton veri* mitä todennäköisemmin sijoittuu Helsingin kaltaiseen suurkaupunkiin.

³⁹⁹ Myös Teija Förstin mukaan 1920-luvulla tiedostettiin jalankulkijoiden, erityisesti lasten, altistuminen autoliikenteen vaaroille: ”Autoilijoiden näkökulmasta jalankulkijat, lapset mukaan lukien, aiheuttivat omalla, puutteellisella katukulttuurin hallinnallaan ongelmia liikenteessä. [...] Autoilija-lehdessä käytiin alkuvuodesta 1929 läpi edellisen vuoden onnettomuustilastoja Helsingissä. Vuonna 1928 yliajon seurauksena kuoli 13 henkeä, joista yli puolet oli lapsia: ”1 tyttönen ja 6 poikalasta”. Oli siis olemassa todellinen syy kehottaa autoilijoita ottamaan huomioon teillä liikkuvat lapset: [--]”. Försti 2013, 273–274.

⁴⁰⁰ Toivainen 1992, 209.

liittyy Matin kuolemaan nostaen esiin Toiviaisen mainitsevat tunteiden purkaukset ja jopa liioittelut.

Levottomassa veren kontekstissa Matin kuolemaa voi pitää Tulion ensimmäisenä askeleena modernin naisen kritiikissä. Matin kuolema lähtee liikkeelle, kun hän on Sylvin kanssa hattuliikkeessä. Sylvi kokeilee erilaisia pähineitä eikä huomaa, että Matti karkaa liikkeestä vilkkaalle autotielle, jossa hän jää linja-auton alle. Sylvi juoksee kadulle, ottaa Matin syliinsä ja vie hänet välittömästi Valterin vastaanotolle, jossa Matti todetaan kuolleeksi. Sen sijaan, että Sylvi ja Valter surisivat yhdessä poikaansa, Valter alkaa välittömästi syyttää Sylviä siitä, että onnettomuus tapahtui Sylvin turhamaisuuden takia.

Melodraaman polttopisteessä on miehen, naisen ja lapsen muodostama perherakenne.⁴⁰¹ Tämä patriarkaattisuuteen keskeisesti kuuluva perusasetelma kokee särön Matin kuoleman myötä, minkä seurauksena Sylvi naisena joutuu kärsijäksi ja Valterille miehenä ja perheen päänä ei suoda rangaistusta. Tunteet liikkuvat Matin kuoleman myötä laajasti: Matin menetyksestä aiheutuvat tuskat ilmaistaan hänen äitinsä ja isänsä kautta. Kuolemasta aiheutunutta kärsimystä ja tunnetta välitetään katsojille viimeistään Matin hautajaisten ja vanhempien keskustelujen yhteydessä, jossa Valter jatkaa Sylvin syylistämistä.⁴⁰²

Sylvi yrittää kuitenkin käsitellä surua pyrkimällä luomaan keskusteluyhteyden Valtertiin, joka on lopulta haluton keskusteluun, ja sen sijaan ilmaisee suruaan poikansa kuolemasta juomalla ja vetäytymällä omiin oloihinsa. Sylvin pyrkimys keskusteluun miehensä kanssa on aikaansa nähden itse asiassa poikkeuksellista, jolloin oli tavallisempaa kuoleman yhteydessä, ja varsinkin poikkeuksellisen kuoleman tapauksessa, puhumisen sijasta vaieta asiasta. Naiset pyrkivät muilla keinoilla olemaan miestensä henkisenä tukena.⁴⁰³ Valterin toiminnassa taas on sen sijaan havaittavissa monille miehille ajallensa hyvin tyypillinen tapa käsitellä surua ja traumaa. Puhumisen sijasta vaikeista tunteista ja kokemuksista vaiettiin ja ne kanavoituivat esimerkiksi runsaaseen alkoholin kulutukseen tai työntekoon.⁴⁰⁴

Sylvin poikkeuksellinen toiminta surun yhteydessä ja Valterin aikansa normeihin kuuluvat surutavat, toimivat juuri Tulion keinoina muistuttaa yhteiskunnassa vallitsevasta patriarkaattisesta asetelmasta. Miehen konservatiiviset käytännöt (tunteiden ilmaisu ei-verbaalisesti) ovat hyväksyttävämpiä verrattuna modernin naisen käytäntöihin, joihin kuuluivat miehistä itsenäisempi toiminta ja yhteiskunnassa esiinty-

⁴⁰¹ Toiviainen 1992, 32.

⁴⁰² Hautajaiskohtausta sekä Valterin ja Sylvin kahdenvälistä keskustelua olen käynyt tarkemmin läpi artikkelissani. Ks. Rosenholm 2020, 68–75.

⁴⁰³ Sotien jälkeisestä muuttuneesta perhe-elämästä sekä naisten ja miesten velvollisuuksista esim. Nevala & Hytönen 2015, 151–155.

⁴⁰⁴ Sodasta palanneiden suomalaisten miesten sopeutumishaasteista ja selviytymiskeinoista yhteiskunnassa esim. Kirves 2015; Kivimäki 2015b.

viä normeja, kuten surun hiljaista hyväksymistä koskevia normeja vastaan, kapi-
nointi.

Melodraaman elementtien mukaisesti on syytä muistaa, että elokuvan tarinassa taustalla vaikuttaa myös Sylvin kohdalla tukahdutettu seksuaalinen nautinto. Matin kuoleman jälkeen Valter ei enää ole kiinnostunut Sylvistä, koska tämä ei voi enää saada lapsia. Elokuvan tarinassa Valter löytää myöhemmin uudelleen elämän ilonsa ulkomailta palanneen Outin kanssa ja hän tulee erityisen onnelliseksi kuullessaan, että Outi on raskaana. Tällä keinolla Tulio alleviivaa erityisesti naisen yhteiskunnallista asemaa äitinä, jota hän juuri haluaa kritisoida Sylvin kaltaisen lapsettoman ja modernin naisen avulla. Toisaalta lapsiteeman kautta korostuu myös sodanjälkeinen yhteiskunta: että lapset mahdollistivat eteenpäin siirtymisen elämässä ja kuoleman unohtamisen, mikä näkyi myös syntyvyyden suuressa kasvussa vuosien 1945–1950 aikana.⁴⁰⁵

Sakari Toiviainen muistuttaakin, että melodraamassa perinteisten arvojen, kuten avio-onnesta ja perheestä huolehtiminen, ylläpitämisen epäonnistuessa nainen joutuu kantamaan seuraukset, joihin lukeutuvat lapsen ja perheen menetys sekä ikuinen syyllisyys.⁴⁰⁶ Matin kuolema modernissa kaupungissa auto-onnettomuudessa ei ainoastaan kytke hänen kuolemaansa osaksi melodraaman peruskonventioita, vaan se ilmentää myös muunlaisia yhteiskunnallisia funktioita. Näitä ovat muun muassa kaupungin ja siihen liittyvän modernisaation vaarallisuus, lapsiin liittyvä tärkeys aikansa yhteiskunnassa ja sen merkitys perherakenteeseen sekä naisen aseman hauraus valitsevassa yhteiskunnassa.

Vapauttava auto modernin naisellisuuden vaarallisuuden symboloijana

Levottomassa veressä Sylvin auto-onnettomuuden kautta nouseva melodramaattinen kritiikki modernista naisesta kytkeytyy yhteiskunnalliseen kontekstiinsa: 1920-luvun naisille kohdistetussa automainonnassa autoiluun liitettiin nautittavuuden, helpouden, seikkailumielisyyden ja vapauden tunteita.⁴⁰⁷ Autoon liitettyllä vapauden tunteella 1920-luvulta alkaen autotehtailijat halusivat muistuttaa kuluttajia autoon liittyvästä konkreettisesta vapaudesta ja riippumattomuudesta.⁴⁰⁸ Tätä sen voisi mieltää symboloivan Sylvinkin kohdalla, sillä ajaessaan autoa hän on yhtä kuin vapaa ja riippumaton Valterista. Samalla Sylvi edustaa uutta ja modernia naista.⁴⁰⁹ Aikaisem-

⁴⁰⁵ Ks. esim. Kivimäki 2015b, 298; Kirves 2015, 272–273.

⁴⁰⁶ Toiviainen 1992, 245.

⁴⁰⁷ Försti 2013, 29; Försti 2017, 310.

⁴⁰⁸ Salmi 1996, 126–130.

⁴⁰⁹ Vrt. Försti 2013, 202.

min mainitsemani patriarkaalisuuden näkökanta korostuu samaten Sylvin kuolemassa siinä mielessä, että autoiluun yhdistyy pitkälti miessukupuolisuus.⁴¹⁰ Sylvin kokema kuolema auto-onnettomuudessa voitaisiin siis mieltää eräänlaisena jatkeena Valtterin tälle aiheuttamille kärsimyksille.

Tunteiden puolesta Sylvistä nähdään auton ratissa myös liikuttavalle tunnekäytännölle ominaisia piirteitä. Hän on selkeästi vihan vallassa lähtiessään liikkeelle, mutta juuri ennen kuolemaansa kokee surua, pelkoa, kenties ahdistusta. Auton ratissa hän ajattelee Mattia ja kokee syyllisyyttä Outille ja Valterille aiheuttamastaan piinasta. Tämä näkyy auton kontrolloinnissa, joka on holtitonta, aivan kuten Sylvin tunteetkin ovat. Autoon siirtyvät Sylvin kokemat tunteet ja vuorostaan sekä Sylvi että auto kommunikoivasti välittävät tunteita katsojille. Vaikka auton rooli jää *Levottoman veren* kokonaisuuden kannalta vähäiseksi, se toimii elokuvassa väkivaltaisen kuoleman välineenä ilmentäen tunnekäytäntöjä ja symboloiden modernin naisen asemaa kaupungistuvassa yhteiskunnassa.

Tulio on *Matin* ja Sylvin kuolemalla halunnut korostaa naisen haastavaa asemaa sodanjälkeisessä yhteiskunnassa, mutta väistämättä ne toimivat myös kommentaarina aikansa kuolemankulttuurille, jossa kaupungistumisen ja väkivaltaisten rikosten kasvun myötä myös väkivaltaisen kuolema oli lisääntynyt. Huomionarvoista on, että auto toimii tappamisen välineenä *Levottomassa veressä* kaksi kertaa, ensin tappaen pienen pojan ja myöhemmin äidin. Vaarallisuutensa lisäksi auto myös tuo omalla tavallaan ilmi Tulion perimmäistä ajatusta siitä, kuinka kaupunki turmelee ihmisen. Auto voidaan myös nähdä viittauksena melodraamaan liittyvään ”ikuiseen kiertokulkuun”, jossa teemat ja juonirakenteet toistuvat yhä uudelleen ja kaikki lopulta kietoutuu yhteen.⁴¹¹

Analysoimalla väkivaltaista auto-onnettomuutta tarkemmin voidaan havaita, että *Levottoman veren* kuoleman kuvaus väistämättä sisältää melodraamaan liittyvien tekijöiden lisäksi ulkopuolisiakin tekijöitä. Auto onnettomuuksineen muistuttaa konkreettisesti modernin kaupunkiympäristön vaaroista ja autoilukulttuurin luomista uuden ja modernin naisen mielikuvista. Auton käyttäminen kuoleman välineenä muistuttaa sotien jälkeen vallinneesta väkivaltaisemmasta ajasta, jossa myös nainen pyrittiin saamaan takaisin miesten kontrolliin.

⁴¹⁰ Vaikka on totta, että autoilu myös luonnostaan kiinnosti naisia, autoilun ympärille kuitenkin kehittyi jo 1920-luvulla ajatus pitkälti miehisenä elämäntyylinä kuuluvana maskuliinisena ilmiönä. Försti 2013, 13, 36; Försti 2017, 317–318.

⁴¹¹ Toiviainen 1992, 256–261. Tulion ohjaamassa *Levottoman veren* uusintaversiossa *Mustasukkaisuus* (1953) auto on myös merkittävästi läsnä.

3.2 *Tuhottu nuoruus* (1947) – rangaistuksellinen kuolema

Tuhottu nuoruus oli ohjaaja Hannu Lemisen kolmas sodanjälkeisistä yhteiskunnallisista ongelmaelokuvista. Aikaisemmin Leminen oli käsitellyt elokuvissaan sukupuolitauteja (SF, *Synnin jäljet*, 1946) ja lapsettomuutta (SF, *Hedelmätön puu*, 1947).⁴¹² Hänen sotien aikana valmistuneet *Suurin voitto* (SF, 1944) ja *Vain sinulle* (SF, 1945) sisälsivät myös ongelmaelokuvien piirteitä, vaikka elokuvat mielletään romanttisten melodraamojen edustajiksi.⁴¹³ *Tuhotussa nuoruudessa* Leminen valitsi aiheekseen abortin ja tuotti elokuvan yhteistyössä vuonna 1941 perustetun Väestöliiton kanssa.⁴¹⁴ Lemisellä oli elokuvissaan tarve ottaa kantaa yhteiskunnassa vallitseviin ajankohtaisiin kysymyksiin ja hän pyrki muuttamaan vallitsevia yhteiskunnallisia käytäntöjä.⁴¹⁵ *Tuhottu nuoruus* jäi Lemisen viimeiseksi ongelmaelokuvaksi 1940-luvulla. Hän ei myöhemmissä elokuvissaan käsitellyt lapsettomuuteen ja lisääntymiseen liittyviä ongelmia niin painokkaasti, vaikka miehen ja naisen välinen avioliitto säilyikin keskiössä hänen elokuvissaan. Osasyynä tähän voi olla, että 1950-luvulla ei enää kannettu niin suurta huolta väestönkasvusta.⁴¹⁶

Tuhotussa nuoruudessa käsitellään aborttia työläisperheen tyttären Kirstin (Helena Kara) ja keskiluokkaisesta porvariperheestä tulevan Adelen (Lea Lampi) näkökulmista. Kirsti tulee suuresta Niinisen työläisperheestä, johon syntyy kuudes lapsi elokuvan alussa. Hän seurustelee arkkitehdiksi opiskelevan Adelen veljen Einon (Kullervo Kalske) kanssa. Einon muut perheenjäsenet eivät kuitenkaan tiedä suhteesta. Adele ja Eino tulevat rikkinäisestä porvariperheestä ja heidän vanhempansa, lääkäri Albert Varjo (Sasu Haapanen) ja rouva Elisabeth Varjo, ovat eronneet ja heillä on hädin tuskin aikaa lapsillensa. Kirsti työskentelee vastaanottoapulaisena lääkäri Varjon toimistolla, kun taas Adele viettää joutilasta elämää keskittyen juhlimiseen. Elokuvassa sekä Kirsti että Adele tulevat raskaaksi vietettyään yön kumppaneidensa kanssa. He molemmat päättävät salata raskautensa läheisiltään ja alkavat omilla tahoillaan miettiä aborttia. Adele turvautuu epätoivoissaan puoskariin, jonka tekemän toimenpiteen seurauksena hän menehtyy myöhemmin isänsä vierellä sairaalavuoteessa. Kirsti ei tee aborttia vaan päättää pitää lapsensa. Elokuvan lopussa Kirsti menee naimisiin Einon kanssa, mikä yhdistää Niinisen ja Varjon perheet. Per-

⁴¹² Toiviainen 1993.

⁴¹³ Hakosalo 2008, 113.

⁴¹⁴ Leminen oli kuitenkin viitannut aborttiin lyhyesti jo aikaisemmassa elokuvassaan *Valkoiset ruusut* (SF, 1943). *Tuhotussa nuoruudessa* abortti on kuitenkin keskeinen teema. Elokuvan kuvauskäsikirjoituksen Leminen laati yhteistyössä kansanedustaja ja Ensi Kotien Liiton sihteerin Martta Salmela-Järvisen asiantuntija-avulla. *Tuhottu nuoruus*; Hakosalo 2008, 123.

⁴¹⁵ Hakosalo 2008, 114, 118.

⁴¹⁶ Strömmer 1991, 45 ks. myös Hakosalo 2008, 127–128.

heiden välillä vallitsevat ennakkoluulot ja erimielisyydet haudataan ja he aloittavat yhdessä matkan kohti parempaa tulevaisuutta.

Lisääntyminen ja siihen liittyvät ongelmat sopivat sotien jälkeisen ajan ongelmaelokuvan aiheeksi muutenkin kuin ajankohtaisuutensa vuoksi, sillä kyseessä on universaali ja ajaton ilmiö. Lisääntymiskysymyksen yhteydessä voidaan käsitellä esimerkiksi perheiden hajoamisen, sukupuolitautilien ja naisten koetun moraalisen höltyymisen teemoja. Yleisesti ottaen monet Lemisen elokuvat esittivät kannanottoja kysymyksiin lapsikadosta tai lapsettomuudesta.⁴¹⁷ Aiheet nostavat samalla esiin myös elämän arvokkuuteen ja jatkuvuuteen liittyviä teemoja, joiden ohessa mukana kulkevat myös kysymykset kuoleman merkityksestä ja siihen suhtautumisesta yhteiskunnassa.

Tuhotun nuoruuden valmistuessa raskaudenkeskeytys eli abortin suorittaminen oli vielä laitonta Suomessa. Laittomista raskaudenkeskeytyksistä oli herännyt valtiotasolla huolta jo pitkään, sillä niiden määrä lähti Suomessa kasvuun jo 1900-luvun alussa ja oli huipussaan 1930–1940-luvuilla.⁴¹⁸ Suomen hallitus, huolestuneena laittomien raskaudenkeskeytysten haitasta naisille ja yhteiskunnalle, asetti erillisen aborttikomitean laatimaan ehdotusta raskauden keskeyttämisestä vuonna 1941.⁴¹⁹ Komitean mietintö valmistui vuonna 1945 ja laki raskauden keskeyttämisestä astui voimaan vuonna 1950.⁴²⁰ Lakiin liittyvää asiantuntijakeskustelua tarkastellut Mianna Meskus on korostanut, että merkittävin syy lainsäädännön uudistamiselle oli aborttien aiheuttama väestöpoliittinen uhka.⁴²¹ Myös lääkärikunnan 1930–1940-luvuilla esittämissä puheenvuoroissa laittomat abortit nähtiin uhkana väestönkasvulle ja kansakunnan ”elinvoimaisuudelle”.⁴²² Synnytysikäisten ja -kykyisten naisten kansalaisvelvollisuudeksi nähtiin lisääntyminen, joka vahvisti kansan taistelua voimasaolosta.⁴²³

Aborttikomitean mietinnössä kuitenkin nostettiin esiin ”aborttihaluinen” nainen, jonka toiveita raskauden keskeyttämisestä luonnehdittiin ”aborttihaluksi”. Komitea näki ”aborttihalun” taustalla modernin individualistisen elämäntyylin, jonka myötä

⁴¹⁷ Hakosalo 2008, 125–126, 128.

⁴¹⁸ On arvioitu, että vuoteen 1950 mennessä Suomessa olisi suoritettu 25 000–30 000 laitonta aborttia. Ervasti 1994, 81–83, 85–86; Meskus 2003, 212–213; ks. myös Meskus 2005, 47.

⁴¹⁹ Komitean puheenjohtajana toimi oikeustieteen professori Brynolf Honkasalo. Lisäksi siihen kuuluivat sosiaalidemokraattisesta puolueesta Miina Sillanpää, Rakel Jalas, Kyllikki Pohjala, Einar Anttinen, Aulis Apajalahti ja G. Bearain. Keski-Petäjä 2012, 39.

⁴²⁰ Lain sisällön yksityiskohdista tarkemmin esim. Keski-Petäjä 2012, 37–38.

⁴²¹ Komiteanmietintö 1945, 148; Meskus 2001, 288; ks. myös Keski-Petäjä 2012, 40; Meskus 2003, 232.

⁴²² Esim. Apajalahti 1939, 278; Sth-I 01.08.1937, 148; Sth-I 01.10.1943, 285; ks. myös Meskus 2005, 48.

⁴²³ Helén 1997, 37–39; ks. myös Keski-Petäjä 2012, 41.

kristillis-siveellinen katsomus oli rapistunut. Uskonnollisen arvomaailman merkityksen vähenemisen myötä komitea katsoi, ettei raskautta enää nähty ”jumalaisen maailmanjärjestyksen mukaisena loukkaamattomana tilana”, vaan se voitiin asettaa rationalistisen ajatuksen alle, mikä koettiin luonnottomana. Ilman tarpeeksi painavaa syytä naisten oletettiin aina tahtovan äitiyttä.⁴²⁴ Myös 1940-luvun aborttilakia käsitelleissä lääkäripuheenvuoroissa oli havaittavissa, että aborttia toivova nainen nähtiin vapaamielisiä aatteita kannattavana sekä toimi itsekkäästi ja perinteisten arvojen mukaan siveettömästi. Lääkärien keskuudessa oltiinkin huolissaan tapojen turmeltuudesta ja seksuaalisen kurin höltymisestä, jonka katsottiin olevan seurausta individualistisen ja liberaalin aatemaailman lisääntymisestä yhteiskunnassa.⁴²⁵

Vaikka komitean mietinnössä ja lääkäripuheenvuoroissa liberaalit näkemykset ja modernin elämän tuomat muutokset toisaalta tunnustettiin, ne nähtiin kuitenkin poikkeuksellisina. Molempien tahojen näkemyksissä esiintyvä aborttia toivova ”aborttihaluinen” nainen vertautuu pitkälti moderniin naiseen, joka pyrki olemaan itsenäisempi ja vastustamaan perinteisiä sukupuolirooleja, erityisesti naisten ”suurimmaksi tehtäväksi” koettua vaimon ja äidin roolia. Modernille naiselle yhteiskunnan perinteiset arvot eivät olleet annettuja, vaan hän kykeni olemaan epäuskonnollinen ja jopa hyväksymään abortin.⁴²⁶ Tässä luvussa tarkastelenkin, kuinka *Tuhotussa nuoruudessa* aborttiin ja väestönkasvuun liittyvillä teemoilla asetetaan vastakkain Kirstin edustama perinteinen ja konservatiivinen nainen sekä Adelen edustama moderni ja ”aborttihaluinen” nainen yhteiskunnallisine merkityksineen. Tarkasteluunousee erityisesti se, kuinka teemoilla elokuvassa puolustetaan Kirstin ja kritisoidaan Adelen edustamia arvoja.

Elokuvassa abortin vaarallisuudesta naiselle kuin myös yhteiskunnalle muistutetaan kolmessa vaiheessa, joista jokainen edustaa toistaan intensiivisempää tunnekäytäntöä. Aluksi abortista puhutaan lääkäri Varjon vastaanotolla, jossa kuullaan erään naispotilaan kertomus aborttikokemuksestaan, minkä jälkeen lääkäri Varjo saarnaa aiheesta naispotilaalle ja myöhemmin Kirstille. Elokuvan propagandistinen valistustyyli, joka korostaa perinteisen naisen, äidin ja vaimon yhteiskunnallista merkitystä, tulee ilmi lääkäri Varjon saarnassa. Kohtaus on tyyllisesti kuvattu siten, että puhe selvästi osoitetaan elokuvan katsojille ja aborttia harkitsevalle Kirstille. Elokuvan toisessa vaiheessa aborttitoimenpiteeseen liittyvien moraalisten ja eettisten tekijöiden välityksellä pyritään osoittamaan Kirstin perinteisen naisen arvokkuus Adelen moderniin naiseen nähden. Vaikka Kirsti myös harkitsee vakavasti aborttia, hän ei kuitenkaan tee lopullista päätöstä hätiköiden toisin kuin Adele, joka lopulta suorittaa

⁴²⁴ Komiteamietintö 1945, 35, 150–151; ks. myös Meskus 2005, 51–52; Keski-Petäjä 2012, 42–45.

⁴²⁵ Honkasalo 1942, 25; ks. myös Meskus 2005, 52; myös Keski-Petäjä 2012, 47.

⁴²⁶ Esim. Jallinoja 1991, 67–69; ks. myös Keski-Petäjä 2012, 44.

kivuliaan toimenpiteen ja joutuu kärsimään siitä elokuvan edustaman moderniin naiseen kohdistuvan moralisoivan asenteen vuoksi. Viimeisessä vaiheessa nähdään abortin lopullinen seuraus, Adelen kuolema, joka toimii äärimmäisenä kritiikkinä modernia naista kohtaan. Vastaavasti taas Kirstin päätös pitää lapsensa toimii yhtä äärimmäisenä puolustuspuheenvuorona perinteiselle naiselle, jolla on myös elokuvan tarinan kannalta myönteisiä vaikutuksia.

Tunnekäytännöt ovat merkittävästi läsnä Kirstin perinteisen naisen puolustuksessa ja Adelen modernin naisen kritiikissä. Abortin kuvauksen eri vaiheissa nähdään erilaisia ruumiillistettuja tunteita, kommunikoivia, nimeäviä, ohjeistavia ja liikkuttavia käytäntöjä, niin sanoissa, eleissä kuin toimintatavoissa. Niiden tehtävänä on perinteisen ja modernin naisen yhteiskunnallisen merkityksen ohella valistaa katsojia itse abortin vaarallisuudesta, sekä puhua jokaisen elämän arvokkuuden puolesta ja väestönlisäyksen merkityksestä yhteiskunnan kannalta. Kuolema ja elämä asettuvatkin *Tuhotussa nuoruudessa* voimakkaasti vastakkain, aivan kuten Kirstin perinteinen nainen ja Adelen moderni nainen. Kirstin onnellisesti päättyvä tarina ja Adelen traaginen kohtalo voidaankin nähdä muistutuksena elämän merkityksestä sodanjälkeisessä ajassa, jossa uudesta elämästä pyrittiin pitämään kiinni. Tämäkin selittää osittain Lemisen lajityypin valinnan, vaikka elokuva toimii myös jatkumona Lemisen aikaisemmille hedelmättömyyttä käsitelleille teemoille.

Hannu Lemisen yhteiskunnallinen huoli tuhotusta nuorisosta

Tuhottu nuoruus edustaa jo nimensä puolesta radikaalia nimeävää tunnekäytäntöä. Todennäköisesti Leminen on elokuvan nimivalinnallaan halunnut herätellä katsojia, varsinkin nuorisoa, jonka tilasta hän oli huolissaan.⁴²⁷ Nimen voi nähdä viittaavan sodan jälkeiseen tuhattuun ja epävarman tulevaisuuden kohtaavaan nuorisoon, mutta ensisijaisesti sillä viitataan elokuvan nuoriin naispäähenkilöihin, Kirstiin ja Adeleen. Elokuvassa on kuitenkin mukana toivoa *pelastetusta* nuoruudesta, joka ilmenee Kirstissä; hän ei tee aborttia, minkä myötä hän saa pitää henkensä. Elokuvan lopussa Kirsti hyväksyy ongelmitta asemansa vaimona ja tulevana perheen äitinä. Myös elokuvan julisteessa tuodaan esiin sen rakentamaa vastakkainasettelua ja moraalista saarnaa: elokuvan nimi kirjoitetaan voimakkaalla fontilla ja siinä nähdään ylälaidassa Kirstiä esittävän Helena Karan voimakas, tuomitseva ja puhutteleva katse. Hän katsoo ikään kuin katsojia kohti, mutta toisaalta hänen katseensa voidaan tulkita kohdistuvan myös julisteen alalaidassa näkyvään Adelea näyttelevään Lea Lampeen, joka vehtaa tyytyväisen oloisena sängyssä miehen kanssa ja jonka moraalinen uhkaavuus korostuu myös punaista väriä hyödyntämällä (ks. alla oleva kuva).

⁴²⁷ Vrt. von Bagh 2005, 499; Hakosalo 2008, 114. Elokuvan työnimi on ollut *Särkynyt onni. Tuhottu nuoruus*.



Kuva 3. *Tuhottu nuoruus* -elokuvan juliste. Kirstin (Kara) tuomitsevan katseen voidaan tulkita kohdistuvan miehen kanssa sängyssä heilastelemaan Adeleen (Lampi) sekä katsojiin.

Elokuvassa Adele viettää railakasta iltaa kotonaan ystäviensä ja poikaystävänsä Riston kanssa. Adelen ja hänen ystäviensä railakkaaseen juhlintaan voidaan olettaa liittyvän keskeisesti tanssimisen, joka oli lailla kielletty Suomessa 1939–1948.⁴²⁸ Tanssiminen oli koko nuorison harrastus, johon liittyi varsinkin eskapismia, elämästä nauttimista, mutta myös kiehtovaa vaarallisuutta. Tanssiminen koettiin erityisen vaarallisena ilmiönä nuorison kasvattajien keskuudessa, joiden mielestä tanssimiseen liittyvä eroottisuus vaikeutti siveellisen puhtauden säilymistä.⁴²⁹

Adelen ilta päättyy lopulta yhteiseen yöhön Riston kanssa. Vietetyn yön jälkeen Adelelle selviää, että hän on raskaana. Pitkät sotavuodet ja kuoleman jatkuva läsnäolo herättivät nuorissa kiihkeää elämänjanoa, joka yltyi varsinkin sotien päättymisen jälkeen.⁴³⁰ Elokuvan tapa kuvata Adelea holtittomana, kevytmielisenä ja moraalittomana nuorena naisena juontaa juurensa Suomessa 1800-luvulta alkaen vaikuttaneisiin käsityksiin sivistyksestä ja sivistyneisyydestä, joita korostettiin erityisesti sota-aikojen aikana. Miesten ja naisten seksuaalisuus nähtiin erilaisena: miesten sukupuolta pidettiin voimakkaampana ja aktiivisempänä toisin kuin naisten, jotka taas olivat vastaanottavampi osapuoli. Naisten seksuaalisuus nähtiin luonnostaan hallitsemattomampana, mikä heidän oli pidettävä kurissa. Tämän lisäksi heidän vastuul-

⁴²⁸ Tanssikiellon kulttuurihistoriasta Suomessa ks. Tikka & Nevala 2020.

⁴²⁹ Tikka & Nevala 2020; 70, 137.

⁴³⁰ Kivimäki 2015b, 296–297; Tikka & Nevala 2020, 12–13, 82.

laan oli myös miesten seksuaalisuuden kontrollointi: jos miehet käyttäytyivät epä-kunnioittavasti tai toimivat muuten paheksuttavasti, vastuu oli aina naisella.⁴³¹

Elokuvan tarinan aikana katsojille tehdäänkin selväksi, että sekä Adele että Kirsti kantavat pääasiallisen vastuun raskaaksi tulemisestaan. Tutkimusten mukaan aborttiin usein liittyvä salailu aiheuttaa tuskaa, surua ja kipua raskaudenkeskeytystä toivoville. Tuskallisuus ei liity siis vain itse operaation aiheuttamaan ja sen jälkeiseen fyysiseen kipuun.⁴³² Salailua seuraava pahoinvointi on läsnä myös *Tuhotussa nuoruudessa*: Adele ja Kirsti voivat fyysisesti pahoin, koska he joutuvat salaamaan raskauden läheisiltään. Kyse on liikuttavasta käytännöstä, jossa salailu johtaa osittaiseen pahoinvointiin, joka ei siis aiheudu ainoastaan biologisista seikoista. Tuska-liseksi koetaan myös se, että raskaudenkeskeytystä toivova joutuu kantamaan vastuun yksin: Adelen nähdään myöhemmin soittavan ja pyytävän taloudellista apua Ristolta, joka kuitenkin kieltäytyy tästä. Kirsti ei edes halua vaivata lapsensa isää Einoa asialla ja ottaa itse kaiken vastuun kannettavakseen.

Tuhottua nuoruutta tarkastellut historioitsija Heini Hakosalo on kysynyt osu-vasti, miksi Leminen teki tällaisen, väestönlisääntymisen puolesta puhuvan elokuvan vuonna 1947, jolloin suuria ikäluokkia oli jo alkanut syntyä Suomeen ja käynnissä oli suoranainen vauvabuumi.⁴³³ Lapsikato kuitenkin koettiin sodanjälkeisessä Suo-messa vakavaksi ja ajankohtaiseksi ongelmaksi.⁴³⁴ Vaikka elokuva valmistui voi-makkaan väestönkasvun aikana, ei Lemisellä tai Väestöliitollakaan olisi voinut olla tietoa, että juuri vuodet 1945–1950 tultaisii Suomessa myöhemmin muistamaan suurten ikäluokkien syntymävuosina. Sodassa koettujen suurien menetysten jälkeen maata haluttiin lähteä uudelleen rakentamaan. On siis täysin ymmärrettävää, että jo sodan aikana ja pian sen päättymisen jälkeen pelättiin lapsikatoa.

Valistusta ja propagandaa: lääkäri Varjon saarna

Naisen terveys ja oikeus omaan ruumiiseen nähtiin toissijaisina aikansa aborttilain-säädäntökeskustelun yhteydessä.⁴³⁵ Jos naisen aborttitoiveiden huomattiin johtuvan sosiaalisista tai taloudellisista syistä, niin naisen ajateltiin olevan avuton ja tietämätön yksilö, joka kaipasi vain asiantuntijan neuvoja selvittääkseen ongelmistaan.⁴³⁶ Aja-

⁴³¹ Pohjola-Vilkuna 1995, 115–135; Räisänen 1995, 166–174; Tiihonen 2000, 173–175, 178–181; ks. myös Tikka & Nevala 2020, 68–70.

⁴³² Tuomaala 2004, 159–160.

⁴³³ Esim. Kirves 2015, 273; Kivimäki 2015b, 298.

⁴³⁴ Meskus 2003, 212–215, 232; ks. myös Hakosalo 2008, 123, 127.

⁴³⁵ Komiteanmietintö 1945, 147–148; Helén 1997, 39, 48; ks. myös Keski-Petäjä 2012, 42, 45, 48.

⁴³⁶ Keski-Petäjä 2012, 47.

tusmaailma on tunnistettavissa myös lääkäri Varjon puheessa, kun hänen vastaanotolleen saapuu laittoman abortin tehnyt nainen (Elvi Saarnio):

Varjo: ”Niin, rouva, minun on pakko sanoa totuus. Teidän tapauksenne ei ole ainoa. Niitä on tuhansia, kymmeniä tuhansia. Tässä maassa tapahtuu vuosittain noin kaksikymmentä tuhatta rikollista keskenmenoa ja niiden seuraamuksista noin viisi tuhatta naista jää lapsettomaksi.”

Naispotilas: ”Oi kunpa minä vain olisin tiennyt!”

Varjo: ”Siinäpä se. On surullista, että tieto saavuttaa vasta katkerien kokemusten jälkeen ja silloinkin vasta, kun se on liian myöhäistä. Siinä suhteessa on yhteiskuntamme syypää, kun se salaa nämä asiat ja siten suosii tietämättömyyttä.”

Kohtauksessa lääkäri Varjo kuvataan enimmäkseen edestäpäin ja hänet asetetaan korkeampaan asemaan naispotilasta nähden. Vastaanotolle saapunut naispotilas näytetään nyhyhkyttävänä, kyyristyneenä ja kohtalolleen alistuneena. Varjo ja hänen edustamansa lääkärin ammatti on ehdoton auktoriteetti, jolla on kaikki päätäntävalta käsissään. Lääkäri Varjon vastauksessa naispotilaalle esiintyvä syyllistävä asenne liittyy ajatukseen, kuinka yhteiskunnassa naisten katsottiin olevan vastuussa miestensä ja perheensä hyvinvoinnista. Lapsistaan usein yksin huolehtiville naisille, joiden miehet olivat usein poissa, lääkärit ehdottivat ratkaisuksi miettiä, miten he voisivat pitää miehet luonaan. Tällaiset vastaukset paljastavat naisen ja asiantuntijan välillä vallitsevan valta-aseman ja naiselle yleisesti hyväksytyyn roolin, että he olivat vastuunkantajia ja yksin syyllisiä tilanteeseensa.⁴³⁷

Kirsti, joka pohtii, haluaako hän pitää lapsensa, saattaa naispotilaan takaisin odotustilaan, ja kysyy tältä samalla yksityiskohtia aborttitoimenpiteestä ja sen suorittaneesta tekijästä. Naisilla olikin tuona aikana vahvat verkostot, joiden kautta kiiri viesti erilaisista puoskareista, myös sellaisista, joiden tiedettiin olevan epäpäteviä.⁴³⁸ Kirsti palaa seuraavaksi takaisin Varjon vastaanotolle, jossa lääkäri aloittaa monologinsa äitiyden merkityksestä yhteiskunnassa:

”Sääli naisparkaa. Hän on eräs ennakkoluulojemme uhri niin kuin monet muutkin hänen kaltaisensa. Eihän vielä läheskään aina ymmärretä, että äitiyttä on aina suojeltava katsomatta siihen, miten uusi elämä on saanut alkunsa. Kaikkihan me olemme saaneet alkumme äidistä ja kerran olleet lapsia. Mutta niin valitettavan vähän yhteiskunta ja ihmiset tajuvat mistä on kysymys. Ajatelkaa esimerkiksi

⁴³⁷ Jokinen 1996, 115–116; Keski-Petäjä 2012, 70.

⁴³⁸ Aiheesta tarkemmin esim. Keski-Petäjä 2012, 91–94.

äitiyssuojalain kohtaloa. Eihän siinä pyydetä paljon. Vain kahden kuukauden palkallista synnytyslomaa jokaiselle odottavalle äidille ja varmuutta siitä, ettei häntä eroteta toimestaan sen tähden, että hän suorittaa naisen suurinta tehtävää. Kaikki tämä on hyväksytty, pantu paperille ja sitten haudattu vihreän veran alle, sillä nyt riidellään rahasta, siitä kuka maksaa, valtio, työnantaja vai joku muu. Riidellään rahasta silloin kun on kysymys elämästä ja samaan aikaan saatetaan rahaa syytämällä syyttää paljon turhempaan. Koskahan tämä kansa herää näkemään, että se on velkaa äitiydelle muutakin kuin kauniita sanoja ja kuihtuvia kukkakimppuja.”

Keskustelun aikana kamera kuvaa tietyissä puheenvuoron kohdissa Varjoa siirtyen välillä Kirstiin. Kamera keskittyy kuvaamaan Varjoa tämän puhuessa byrokraatiasta ja rahasta, Kirstiä taas silloin, kun Varjo puhuu äitiyden merkityksestä yhteiskunnalle moraaliseen sävyyn. Kameran näyttäessä Kirstiä hänestä luodaan syyllistävä vaikutelma katsojille ja hänen olemuksensa muuttuu huonovointisemmaksi. Näillä elokuvallisilla keinoilla korostetaan elokuvan valistuksellisuutta ja propagandistista sävyä. Lääkäri Varjon puheesta käy myös ilmi jo aikaisemmin mainitun aborttikomitean asenneilmapiiri: prioriteeteiksi on asetettava yhteiskunnan etu ja kansalaisten velvollisuudet isänmaata kohtaan. Varjon poistuttua vastaanotolta ja sanottua hyvästit, Kirsti poistuu huoneesta lievästi hikoillen, istuu odotusaulan penkille ja ottaa lasillisen vettä. Nimeävät, liikuttavat ja kommunikoiivat tunnekäytännöt vaikuttavat Kirstin koko ruumiissa, jotka Varjon saarna on laukaissut. Kohtaus tuokin ilmi tunteiden ruumiillisuuden muistuttaen siitä, kuinka tunteiden ilmaisu tapahtuu myös käytännöllisesti.

Lääkärin hahmo oli tärkeässä asemassa myös Lemisen aikaisemmissa ongelm elokuvissa, joissa lääkäri esitetään positiivisena auktoriteettina, joka osoittaa, mitkä valinnat ovat moraalisesti oikein ja yhteiskunnan etujen mukaisia, ja joka tietää ratkaisut potilaidensa ongelmiin sekä tieteellisen tietonsa että elämänviisautensa perusteella.⁴³⁹ Varsinkin *Tuhotun nuoruuden* kaltaisessa valistuselokuvassa tällainen kuvaus lääkärihahmosta on ymmärrettävää. Elokuva tuo myös lääkärin rajat vastaan, sillä lääkäri Varjo ei esimerkiksi kykene pelastamaan tytärtään puoskarilta ja on tietämätön lastensa elämästä. Vaikka Leminen kuvaa lääkäriä kaikkivoipaisena auktoriteettina, jopa lääkäri on inhimillisiä virheitä tekevä yksilö. Lääkärin rooli on suomalaisissa studiokauden elokuvissa lähes yksinomaan varattu miehille, muistuttaen melodraaman, ja täten vallitsevan yhteiskunnan, patriarkalisesta asetelmasta.

⁴³⁹ Hakosalo 2008, 131–132.

Perhe ja äitiys kaiken edelle – laittomien aborttien luomat yhteiskunnalliset uhkakuvat

Mentyään odotusaulaan Varjon poistuttua vastaanotolta, Kirsti kuulee salaa, kuinka viereisessä huoneessa Adele soittaa poikaystävälleen ja saa häneltä puhelinnumeron abortteja suorittavan puoskarin vastaanotolle. Kirsti kirjoittaa kuulemansa numeron itselleen ylös. Tämän jälkeen elokuvassa näytetään kohtauksia, joissa Kirsti pohtii mahdollisuuksiaan tehdä abortti tai kenties pitää lapsensa: hän istuu mieteliäänä lapsiperheitä täynnä olevassa puistossa, yrittää seuraavana iltana jättää Einolle kirjoitetun viestin tekemästään päätöksestä (viesti jää kuitenkin kesken) ja kertoo pahasta olostaan äidilleen kuitenkin paljastamatta raskauttaan. Elokuvassa selkeästi pyritään tunnekäytännöllisin keinoin luomaan vaikutelma, että Kirsti pohtii ratkaisuaan huolellisesti ja hän ei tee päätöstään hätiköidysti.

Helsingissä 1900-luvun alkupuolella laittomien aborttien harjoittajat toimivat melko organisoidusti. Abortteja suorittavat henkilöt olivat suurimmaksi osaksi naispuolisia maallikkoja, mutta tekijäjoukkoon kuului myös kättilöitä ja muutamia lääkäreitä. Laittomien aborttien harjoittamista helpottivat 1900-luvun alussa kehitetyt uudenlaiset instrumentit ja antiseptiset lääkkeet. Pahimmillaan laittomat abortit aiheuttivat naisille infektoita, jotka saattoivat johtaa vakaviin sairauksiin, hedelmättömyyteen tai jopa kuolemaan. Tällaiset sikiönlähdettäjät, abortteja laittomasti tekevät henkilöt, nähtiin lääkärin keskuudessa moraalittomina ja turmeltuneina, kun aborttilaista käytiin aktiivista keskustelua 1940-luvulla. Lääkärikunnan mukaan sikiönlähdettäjät olivat oman edun tavoittelijoita, joita vilpittömän auttamishalun sijaan ohjasivat ahneus ja raha.⁴⁴⁰

Kirstin lopullinen päätös abortista syntyy seuraavana päivänä. Hän lähestyy työpäivänsä aikana lääkäri Varjoa ja kysyy tältä mahdollisuudesta suorittaa abortti. Varjo järkyttyy Kirstin pyynnöstä ja antaa hänelle kieltävän vastauksen. Kirstin kasvoille muodostuu monitulkintainen ilme, jossa on nähtävillä yhtä aikaa pelkoa, hämmennystä, järkytystä, mutta myös uudenlaista päättäväisyyttä, sillä Kirsti päättää seuraavaksi tukeutua puoskarin palveluihin. Kirstin lähikuvatuista kasvoista tehdään siirtymä lähikuvatun aborttiklinikan mainoskylttiin, jossa lukee ”Hierontaa ja sairausvoimistelua, Sally Keihäs.” Näin elokuvassa annetaan vaikutelma, että ammattitaitoisen lääkärin kieltäytyessä operatiosta naiset saattoivat hakeutua epäpätevien ja muunlaisia ammattia harjoittavien puoskareiden vastaanotolle.⁴⁴¹ Huomionarvoista on, että laittoman abortin suorittava henkilö on ammattitaidoton ja häikäilemätön vanhempi nainen. Vaikka todellisuudessa laittomia abortteja suorittivatkin pääasial-

⁴⁴⁰ Esim. Sth-I 01.10.1943, 284; ks. myös Meskus 2001, 38; Meskus 2005, 47, 51; Keski-Petäjä 2012, 47–48.

⁴⁴¹ Vrt. Keski-Petäjä 2012, 91–92.

lisesti naispuoliset henkilöt, *Tuhotun nuoruuden* kontekstissa naispuolinen puoskari näyttäytyy tarkoituksellisenä valintana, joka muistuttaa sekä melodraamalajityypin että suomalaisen elokuvakentän patriarkaalista ajatusmaailmasta.

Kirsti saapuu neiti Keihään vastaanotolle, mutta hän ei ole tietoinen, että Adele on jo ollut vastaanotolla ja hänelle on suoritettu abortti. Kirstin saavuttua vastaanotolle neiti Keihäs on häntä vastassa ja he käyvät keskustelua toimenpiteestä. Keihäs puhuu Kirstille toimenpiteestä huolettoman oloisesti naureskellen, hymyillen ja poltellen tupakkaa. Hän vakavoituu hetkeksi puhuessaan rahasta ja tunnustaessaan, ettei hänen hygieeniseksi kuvailemansa operaatio ole vailla vaaroja. Vaarojen esille tuonti korostuu kohtauksessa, sillä Kirstin ja Keihään juttelun aikana kuullaan Adelen tuskanhuutoja. Keskustelun päätyttyä Adelen tuskanhuudot voimistuvat ja Kirsti havahtuu niihin. Keihäs yrittää vakuuttaa, että kyseessä on toinen, sairas potilas, mutta epäileväinen Kirsti ryntää avaamaan viereisen huoneen oven. Huoneessa sängyssä makaava Adele huutaa tuskaisena ja neiti Keihäs yrittää vaimentaa häntä. Kirsti kärsittää abortin vaarallisuuden ja juoksee pois paikalta.

Kirstin poistuttua klinikalta nähtyään Adelen tuskissaan tapahtuu siirtymä kuviin, joissa Kirstin äiti Elma Niininen (Henny Valjus) imettää nuorinta lastaan ja siirtää hänet kehtoon. Kotiin palannut Kirsti kertoo tapahtumista äidilleen, joka toruu lastaan siitä, että tämä edes kehtasi harkita aborttia. Siirtymä aborttiklinikan järkyttävästä tunnelmasta Niinisten rauhallisiin kotioloihin, jossa nähdään lastaan hoitava ja Kirstiä toruva Elma-äiti, välittää voimakkain tunnekäytännöllisin ja elokuvallisin keinoin valistuksellisia viestejä äitiyden ja lasten yhteiskunnallisesta merkityksestä.

On tosin ristiriitaista, että elokuvassa nähtävä Niinisen perheen suuri kuusihenkinen lapsiluku näytetään täysin positiivisessa valossa. Todellisuudessa aborttia hakivat usein jo monet ennestään suuria lapsimääriä omaavat perheenäidit, joille jokainen uusi lapsi tiesi lisämenoja jo entuudestaan niukasta toimeentulosta ja toi lisähaasteita arjessa jaksamiseen.⁴⁴² Niinisen perheen suuresta lapsimäärästä koituvia kuluja huomioidaan elokuvassa, mutta toisaalta niille myös esitetään erilaisia vastineita kuten, että apua saa niin taloudellisesti erilaisina rahallisina avustuksina kuin käytännössä perheen luokse saapuvan kotisisären muodossa. Elokuvassa välitetty kuva Niinisen suurlapsiperheen arjesta tuskinpa oli todellisuudessa yhtä ruusuinen monissa vastaavissa (työläistaustaisissa) perheissä.

⁴⁴² Hakosalo 2008, 124; Keski-Petäjä 2012, 42–43, 50; vrt. Komiteanmietintö 1945, 23–24. Miina Keski-Petäjä on tutkimuksessaan tarkastellut raskaudenkeskeytystä hakeneiden naisten tilastoja Väestöliiton Tampereen sosiaali-neuvolassa vuodelta 1955. Aineistosta selviää, että valtaosa raskaudenkeskeytystä aneista naisista oli naimisissa ja lähes kaikilla oli entuudestaan lapsia, monilla jopa neljä tai enemmän. Aiheesta tarkemmin Keski-Petäjä 2012, 61–72.

Aborttilakia valmisteltaessa lääkärikunnan ulkopuolella vaikuttavat tahot suhtautuivat kuitenkin liberaalimmin aborttihalukkuuteen vaikuttaviin taloudellisiin ja sosiaalisiin tekijöihin. Erityisesti nais- ja työläisjärjestöjen keskuudessa näihin seikkoihin suhtauduttiin vakavasti. Työläisnaisten järjestöissä oli enemmän ymmärrystä sille, että naiset saattoivat turvautua aborttiin, jos heidän ongelmallinen sosiaalinen ja taloudellinen tilanne muodostui esteeksi. Järjestöissä ratkaisua haettiin naisten ja perheiden sosiaalisen tilanteen parantamisesta. Lähestymistapa oli lääkärikunnan mielipiteisiin nähden realistinen ja käytännöllisempi. Naispainotteisten tahojen keskuudessa 1940-luvulla ei kuitenkaan noussut esiin varsinaisesti naisen oikeus omaan ruumiiseensa tai aborttiin, vaan enemmän haluttiin naisille oikeus kokea sosiaalisesti turvattu äitiys.⁴⁴³

Aborttitoimenpiteeseen liittyvissä kohtauksissa ilmentyy selkeästi elokuvan luoma asetelma siitä, jossa Kirsti on lopulta yhteiskunnassa arvostettu, perinteisiä arvoja kunnioittava nainen toisin kuin Adele. Kirsti pohtii vakavasti ratkaisuaan, lopulta peruu päätöksensä ja katuu suuresti, että edes harkitsi aborttia. Kirstin myötä kohtauksissa tuodaan monella tapaa ilmi, että abortti on aina väärä ratkaisu ja jokainen syntyvä lapsi on arvokas. Lopullisena palkintona Kirstillä on elokuvan lopussa asettuminen vaimoksi ja tulevan perheen äidiksi. Sen sijaan modernia naista edustava Adele käy konkreettisesti läpi aborttitoimenpiteen ja kaikki siihen liittyvät kielteiset seuraukset, jotka kulminoituvat hänen kuolemaansa.

Modernin naisen tuho – aborttikuolema

Aborttiteemaa ennen Leminen oli puhunut sukupuolitautilien vaaroista käsittelemällä kuppaa elokuvassaan *Synnin jäljet*. Elokuvassa pääsyllisiksi taudin leviämiseen esitetään seksuaalisesti aktiiviset naiset, joiden epäsiiveellinen käytös on vaaraksi koko yhteiskunnalle. Tilastojen valossa kuitenkin tiedetään, että päävastuussa sukupuolitautilien leviämisestä olivat sodista kotiutuneet miehet, joilla oli useita sukupuolikumppaneita. Leminen, ja oletettavasti myös monet muut 1940-luvulla ongelmaelokuvien tekijät, olivat tietoisia tästä tosiasiasta. Sodanjälkeinen yhteiskunta oli räjähdysherkässä tilassa ja on mahdollista, että sodasta kotiutuneiden miesten nimeäminen syylliseksi julkisuudessa olisi tulkittu Suomen armeijan maineen pilaamiseksi. Yhteiskunnassa vallinneen naisvihamielisen ilmapiirin on ajateltu osittain vaikuttaneen siihen, että elokuvissa on päädytty teemoihin, joissa naisen syyllisyys ja miehen viattomuus on lähes aina keskeistä.⁴⁴⁴

Kirstin paettua aborttiklinikalta ja kerrottuaan tapahtumista äidilleen elokuvassa siirrytään sairaalaan, jossa Adele nähdään toipumassa vuoteella. Adelen isä on saa-

⁴⁴³ Helén 1997, 39–41, 247; ks. myös Keski-Petäjä 2012, 49–50.

⁴⁴⁴ Koivunen 1995, 129–130; Hakosalo 2008, 121.

punut hänen vierelleen. Adele kuvailee yksityiskohtaisesti toimenpiteen hirveyttä sanoen esimerkiksi ”Luulin kuolevani heti, niin kamalaa se oli” sekä ”Tuo kamala nainen... hän raateli minua kuin elukkaa.” Sanallisin, kommunikoin keinoin, Adele välittää katsojille tietoa toimenpiteen epäinhimillisestä ja luonnottomuudesta, mikä samanaikaisesti kyseenalaistaa puoskarin etiikan ja moraalin. Lopulta Adele vetää rauhallisesti viimeisen henkäyksensä hänen isänsä pitäessään hänen kädestään kiinni.

Aikaisemmin mainittu elokuvan tekijöiden ajatusmaailma yhdistettynä aborttikomitean mietintöön ja siihen lääkärikunnan asenteeseen, että aborttia tahtova nainen on arvoiltaan vapaamielinen, liberaali ja hedonistinen, tekee vielä ymmärrettävämmäksi sen, miksi abortin kaltainen väkivaltainen toimenpide toimii elokuvassa kuolemaan johtavana rangaistuskeinona. Adelen kuolemaa olisi kuitenkin väärin tulkita pelkästään kielteisestä näkökulmasta, kuten esimerkiksi Heini Hakosalo tekee todetessaan, kuinka Adele ”kuolee turhan, tuskallisen ja häpeällisen kuoleman kamottoman puoskarin käsissä.”⁴⁴⁵ Tulkintaan voidaan suhtautua kriittisesti jo sen olemuksen seikan perusteella, että Adele ei varsinaisesti menehdy puoskarin käsissä, vaan turvallisesti isänsä vierellä sairaalavuoteessa.

Adelen kuolemaan sisältyy itse asiassa hyvän (modernin) kuoleman piirteitä, kuten omien tuntemusten (viimeisten sanojen) ilmaisu, kivun lievitys ja läheisten läsnäolo kuoleman yhteydessä.⁴⁴⁶ Kohtauksessa Adele ilmentää katumusta teoistaan. Adele pyytää isältään anteeksiantoa kuolinvuoteella toteamalla, ”Isä, anna minulle anteeksi ennen kuin kuolen” ja vielä ennen kuolemaansa kysyy; ”Ja oletko antanut minulle anteeksi... kaikki?” Vaikka patriarkaattisesta ja melodramaattisen elokuvajajityypin näkökulmasta ajateltuna Adelen hyvän kuoleman voidaan nähdä johtuvan katuvaisuudesta ja anteeksipyynnöstä isä-hahmolta, siinä on myös mukana todellisia inhimillisiä piirteitä. Adelen hyvän kuoleman puolesta puhuu myös se, että lääkäri Varjo antaa kohtauksessa tyttärelleen kipua lievittävää lääkettä. Lisäksi isän rauhallinen ja anteeksiantava läsnäolo välittyy tyttäreen, joka kokee, että hänen on hyvä olla. Sairaalkuolemaan usein liitetty käsitys kuolevien yksinäisyydestä ja eristäytyneisyydestä ei täten toteudu kohtauksessa. Adelen kuolinkohtaus asettuu täten sairaalkuolemaan tuolloin yleisesti liitettyjä kielteisiä mielikuvia vastaan muistuttaen kehittyneen lääketieteen hyvistä puolista ja siitä, että sairaalassakin voi kokea hyvän kuoleman.

Adelen kuolemaa ei voida myöskään sanoa täysin turhaksi ja häpeälliseksi elokuvan tarinallisen kontekstin ja laajemman yhteiskunnallisen sanoman kannalta. Adelen kokema kärsimys ja kuolema aborttiin vaikuttaa keskeisesti siihen, että Kirsti

⁴⁴⁵ Hakosalo 2008, 124.

⁴⁴⁶ Moderniin sairaalakuolemaan liittyvistä hyvistä piirteistä ks. esim. Simonen 1994; Kemppainen 2006, 256; Pajari, Kanerva ja Miettinen 2019, 8–9.

päättää pitää lapsensa ja olla suorittamatta toimenpidettä. Adelen kuolemalla on myös myönteisessä valossa nähtäviä yhdistävien tekijöiden piirteitä, sillä hänen kuolemansa jälkeen lääkäri Varjo tarkastelee itsekriittisesti suhtautumistaan omiin lapsiinsa ja Niinisen perheeseen. Adelen kuolema sisältääkin täten myös melodramaattiselle lajityypille ominaisia piirteitä, joissa naisten syyllisyys ja uhrattavuus johtaa järjestyksen palaamiseen ja muiden elämän jatkumiseen.

Kuolinkohtauksen yhteydessä on huomionarvoista, että lääkäri Varjo myös pyytää Adelelta anteeksiantoa siitä, että hän ei isänä ole ollut läsnä Adelen elämässä kuten olisi pitänyt. Elokuvasa nähdään lyhyesti Adelen ja Einon äiti Elisabeth Varjo, joka on eronnut miehestään eikä ole ollut eron jälkeen läsnä lastensa elämässä. Elisabeth-äidin kautta elokuva myös sivuaa keskiluokkaisten naisten oletettua itsekkyyttä, jonka ajateltiin myötävaikuttavan siihen, että naisten pelättiin välttelevän ”suurinta tehtäväänsä” eli lasten synnyttämistä ja perheestä huolehtimista mukavuudenhalun tai muun yhteiskunnallisen puuhastelun kustannuksella.⁴⁴⁷ Vanhempien merkitys Adelen kohtalolle liittyy Lemisen sosiaaliseen omantunnon huoleen siitä, että vastuu sodanjälkeisen yhteiskunnan jälleenrakennuksesta on yhteinen ja kaikkia sukupolvia koskettava.⁴⁴⁸ Vaikka Leminen elokuvassaan myös sysää vastuuta nuorisosta vanhemmille, sen ydinkritiikkinä säilyy Adelen edustaman modernin naisen vastuu omista teoistaan ja vaarallisuus yhteiskunnalle. Pohjimmiltaan elokuvassa suurta kärsimystä ja kipua aiheuttava abortti suoritetaan Adelelle yhä edelleen rangaistuksena hänen tekemistään vääristä moraalisisistä ja epäeettisistä valinnoista.

Levottomassa veressä kuoleman vaikutusta ilmaistuihin tunneikäntöihin on vaikea kiistää, jos mietitään esimerkiksi elokuvan tapaa kuvata pienen pojan väkivaltaista kuolemaa ja tapahtuman käsittelyä.⁴⁴⁹ Huomionarvoista kuitenkin on, että elokuvassa ilmaistut käytännöt eivät rajoitu elokuvan omaan maailmaan, vaan ulottuvat myös sen ulkopuolelle: monilla oli tapana käsitellä vaikeita asioita, kuten kuolemaa, alkoholin ja rankan työn avulla. *Levotonta verta* ei siis pidä tarkastella vain melodraaman tyypillisiä piirteitä omaavana tuotoksena, vaan sen voi myös nähdä laajemmin kytkeytyvän ajallaan vallinneisiin yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin ilmiöihin, kuten kaupungistumisen lisääntymiseen, autoliikenteen kasvuun sekä uuteen ja moderniin naiskuvaan.

⁴⁴⁷ Hakosalo 2008, 126–127.

⁴⁴⁸ Lemisen tarkemmista ja henkilökohtaisista syistä tuottaa ongelmalellokuvia esim. Hakosalo 2008, 114–117.

⁴⁴⁹ Rosenholm 2020, 87.

Sylvin väkivaltainen kuolema auto-onnettomuudessa ja sitä ennen koettu valtaisa kärsimysnäytelmä miehen toimesta antavat ehdotonta terävyyttä Tulion yhteiskunnalliselle kritiikille naisen asemasta, mikä ylittää melodraamaan yleisesti liitettävät puhtaat eroottis- ja seksuaalisävytteiset syyt. Auto-onnettomuuden muodossa tuodaan selkäesti ilmi ohjeistavaa tunneikäytäntöä, sillä näin äärimmilleen vietyä väkivaltainen kuolema toimii selityksenä sille, että naisten on koettu tarpeelliseksi palata perinteisen naisen rooliin sodanjälkeisessä yhteiskunnassa. Sylvi ei kuitenkaan suostu sopeutumaan perinteisen äidin tai vaimon rooliin, vaan haluaisi olla uusi ja moderni nainen Valterin rinnalla. Tämä ei ole mahdollista sen paremmin melodraaman omassa kuin sen ulkopuolisessakaan maailmassa. Elokuvasssa perinteisistä arvoista irtautumisen rangaistuksena on kuolema, johon mies vaikuttaa keskeisesti.

Tulion omissa elokuvissa häntä kiehtoivat 1920-luvun melodraaman ja elokuvien tyyli ja estetiikka. Tästä syystä on mielestäni perusteltua verrata *Levotonta verta* 1920-luvun suomalaiseen autoilukulttuuriin ja siellä syntyneisiin käsityksiin ja mielikuviin auton ja naisen suhteesta. Teknologian kehittyneisyyttä, moderniutta ja kaupungillisuutta symboloiva auto toimii Tuliolla symbolina, joka kuvastaa moderniin ja liberaaliin naiseen yhdistettyä vaarallisuutta. Auton tappaessa Matin se saa symboliarvoa varsinkin kaupungistumisen vaaroista muistuttavista piirteistä modernissa yhteiskunnassa. Sylvin tappaessaan auto on enemmän modernin ja liberaalin naisen tukahduttamisen väline. Yhtä lailla, molempien kuoleman käsittely elokuvassa tunteiden kautta näyttäytyy haasteellisena tapahtumana. Näin oli myös sodanjälkeisessä Suomessa, jossa sodassa väkivaltaisesti koettuja menetyksiä ei välttämättä kyetty käsittelemään.

Hannu Lemisen yhteiskunnallisissa ongelmaelokuvissa lapsettomuus ja hedelmättömyys johtavat onnettomaan ja epätasapainoiseen avioliittoon ja elämään.⁴⁵⁰ Esimerkiksi elokuvassa *Suurin voitto* lapsettomuudesta kärsii naimisissa oleva keski-ikäinen pariskunta: heillä on aikaisemmin ollut poika, joka on menehtynyt onnettomuudessa, mutta pariskunta ei voi enää saada lisää lapsia vaimon tekemän sterilisaation takia. *Hedelmättömässä puussa* taas lapseton avioliitto johtuu miehen epilepsiasta, mikä ajaa hänen vaimonsa avioliiton ulkopuoliseen suhteeseen, josta tulee raskaaksi. *Synnin jäljissä* vanhemman naisen lapsettomuus johtuu hoitamattomaksi jääneestä tippurista. *Tuhottu nuoruus* on Lemisen lapsettomuutta käsittelevistä elokuvista kuitenkin siinä mielessä ainutlaatuinen, että toinen pääosassa oleva raskaaksi tullut nainen, Adele, on nuori ja naimaton. Tällä tavoin Lemisen elokuva edustaa aborttikomitean ja lääkärin luomaa mielikuvaa vapaamielisestä modernin ajan naisesta, jolle perinteisen naisen arvot eivät olleet merkityksellisiä, ja joka saattoi hyväksyä abortin puhtaasti itsekkäistä ja sosiaalisista syistä.

⁴⁵⁰ Vrt. Hakosalo 2008, 126.

Sotienjälkeisen 1940-luvun levottomalla jälkipuoliskolla epävarmuus rauhan säilymisestä ja mahdollisesta uudesta sodasta hallitsivat yhteiskunnan jäsenten mielialoja. Sodanjälkeisen yhteiskunnan myllerryksessä sijaiskärsijöiksi joutuivat usein naiset ja varsinkin Adelen kaltaiset modernit naiset, jotka halusivat murtautua ulos perinteisistä arvoista. Heini Hakosalon mukaan ”Lemisen ongelmaelokuvissa sota ei näy eikä kuulu, paitsi ehkä allegorisessa muodossa. Hänen valottamansa ongelmat olivat sodan kärjistämiä, mutta eivät sen aiheuttamia. Lemisen ykkösongelmiksi nousevat sukupuolitaudit, abortit ja lapsikato/lapsettomuus.”⁴⁵¹ On kuitenkin vaikea kuvitella, että Lemisen ongelmaelokuvat itsessään olisivat syntyneet ilman sodan vaikutusta. Sota ja sen lukuisat kuolonuhrit kuitenkin vaikuttivat rajusti yhteiskunnan jokaiseen rakenteeseen.

Lemisen elokuvan eräänä keskeisenä tavoitteena on arvostella, tai varoittaa, turmeltuneesta eli ”tuhoutuneesta” nuorisosta ja varsinkin modernista naisesta. Vaikka elokuva saarnaa väestön lisääntymisen puolesta ja sen tarpeellisuudesta yhteiskunnan hyvinvoinnin kannalta, niin se myös selvästi rakentaa Adelesta aborttikomitean ja lääkärinkunnan kammoksumaa uutta, modernia ja moraalitonta naista. Adelen kuolemaan johtava abortti kuvataan täten tuskallisena ja kivuliaana toimenpiteenä, koska hän on asettunut vastakkain yhteiskunnassa arvostettua perinteistä naista, äitiä ja vaimoa, kohtaan. Adelen osaksi lankeava rangaistus kuoleman muodossa on tulkittavissa seurauksena hänen tekemistään vääristä valinnoista. Adelen vastakohtaa elokuvassa, perinteisiä arvoja edustavan Kirstin toiminnan kautta Leminen pyrkii katsojilleen osoittamaan oikean eettisen ja moraalisen tavan toimia yhteiskunnassa.

Tuhotun nuoruuden valistuksellista viestiä abortin vaarallisuudesta ja väestönkasvun merkityksestä ei voi jättää sivuamatta. Tästä huolimatta Heini Hakosalo on kyseenalaistanut voiko *Tuhottua nuoruutta* ja muita Lemisen ongelmaelokuvia pitää varsinaisesti yhteiskunnallisina elokuvina. Hakosalo näkee Lemisen elokuvissa ongelmat yksilöiden, tai korkeintaan perheiden moraaliseksi ongelmiksi. Ne ratkaistaan osoittamalla yksilölle, usein naiselle, oikeat ja väärät valinnat seurauksineen. Yhteiskunnallinen merkitys piilee siinä, että elokuvassa osoitetaan yhteiskunnan kannalta toivottava tai moraalisesti oikea ratkaisu. Lemisen elokuvat ovat pohjimmiltaan henkistä huoltotyötä eivätkä kriittistä yhteiskunta-analyysiä. Yksilön ulkopuolisia ongelmia ylläpitävä ja liikuttava voima on täten biologinen, kuten sairaus tai lisääntymistarve, eikä yhteiskunnallinen.⁴⁵²

On kuitenkin syytä tiedostaa, että näiden valistuksellisten viestien taustalla vaikuttavat myös Lemisen omat ajatukset, sosiaalinen omatunto, perinteisen naisen arvojen puolustuksesta modernin naisen arvojen luomaa uhkaa vastaan. *Tuhotun nuoruuden* ja Lemisen aikaisempien lapsettomuutta käsittelevien ongelmaelokuvien

⁴⁵¹ Hakosalo 2008, 117.

⁴⁵² Hakosalo 2008, 130–131.

taustalla vaikuttaa väistämättä ajatus siitä, millaisen roolin yhteiskunnassa naisen kuului omaksua. *Tuhottu nuoruus* ei ollut Lemisen ainoa elokuva, jossa lapsista tahattomasti tai tahallaan kieltäytyvä nainen koki karun kohtalon. *Tuhotussa nuoruudessa* näitä viestejä välitetään erityisen voimakkaasti aborttiteeman kautta ja erityisesti siihen liittyvän väkivaltaisen kuolemaprosessin avulla.

4 Unohdettu kuolema

Uudelle vuosikymmenelle siirtymisen myötä Suomessa vahvistui luottamus siihen, että rauhan aika tulisi kestäväksi. 1950-luvun alkua kuvataan tutkimuksissa usein iloisena ja aurinkoisena, mikä monella tapaa olikin totta varsinkin vuosikymmenen edetessä. Yhteiskunnan teollistuminen lähti kiivaaseen kasvuun ja viihteellisen populaarikulttuurin kulutus lisääntyi. Samalla kuoleman etäännyminen ja siihen liittyvien tunteiden viilentyminen lisääntyi merkittävästi yhteiskunnassa. Kuolema pyrittiin päällisin puolin unohtamaan ja kieltämään arkielämästä, mikä näkyi erityisesti kulttuurituotteissa.

Luvussa analysoin, miten tämä kuoleman kieltäminen ja suoranainen unohtaminen vaikutti erityisesti elokuvissa. Kieltämisen ja unohtamisen seurauksena kuolema etäännytti ja alkoi ihmisten mielikuvissa muotoutua yliluonnolliseksi ja sensaatiomaiseksi ilmiöksi. *Valkoinen peura* osoittaa, kuinka laajasti ja millä eri tavoin nämä kuolemassa vaikuttavat yliluonnolliset elementit näkyivät fiktioelokuvassa, ja varsinkin kuinka ne osallistuivat luomaan toiseutta ja eksoottisuutta etäisiksi ja tuntemattomiksi koettuihin alueisiin ja vähemmistöryhmiin. *Olemme kaikki syyllisiä* kuvastaa, kuinka mielisairaana tekemästä murhasta inhimilliset piirteet häivytetään pois ja tilalle tulevat viihdelehdistön sensaatiomaiset elementit, joiden keskeisenä tarkoituksena on viihteellistää kuolema ja siihen liittyvät mielikuvat. Myös edellisessä luvussa käsitelty naisen kärsimyksen teema ja sen kautta esiin nostettu yhteiskunnassa vallinnut naisvihamielinen ilmapiiri näkyi ja vaikutti edelleen 1950-luvun alkupuolen elokuvissa. Vaikka historiallisessa kontekstissa 1950-luvun suomalainen ilmapiiri on yleisesti ottaen tulkittu iloisena, elokuvissa naishahmot joutuivat edelleen miesten harjoittaman väkivallan uhreiksi.

4.1 *Valkoinen peura* (1952) – toiseutettu ja eksotisoitu kuolema

Valkoinen peura on ohjaaja Erik Blombergin vuonna 1952 valmistunut kauhufantasia. Blomberg myös vastasi elokuvan käsikirjoituksesta ja kuvauksesta. Käsikirjoituksen hän laati yhdessä vaimonsa, näyttelijä Mirjami Kuosmasen kanssa. Valmistumisvuotenaan *Valkoinen peura* asettui suomalaisen elokuvan kohdalla uudenlaisen kansallisen ilmapiirin ytimeen, jossa synkät ja vakavat aiheet hiljalleen korvautuivat

valoisilla ja iloisilla. Ilmiö näkyi erityisen vahvasti kotimaisessa elokuvateollisuudessa, jossa suosittiin lajityypeiltään kevyitä komedioita ja musikaaleja. Näin ollen *Valkoisessa peurassa* ilmentyvä ongelmallinen ja väkivaltainen kuolema, joka samaan aikaan oli unohdettu ja viihteellistetty yhteiskunnassa, erottuu selkeästi muista ajallansa valmistuneista elokuvatuotannoista.

Valkoinen peura sijoittuu Suomen Lappiin⁴⁵³ ja kertoo tarinan nuoresta naisesta, Piritasta (Mirjami Kuosmanen), joka menee naimisiin Aslakin (Kalervo Nissilä) kanssa. Aslak on usein pitkiä aikoja poissa ja Pirita alkaa kärsimään yksinäisyydestä jäädessään vaille miehensä huomiota. Pirita lähtee käymään paikallisen shamaanin luona toivoen, että tämä osaisi valmistaa lemmenjuomaa, jolla Pirita saisi jälleen miehensä huomion. Tällöin paljastuu, että Pirita on taikavoimia omaava noita. Uhrattuaan Aslakilta saamansa nuoren valkoisen peuravasan Pirita kykenee muuttumaan valkoiseksi peuraksi, jonka olomuodossa hän houkuttelee lukuisia kylänmiehiä turmioonsa. Lopulta Pirita ajaa itsensä nurkkaan ja häntä jahtaavat kaikki kyläläiset, mukaan lukien Aslak. Pirita pakenee valkoisena peurana syrjäiseen laaksoon, jossa Aslak surmaa hänet rautakeihäällä. Pirita muuttuu kuolemansa jälkeen takaisin ihmiseksi ja Aslak tajuaa järkyttyneenä vaimonsa todellisen luonteen ja suree hänen kuolemaansa.⁴⁵⁴

Traagisesta tarinastaan huolimatta *Valkoinen peura* on olemukseltaan valoisa ja kaunis kokonaisuus tunturi- ja lumimaisemineen. Blomberg piti itseään ensisijaisesti kuvaajana, jolle valo oli tärkeä elementti. Lisäksi hänellä oli takanaan lukuisia kokemuksia kuvauksista Lapista, minkä ansiosta hän osasi hyödyntää lumen ja valon välistä vuorovaikutusta.⁴⁵⁵ Vertauskuvallisesti *Valkoisen peuran* valoisuus sopi

⁴⁵³ Tämä luvun yhteydessä ”Lapilla” tarkoitetaan nimenomaan Suomen Lappia, johon *Valkoinen peura* maantieteellisesti sijoittuu. Ennen 1800-lukua ”Suomen” Lapiksi voidaan ymmärtää pohjoinen Fennoskandian alue, johon kuuluvat kokonaan Suomi, Norja ja Ruotsi sekä pieni osa Venäjää. Geopoliittisessa merkityksessä ”Suomen Lappi” syntyi 1700–1800-lukujen aikana. Konkreettisin ja rajuin murros tapahtui, kun Suomi liitettiin osaksi Venäjää vuonna 1809 ja uusi raja kulki pitkin Tornionjokea, keskellä kielellisesti ja kulttuurisesti ymmärrettyä suomalaisaluetta. Lähteenmäki 2003; Lähteenmäki 2004; Lähteenmäki 2005; ks. myös Tuominen 2010, 328. Suomen Lapin alue tulisikin ymmärtää kokonaisuutena, joka on monietninen, monikielinen, monikansallinen ja omaleimainen kulttuurivyöhykkeensä. Näistä seikoista puhunkin spesifimmin tämän luvun yhteydessä.

⁴⁵⁴ *Valkoisen peuran* läheisimmäksi sukulaisteokseksi mainitaan usein Aino Kallaksen *Sudenmorsian* (1928), jossa tapahtuu vastaava tarinankaari: sudeksi muuntautuva noita-vaimo kuolee lopulta oman miehensä luodista. Lehtola 2000, 133; Toiviainen 1992E.

⁴⁵⁵ Blomberg oli ollut kiinnostunut Lappi-aiheisen elokuvan teosta jo 1930-luvun lopulta lähtien. Hän oli tehnyt Mirjami Kuosmasen kanssa useita Lapin-retkiä, ja 1940-luvun lopulla ohjannut Lappi-aiheisia dokumentteja. *Aila – Pohjolan tytär* (Jack Witikka (ohjaus ja tuotanto), 1951) oli Blombergin ja Kuosmasen ensimmäinen Lappiin sijoittuva näytelmäelokuva. Lopputulos ei kuitenkaan ollut heidän mieleensä ja epäonnisten kokemustensa jälkeen he alkoivat työstämään uutta Lappi-elokuvaa, *Valkoista peuraa*. Lehtola 2000, 133; Toiviainen 1992; Löytökoski 2006.

myös valoisammaksi muuttuneeseen kansalliseen ilmapiiriin. Omalla tavallaan elokuva vaikuttikin suomalaiseen itsetuntoon, sillä se oli sekä kotimainen että kansainvälinen arvostelumenestys.⁴⁵⁶ *Valkoinen peura* osoitti, että Suomessa osattiin tehdä laadukasta kulttuurielokuva.

Valkoisesta peurasta ei voi keskustella suomalaisen studiokauden yhteydessä huomioimatta sen poikkeuksellista kauhufantasian lajityyppiä, joka myös selittää elokuvan monimuotoiset ja yliluonnolliset tavat käsitellä kuolemaa. Kauhuelokuvajalilla on ylipäättänsä lähes olematon historia kotimaisessa 1910–1950-luvun elokuvassa, mikä johtuu useastakin syystä, kuten tiukoista sensuurisäädöksistä ja varsinkin studiokaudella oletetusta yleisön mielenkiinnon puutteesta.⁴⁵⁷ Lajityypistään huolimatta *Valkoista peuraa* voisi paremmin luonnehtia hybridimäiseksi kokonaisuudeksi, joka hyödyntää monenlaisia eri kulttuurilajeissa, kuten elokuvissa, kirjallisuudessa ja taiteissa, esiintyneitä suuntauksia. Esimerkiksi Piritan ja miesten välillä vallitseva eroottisuus on muistutus elokuvamelodraamasta kuin myös kauhuelokuviiin lukeutuvien vampyyrielokuvien vaikutuksesta. Laajat maisemakuvaukset Lapin erämaasta taas sitovat elokuvan osaksi westernien traditiota.

Visuaaliselta ja kerronnalliselta tyyliltään elokuvasta erottuvat erityisesti ekspressionistisen elokuvan sekä romantiikan kirjallisuuden ja taiteen vaikutus. Ekspressionismi oli 1920-luvulla Saksassa kehittynyt elokuvasuuntaus, joka sitä ennen tunnettiin taidesuuntauksena jo 1800-luvun lopulta lähtien. Ekspressionistisessä elokuvassa haluttiin korostaa maailmassa ja yhteiskunnassa vallitsevia negatiivisia tunteuksia, kuten ankeutta, ahdistusta ja epätoivoa, joita erityisesti elokuvien keskeiset hahmot kokivat ja ilmaisivat. Tässä hyödynnettiin erityisesti valon ja varjojen käyttöä sekä surrealistista, suorastaan unenomaista ympäristöä, joka antoi vaikutelman todellisuudesta irrallaan olevasta toisenlaisesta maailmasta.⁴⁵⁸ *Valkoinen peura* sisältääkin lukuisia kohtauksia, jossa liekkiä ja kuunsäteiden luomilla valoilla ja varjoilla tai vaihtoehtoisesti luonnonilmiöitä hyödyntämällä korostetaan Piritan maagista ja mystistä olemusta sekä vaihtelevaa mielentilaa.

Valkoisessa peurassa tähän ekspressionistiseen tyyliin yhdistyy romantiikka, joka näkyy varsinkin maisemakuvauksissa. Elokuva sisältää runsaasti kuvauksia laajoista, kylmistä ja valoisista tunturi- ja lumimaisemista sekä kuunpaisteisista öistä. Näillä luodaan vaikutelma maagisesta, suorastaan yliluonnollisesta Lapista, jossa noituus ja villieläimet ovat arkea. Tällainen romantisoitu kuvaus Lapista, kuin myös

⁴⁵⁶ Toiviainen 1992E; von Bagh 2005, 196–197.

⁴⁵⁷ Aiheesta enemmän ks. Löytökoski 2006. Vrt. myös suomalaisten tuotantoyhtiöiden katsojaoletuksista 1940–1950-luvuilla Koivunen 1995, 46–47; Laine 1999, 145–152; Laine 2019, 202. Ks. myös kauhun kotiutumattomuudesta Suomessa Toiviainen 1992, 230.

⁴⁵⁸ Esim. Cook & Bernink 1999, 67–69.

sen asukkaista, eritoten saamelaisista, juontaa juurensa jo 1600–1800-luvuilla matkailijoiden, tutkijoiden ja erilaisten asiantuntijoiden toimesta tehtyihin kirjallisiin kuvauksiin.⁴⁵⁹ Näihin romanttisiin kuvauksiin sisältyy myös vahvoja eksotiikan elementtejä. Tunnetuimman määrittelyn eksotiikalle on tehnyt ranskalainen teoreetikko Victor Segalen vuonna 1955 julkaisemassa esseessään. Hän yhdistää eksotiikan synnyn erityisesti eurooppalaisen imperialismiin, jolloin eurooppalaiset laajensivat valtaansa oman mantereensa ulkopuolelle. Eksotiikan myötä omassa kulttuurissa yleisesti vallitsevat esteettiset ja ontologiset arvot paljastavat kulttuurissa esiintyvän ”ulkopuolisuuden” ja ”toiseuden”. Eksotiikan voidaan kuitenkin ymmärtää myös viittaavan asioihin ja ilmiöihin, jotka herättävät kiinnostusta niiden outouden, kiehtovuuden tai erikoisuuden takia.⁴⁶⁰

Eksotiikan vaikutuksen alla *Valkoisessa peurassa* ovat erityisesti saamelaiset ja heidän perinteidensä ja muiden tapojensa kuvaukset. Elokuvaa varten Blomberg ja Kuosmanen hakivat runsaasti tietoa saamelaisperinteistä, mutta he kuitenkin yhdistelivät elokuvassa eri saamelaiskulttuurien perinteitä toisiinsa. Tällainen perinteiden sekoitus ilmenee esimerkiksi Piritan ja Aslakin hääseremoniassa, johon on yhdistetty esimerkiksi koltt- sekä inarinsaamelaisten tapoja.⁴⁶¹ Myös pääosien esittäjät olivat valtaväestön edustajia, ja ainoastaan sivuosissa ja statisteina nähtiin saamelaisia.⁴⁶² Vaikka siis *Valkoisen peuran* tapahtumat sijoitetaan saamelaisyhteisöön ja siinä kuvatut perinteet ja päähahmot esitetään osana saamelaiskulttuuria, kyse on enemmänkin Blombergin ja Kuosmanen tavoista hyödyntää tarpeelliseksi katsomiaan saamelaisperinteitä yhdessä heidän taiteellisten näkemystensä kanssa.⁴⁶³ Elokuvan saamelaiskuvausta onkin 2010-luvulta alkaen alettu tarkastelemaan kriittisemmin.⁴⁶⁴

Valkoinen peura sisältää kokonaisuudessaan lukuisia kohtauksia, joissa Lapin ympäristöön ja sen asukkaisiin kohdistetaan romantisoitua eksotiikkaa, jonka myötä kaukaiset tuntemattomat seudut asukkaineen nähdään kiehtovina ja suorastaan ihailtavina modernista, kaupunkilaisesta näkökulmasta katsottuna. Elokuvasta erottuvat kuitenkin muutamat kohtausjaksot, joissa myös kuolema ja siihen liittyvät ilmiöt saavat suorastaan maagisia ja yliluonnollisia piirteitä. Alkukohtauksessa, jossa Piritan äiti Maareta (Mirjami Kuosmanen) menehtyy, kuoleman maagisuutta ja yliluonnollisuutta korostetaan erityisesti maisemakuvauksellisin ja audiovisuaalisin kei-

⁴⁵⁹ Ks. Lehtola 2015, 22–24. Lapin alueen ja asukkaiden historiallisesta ja visuaalisesta kuvauksesta kirjallisuudessa ja taiteista tarkemmin ks. esim. Saarinen 2011.

⁴⁶⁰ Segalen and Schlick 2002. Alkuperäinen teos Segalen, Victor. 1955. *Essai sur l'exotisme: un esthétique du divers*.

⁴⁶¹ Lehtola 2000, 139–140; Saarinen 2011, 127.

⁴⁶² Lehtola 2000, 133–134.

⁴⁶³ Lehtola 2000, 133; Löytökoski 2006; Lehtola 2012, 421; Lehtola 2015, 201.

⁴⁶⁴ Ks. esim. Saarinen 2011; Lehtola 2012; Lehtola 2015; Kallioniemi ja Siivikko 2020; myös Lehtola 2000.

noin. Toisessa tärkeässä kohtauksessa eksotisoiduin keinoin törmäävät yhteen moderni ja perinteinen kuolemakäsitys Piritan ottaessa yhteen etelästä saapuneen metsänhoitajan (Åke Lindman) kanssa. Näitä molempia kohtauksia analysoin tässä luvussa.

Toisena tärkeänä teemana *Valkoisessa peurassa* on moderni naiseus ja siihen liittyvä seksuaalisuuden teema. Elokuvasa nuori ja kaunis Pirita kohtaa niin naimattomia kuin naimisissa olevia nuoria miehiä, jotka jahtaavat häntä ja tulevat tape-
tuiksi.⁴⁶⁵ Ohjaaja Erik Blomberg kiisti aikoinaan *Valkoisen peuran* seksuaalisen luonteen ja korosti sen korkeintaan vaikuttavan taustalla kerronnassa. Seksuaalisuuden teemaa on kuitenkin hankala olla näkemättä yhtenä hallitsevista piirteistä, kuten elokuvatuutkija Sakari Toiviainenkin on todennut.⁴⁶⁶ Ylipäättensä jos suomalaisessa elokuvassa jotain tiettyä piirrettä esiintyy runsaasti, joko tietoisesti tai tiedostamatta, niin se on usein patriarkaalisiin järjestelmiin liittyvää. Tämä pätee myös *Valkoiseen peuraan*, jossa avioliitossa oleva nuori nainen kokee jäävänsä vailla aviomiehensä huomiota, minkä seurauksena hän kiinnostuu muista kylän nuorista miehistä ja rangaistukseksi tulee yhteisönsä tuhoamaksi.

Moderniin naiseuteen liittyvän seksuaalisuuden näkökulmasta tarkasteltuna *Valkoisessa peurassa* voidaan havaita yhtäläisyyksiä aikaisemmin analysoituihin *Levottomaan vereen* ja *Tuhottuun nuoruuteen*, joissa korostui modernin naisen seksuaalisuus ja sen lopullinen tukahdutus väkivaltaisen kuoleman keinoin. *Valkoisessa peurassa* tukahduttamisen välineenä ilmenee keihäs, jolla Aslak lävistää elokuvan lopussa Piritan. Keihäs ja sillä toteutettu lävistäminen on väkivaltainen ja raju tunne-
käytännöllinen ilmaisutapa sille, miten naisen asema on haluttu määritellä yhteiskunnassa, sillä siihen sisältyy huomattavaa fallos-symboliikkaa.

Kuolemankulttuurin kontekstissa *Valkoinen peura* luo vaikutelman Lapista ympäristönä, jossa vaikuttavat edelleen perinteiseen kuolemankulttuuriin liittyvät käsitteet, kuten yhteisöllisyys. Toisaalta tähän perinteiseen kuolemankulttuuriin myös sekoittuvat modernin väkivaltaisuuden kuin myös yliluonnollisuuden elementit, jotka toisaalta muistuttavat elokuvan kytköksistä valmistumisajankohtaansa. Luvussa analysoin *Valkoisen peuran* suhdetta ajallansa eli 1950-luvulla vallinneisiin (ja muuttuneisiin) ajatuksiin kuolemasta, joka oli yhteiskunnassa tapahtuneen modernisoitumisen myötä muuttunut etäisemmältä vaikuttavaksi ilmiöksi. Hyödynnän aiheen avaamisessa elokuvassa esiintyvää visuaalista tyyliä yhdistettynä Lapin ja sen

⁴⁶⁵ *Valkoista peuraa* on usein verrattu Jacques Tourneurin ohjaamaan kauhuklassikkoon *Kissaihmiset* (*Cat People*, 1942). Elokuva kertoo naisesta, joka kykenee muuttumaan mustaksi pantteriksi. Elokuvasa nähtävän muodonmuutoksen kautta käsitellään myös naisen seksuaalisuutta, avioliiton merkitystä ja asemaa yhteiskunnassa. Toiviainen 1992E; von Bagh 2005, 196–197.

⁴⁶⁶ Toiviainen 1992, 199; ks. myös von Bagh 2005, 196–197; Löytökoski 2006.

asukkaiden eksotisoimisen ja modernin naisen seksuaalisuuden teemoihin. Miten näiden teemojen välisestä vuorovaikutuksesta *Valkoisessa peurassa* voidaan laajemmin päätellä yhteiskunnassa vallinneesta kuolemasuhteesta ja sitä kautta vaikutuksesta tunnekäytäntöihin?

Piritan ennalta määrätty kohtalo ja kuoleman ikuinen kiertokulku

Valkoinen peura toimii vahvana jatkumona Lapin ja sen asukkaiden eksotisoimisen perinteelle. Jo elokuvan alkuteksteissä lukee suomeksi ”Suomi-Filmi esittää tarun noidan rakkaudesta”. Toisaalta taas ruotsiksi alkuteksteissä lukee ”En sägen från Lappland” (suom. ”taru Lapista”), joten ainakin kansainvälisesti haluttiin luoda mielikuvaa nimenomaan Lappiin sijoittuvasta tarinasta. Vaikka elokuva sijoittuu näennäisesti ”oikeaan” Lappiin, Blomberg ja Kuosmanen ovat aikoinaan todenneet, että kyseessä on ajaton tarina, joka ”voisi yhtä hyvin olla Tulimaassa.” Lisäksi Blomberg oli erityisen kiinnostunut Lapin noitaperinteistä ja hyödynsi lähteenään noituutta käsittelevää väitöskirjaa.⁴⁶⁷ Tällainen asetelma osoittaa jo tekijöiden lähtökohtaisen ajatuksen Lapista tuntemattomana ja eksoottisia elementtejä sisältävänä toiseuttavana ympäristönä, jossa myös sen asukkaat omaavat yliluonnollisia voimia. *Valkoisessa peurassa* nähtävä Lappi pohjautuukin täten suurimmalta osin siihen kuvaukseen, jollaista esiintyi jo 1600–1800-lukujen ja jopa 1900-luvun alun matkakuvauksissa, matkailukirjallisuudessa, maalaustaiteissa sekä tieto- ja kaunokirjallisuudessa.⁴⁶⁸

Alkutekstien ohella jo elokuvan alkukohtauksessa nähtävät audiovisuaaliset elementit osallistuvat luomaan vahvoja mielikuvia eksoottisesta ja taianomaisesta Lapista ja sen asukkaista. Elokuva alkaa kuvaamalla Piritan äitiä Maaritaa hiihtämässä hangen läpi susien saattamana joikun, eli perinteisen saamelaismusiikin, soidessa taustalla. Joikun lyriikat menevät seuraavasti:

Pieni piika, Lapin lapsi
syntynyt oli hangelle
kasvoi tyttö, heinäkenkä
niinkuin nuori vaadin

Ei tiennyt isänsä kodossa
miehelähän mennessänsä
että oli noita synnyltänsä
vatsassaan paha valta

⁴⁶⁷ Kyseessä oli Arne Runebergin antropologian väitöskirja *Witches, Demons, and Fertility Magic* (1947). Toiviainen 1992E; von Bagh 2005, 197.

⁴⁶⁸ Vrt. Tuominen 2010, 319.

Kermikän-seidalle uhrasi
Maddar-Ahkkalle valkovasan
siitä peurana tunturiin juoksi
kunnes koitti hetki

Vasama valkoisen lävisti
siihen nukkui heinäkenkä
hanki hyinen peittehenä
lumipielus pään alla

Scheerin tunnekäytäntöteoriasta tarkasteltuna joikuja voidaan tulkita varsinkin nimeävien ja kommunikoiden tunnekäytäntöjen välityksellä, sillä joiuille on tyypillistä kuvata kohteensa tarkasti musiikillisia symboleja ja tekstissä olevia vertauskuvia hyödyntäen. Usein vertauskuvissa hyödynnetään luontoa ja tapana on käyttää eläimiä, joilla kuvataan henkilön persoonallisuutta ja käyttäytymistä.⁴⁶⁹ Maaritan ja Piritan kohdalla joiussa mainitaan valkoinen peuravasa, joka on ollut niin suosittu uhrieläin kuin myös onneneläin saamelaisissa kulttuureissa. Siihen liittyvät myös käsitykset elämästä ja kuolemasta ja niiden luonnollisesta kiertokulusta. Länsisaamelaisessa astraalimytologiassa peura on mukana ihmiskunnan alku- ja lopputapah-tumissa: ihmiskunnan syntyessä elämää ylläpitävä peura on läsnä ja sen kadotessa elämän päättyy.⁴⁷⁰ Elokuvan joiussa mainitaan myös noita ja siihen kytkeytyvä pahuus. *Valkoisen peuran* joiussa mainitut seikat, noituus, pahuus ja valkoinen peuravasa, määrittelevät keskeisesti Piritan kohtaloa elokuvan tarinassa, mutta luovat samaten katsojille, tunnekäytäntöjä hyödyntäen, mielikuvia siitä, minkälainen persoona Pirita on.

Alkukohtauksen loppupuolella Maarita päättyy erään saamelaisperheen asuttamaan kotaan, jossa hän lyyhistyy lattialle ja ojentaa perheelle synnyttämänsä tyttölapsen, Piritan. Tämän jälkeen Maarita menehtyy ja elokuvan ajassa siirrytään eteenpäin. Alkukohtauksessa kietoutuvat yhteen elämän, kuoleman ja kohtalon tematiikat. Maaritan henki siirtyy hänen tyttärelleen Piritalle, joka tulee jakamaan saman kohtalon. Kohtalon jakamista korostaa Mirjami Kuosmasen roolityö, jossa hän kuolee ensin rauhallisesti Maaritana ja myöhemmin väkivaltaisesti Piritana. Maaritan ja Piritan jakama kohtalo myös muistuttaa melodramaattisesta ikuisen kiertokulun ase-telmasta: myös Pirita joutuu kohtaamaan ennenaikaisen kuoleman, jota symbolisesti ennustaa alkukohtauksen lopussa nähtävä loimuava tuli, joka toistuu vahvana elementtinä elokuvan tarinan aikana. Elokuvan lopussa kyläläiset jahtaavat Piritaa siinä missä elokuvan alussa sudet turvaavat Maaritin matkaa.

⁴⁶⁹ *Joiku*; Lehtola 2015, 167–170.

⁴⁷⁰ *Peura ja poro*; vrt. Lehtola 2000, 131.

Valkoisen peuran alkukohtauksessa nähtävä yliluonnollinen kuvaus Lapista vertautuu laajemmin pohjoisilla alueilla asuneiden kansojen, myös suomalaisten, uskomustraditioihin, joissa tärkeässä roolissa ovat olleet maailman syntymisen ja tuhoutumisen luonnetta sekä tuonpuoleisuutta pohtivat näkemykset.⁴⁷¹ Elias Lönnrotin 1800-luvulla kirjoittamassa kansalliseepos *Kalevalassa* kuvaillaan jossain kaukana pohjoisessa sijaitseva paikka, pimeä, ikikylmä ja kaiken pahuuden alkulähde, Pohjola.⁴⁷² Pohjoisesta alueesta, sen asukkaista ja heidän elintavoistaan ja uskomustraditioistaan ovat kuitenkin alun perin, jo ensimmäiseltä vuosisadalta lähtien, kirjoittaneet ulkopuoliset tahot ”etelän” tarpeisiin: heidän luomansa kuvat ovat kulkeneet teksteistä ja teoksista toiseen, mitkä ovat johtaneet tietojen ja myyttien sekoittumiseen luoden ristiriitaista kuvaa pohjoisesta asuinalueesta.⁴⁷³

Vuosisatojen aikana ulkopuolisten kirjoittamat vanhat tarinat ja kuvaukset pohjoisesta ovat keskeisesti välittyneet mielikuviin Lapista ”maagisena”, kaukaisena ja syrjäisenä sekä marginaalisena periferia-alueena, jossa sudet vaeltavat asukkaiden keskuudessa ja noituuden harjoittaminen on yleistä.⁴⁷⁴ *Valkoisen peuran* alkukohtaus joikuineen kierrättää näitä kielteisiä ja kyseenalaisia mielikuvia Lapista. Täten ei ole yllättävää, että toiseuden ja eksotisoinnin ohella alkukohtaus samaten vahvistaa mielikuvia kuolemasta etäisenä, myyttisenä ja yliluonnollisena ilmiönä.

Metsänhoitaja vastaan valkoinen peura – moderni yksilö ja kuoleman kohtaaminen

Elokuvassa Piritaa eivät jahtaa ainoastaan hänen omaan yhteisöönsä kuuluvat poromiehet, vaan hän saa peräänsä myös Etelä-Suomesta saapuneen metsänhoitajan. Metsänhoitajaa on aikaisemmissa tutkimuksissa tarkasteltu hahmona, joka tuo konkreettisimmillaan ilmi eroavaisuudet ”modernien” ja ”sivistyneiden” etelän ja ”perinteisten” ja ”alkukantaisten” pohjoisen Suomen asukkaiden välillä. Eroa on elokuvassa rakennettu esimerkiksi taloudellisten seikkojen (moderni metsäteollisuus vs. perinteinen poronhoito), pukeutumisen (teollisesti tuotetut vaatteet vs. käsintehty asusteet), ulkonäöllisten (kapeat ja korkeat vs. pyöreät ja matalat kasvopiiirteet)

⁴⁷¹ Näistä uskomustraditioista tarkemmin esim. Pentikäinen 1990, 12–21.

⁴⁷² Kalevalan Pohjolasta tarkemmin esim. Pentikäinen 1999, 170 ja passim.

⁴⁷³ Merkittäviä tekstejä pohjoisten kansojen ja heidän elinolojensa kuvauksesta ovat esimerkiksi olleet Publius Cornelius Tacituksen (*Germania*, 98 jaa.), Olaus Magnuksen (*Pohjoisten kansojen historia*, 1555) ja Johan Schefferuksen (*Lapponia*, 1673) teokset. Aiheesta tarkemmin esim. Tuominen 2010, 311–315; Lehtola 2015, 22–24.

⁴⁷⁴ Vrt. Tuominen 2010, 312; vrt. Kallioniemi ja Siivikko 2020, 45.

sekä uskomusten (rationaalisuus vs. taikauskoisuus) suhteen.⁴⁷⁵ Vähemmälle huomiolle aikaisemmissa tarkasteluissa on jäänyt uskomuksellisiin tekijöihin liittyvät kauhuelokuvalliset traditiot, jotka ilmentyvät metsänhoitajan ja Piritan välisessä yhteenotossa. Uskomuksellisissa tekijöissä myös moderniin kuolemakäsityksiin liittyvät elementit korostuvat.

Metsänhoitajan tapauksessa on myös syytä huomioida aikaisempien studiokaudella valmistuneiden fiktioelokuvien esittämä suomalainen Lappi- ja saamelaiskuvasto: Valentin Vaalan ohjaama *Maaret – tunturien tyttö* (1947) sekä Jack Witikan *Aila – Pohjolan tytär* (1951). *Maaretassa* helsinkiläinen kirurgi Arvo Raitamo (Olavi Reimas) hylkää vaimonsa ja pakenee elämässään aiheutuneita ongelmia Lappiin, jossa hän rakastuu saamelaiseen Maaretaan (Eila Pehkonen). Elokuvan loppuratkaisussa Arvo kuitenkin hylkää Maaretan ja palaa takaisin yhteen vaimonsa kanssa. *Ailassa* nähdään etelästä saapuneen metsästäjämiehen Reijon (Tapio Rautavaara) ja saamelaisen Ailan (Mirjami Kuosmanen) rakkaustarina, joka päättyy traagisesti, kun he ampuvat toisensa kuoliaiksi. *Maaretassa* ja *Ailassa* Lapin ja sen asukkaiden toiseuttaminen ja eksotisoiminen tapahtuu enimmäkseen narratiivin kautta, jossa tehdään vertauksia Kalevalan mytologiaan ja Lapin rajaseudun puhutteluun villien alueena. Molemmissa elokuvissa Etelä-Suomesta saapuvat miehet ovat henkisesti rikkinäisiä, jotka tulevat Lapin mystiseen luontoon ja sen asukkaiden pariin etsimään unohdusta ja uuden elämän alkua.⁴⁷⁶

Valkoisessa peurassa metsänhoitaja asettuu suoraan *Maaretassa* ja *Ailassa* esiintyvään jatkumoon, jossa eteläsuomalainen mies saapuu Pohjois-Suomeen etsimään jännitystä ja uudenlaisia kokemuksia. *Valkoisessa peurassa* nähtävä asetelma vastaa samalla 1930-luvulla valmistuneita klassisen Hollywoodin kauhuelokuvia, joissa uhka oli pohjoisamerikkalaisesta näkökulmasta katsottuna esimerkiksi kaukaisessa latinalaisamerikkalaisessa tai itäeurooppalaisessa miljöössä.⁴⁷⁷ *Valkoisen peuran* metsänhoitajan hahmo ei täten liity ainoastaan aikaisempien studiokauden elokuvien esittämiin Lappi- ja saamelaiskuvastojen traditioihin tai edusta pelkästään

⁴⁷⁵ Saarinen 2011, 125–126, 163, 177–179. Tämän etelän ja pohjoisen välisen vastakkainasettelun synnyssä ovat vaikuttaneet vakiintuneet asenteet Lappia kohtaan. Esimerkiksi tutkija Marja Tuominen on todennut: ”Lappia ei historiallisesti ole koettu täysivaltaiseksi osaksi valtakuntaa. Se on ollut villiä erämaata tai kehitymätöntä takamaata. Siellä on tiedetty asustavan metsästyksellä, kalastuksella, peuranpyynnillä ja poronhoidolla eläviä saamelaisia ja myöhemmin myös kitukasvuista peltoaan viljeleviä suomalaisia. Heiltä on kerätty veroa ja heitä on käännytetty oikeaan uskoon, mutta heitä ei ole voitu laskea kuuluvaksi sivilisaation piiriin.” Tuominen 2010, 328.

⁴⁷⁶ Salmi 1996, 160–161; vrt. Siivikko ja Kallioniemi 2020, 45.

⁴⁷⁷ Esimerkiksi *Draculassa* (Tod Browning, 1931) tapahtumapaikkana on Romanian Transilvania ja *White Zombie* (Edward Halperin, 1932) sijoittuu Haitiin. Näiden elokuvien luomista toiseuden ja tuntemattomuuden uhasta länsimaisille yhteisöille ks. esim. Hakola 2011.

sitä asennetta, joka etelässä asuvilla olisi pohjoisessa asuvia kohtaan: hahmossa tulevat ilmi myös kansainvälisen kauhuelokuvatradition vaikutteet muistuttaen *Valkoisen peuran* pyrkimyksistä olla myös kansainvälinen teos.

Metsänhoitaja istuu teltassa viettämässä iltaa Aslakin ja muiden kylän miesten kanssa. Kyläläiset mainitsevat valkoisen peuran aiheuttamat kahden miehen, Niilan ja Jounin kuolemat, joihin metsänhoitaja suhtautuu välinpitämättömästi: ”Tuo on sitä täkäläistä taikauskoa! Eihän peura sillä tavalla voi miestä tappaa!” Metsänhoitaja on myös vakuuttunut siitä, että hänen kiväärinsä riittää tappamaan peuran toisin kuin paikallisten keihäät. Kyläläiset moittivat metsänhoitajaa, joka ei heidän mielestään ymmärrä monia asioita, joita heidän alueellaan tapahtuu. Pian Pirita ilmestyy valkoisen peuran muodossa teltan ulkopuolelle. Metsänhoitaja tarttuu kivääriinsä uhoten kyläläisille tappavansa noidan ja lähtee hiihtäen takaa-ajamaan valkoista peuraa.

Keskusteluosuus toimii klassisena esimerkkinä ”sivistyneen”, kaupungista tulevan henkilön ja ”perinteisessä”, luonnollisessa ympäristössä asuvien välillä, mikä toistuu useissa kauhutarinoissa. Esimerkiksi saksalaisessa ekspressionistisessä elokuvassa *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (F.W. Murnau, 1922), joka on *Dracula*-tarinan varhaisin elokuvavariaatio ja yksi monista *Valkoista peuraa* inspiroineista elokuvista, kuolema näyttäytyy poissaolevana ilmiönä modernin kaupunkilaisen mielenmaisemassa. Elokuvassa kaupungista kotoisin oleva nuori mies Hutter kohtaa vampyyri Orlokin syrjäisessä Transilvanian vuoristossa. Vampyyri Orlokin kohtaamisen jälkeen kaupunkilainen Hutter on pakotettu tunnistamaan kuoleman merkitys ja vaikutus maailmassa.⁴⁷⁸

Myös *Valkoisen peuran* tarinankaarella vastaava asetelma toteutuu, kun modernista kaupungista luonnontilanomaiseen Lappiin tullut metsänhoitaja törmää kuoleman ilmiöön Piritan välityksellä. Valkoisen peuran olomuodossa Pirita onnistuu houkuttelemaan metsänhoitajan syrjäiseen ja eristyksissä olevaan tunturien väliseen rotkoon, Pahakuruun. Metsänhoitaja kuvittelee Piritan olevan saarroksissa ja ampuu kiväärillään, joka kuitenkin laukauksen jälkeen hajoaa hänen käsiinsä. Pirita ilmestyy ihmismuodossaan metsänhoitajan eteen nauraen ja nostattaa suuren lumimyrskyn. Metsänhoitaja pakenee paikalta järkyttyneenä ja samanaikaisesti Piritan nauru kaikuu Pahakurussa. Myöhemmin paikalliset poromiehet löytävät metsänhoitajan hourailemasta lumessa ja he kantavat hänet turvaan.

Metsänhoitajan kohtaamisessa Piritan kanssa ruumiillistuu modernin kuolemanajan ilmapiiri, jota leimasi kuoleman etäännyminen arjesta ja sen unohtamisesta aiheutuneet seuraukset modernissa yhteiskunnassa. Metsänhoitajan epäonnistuminen Piritan tappamisessa ampumalla ja aseensa hajoaminen voitaisiin nähdä allegori-

⁴⁷⁸ *Nosferatun* laajemmasta merkityksestä ks. esim. Perez 2013 (1998). *Nosferatua* ja siinä esiintyvää kuolemaa ja tunteita olen aikaisemmin tarkastellut pro gradu -työssäni ja sen pohjalta kirjoitetussa katsauksessa. Rosenholm 2016; Rosenholm 2017.

sena viittauksena tieteen ja teknologian kykenemättömyydelle kuoleman edessä. Tämäkin asetelma on tuttu eritoten vampyyrielokuvista, kuten *Nosferatusta*, joissa moderni tiede harvoin tarjoaa ratkaisua hirviön ja tämän edustaman poikkeuksellisen ja yliluonnollisen, sekä usein myös väkivaltaisen, kuoleman kukistamiseen.⁴⁷⁹ Piritan ilkeähenkinen nauru kohdistuu näin ollen myös kuolemaan välinpitämättömästi suhtautuviin, ei niinkään metsänhoitajaan vaan laajasti modernin ihmisen tapaan kieltää kuolema ja siitä seuraava kyvyttömyys toimia sen edessä. Myöhemmin metsänhoitaja nähdään istumassa nuotion äärellä muiden kyläläisten juhliessa hänen ympärillään. Juhlissa on myös mukana Pirita, jonka nähdessään metsänhoitaja joutuu traumaattisten kokemustensa valtaan ja hän lähtee jahtaamaan hullunomaisesti ja järkensä menettäneenä Piritaa. Muut kyläläiset pysäyttävät metsänhoitajan ja raahaavat hänet pois. Tämän jälkeen metsänhoitajaa ei enää nähdä eikä hänen lopullista kohtaloaan mainita elokuvassa.

Metsänhoitajan ja Piritan vuorovaikutuksessa mielenkiintoista onkin tarkastella tunnekäytännöissä tapahtuvia muutoksia. Alussa metsänhoitaja on täydellisen itsevarma uhotessaan tappavansa Pirita, mutta kohdatessaan hänet joutuu pelon valtaan, menettää järkensä ja lopulta on täysin traumatisoitunut. Metsänhoitajaa voi mielenkiintoisesti verrata aikansa moderniin yksilöön, joka on joutunut tekemisiin kuoleman kanssa. *Valkoisessa peurassa* moderni yksilö ei kuoleman kohdatessaan saavuta rauhaa tai opi paremmin ymmärtämään kuolemaa ja siihen liittyvää tuntemattomuutta. Metsänhoitajan kokemusten esittäminen elokuvassa vahvistaakin Lapista ja sen asukkaista syntyvää eksotisoitua mielikuvaa, jossa modernia aatteita edustavalla yksilöllä ei ole mahdollista selvitä voittajana.

Kesyttetty Pirita ja nuorten miesten väkivaltaiset kuolemat

Piritan nähdään elokuvassa tappavan väkivaltaisesti kolme nuorta miestä: kaksi naimatonta poronhoitajaa ja tuoreen aviomiehen.⁴⁸⁰ Uhrien sukupuoli, sosiaalinen asema ja nuori ikä eivät vaikuta olevan puhdasta sattumaa, ja niissä on eroottisten ja seksuaalisten teemojen syiden lisäksi luettavissa muitakin tekijöitä, kuten pelko tun-

⁴⁷⁹ Esim. Perez 2013 (1998), 10–11.

⁴⁸⁰ Elokuvassa on myös neljäs miespuolinen uhri: Arvo Lehesmaan esittämä noita Tsalkku-Nilla. Pirita menee tapaamaan Tsalkku-Nillaa pyytääkseen tältä lemmenjuomaa saadakseen Aslakin huomion jälleen itselleen. Tapaamisen yhteydessä paljastuvat kuitenkin Piritan omat noitavoimat, joita Tsalkku-Nilla pelästyy. Elokuvan loppujaksossa Pirita löytää Tsalkku-Nillan kuolleena mökistään. Täten jää siis hyvin tulkinnanvaraiseksi onko hän kuollut suoraan Piritan oman käden kautta vai kenties muista syistä. Tämän takia jätän Tsalkku-Nillan kuoleman käsittelemättä analyysissäni. Tsalkku-Nillan hahmosta enemmän ks. esim. Lehtola 2000, 138–139; Saarinen 2011, 165–167.

temattomuutta ja toiseutta kohtaan sekä seksuaalisesti vapautuneen modernin naisen muodostama uhka kristityille ja ylipäättänsä modernin yhteiskunnan keskeisille arvoille. Piritan ja kylän miesten kohtaamisissa onkin tulkittavissa moderniin naiseuteen liittyviä fyysisiä, seksuaalisia ja henkisiä uhkakuvia, jotka vallitsivat eri tahojen mielikuvissa sotienjälkeisessä Suomessa.

Valkoisen peuran seksuaalisuusteema on ollut läsnä monissa kansainvälisissä kauhuelokuvissa. Esimerkiksi seksuaalinen naisvampyyri on usein symboloinut naisen saavuttamaa vapautta, jonka tukahduttaminen on ollut välttämätöntä, koska miehet näkevät sen suurena uhkana.⁴⁸¹ Kuoleman ja seksuaalisuuden käsittelyssä vampyyrien kohdalla nousevatkin usein esiin sukupuolikiusaukset.⁴⁸² Kuten elokuvien naisvampyyrit, myös Pirita houkuttelee, tai vaihtoehtoisesti tulkiten viettelee, miehet luoksensa. Piritalta nähdään elokuvassa vampyyreille tyypillisesti kuuluvat toraham-paat, joilla hän iskee miesuhriensa kaulaan imien heidän verensä ja elinvoimansa. *Valkoisessa peurassa* myös vihjataan, että Pirita ei ole tietoinen tekemistään surmista tai vaihtoehtoisesti ei voi vastustaa muuttumista valkoiseksi peuraksi. Tämän voi nähdä allegoriana ajatukselle siitä, kuinka naisten seksuaalisuutta on pidetty hallitsemattomana, ja se on täytynyt pitää yhteiskunnan kontrollin alaisena, varsinkin miesten toimesta.⁴⁸³

Viittauksia miesten harjoittamaan naisten kontrolliin saadaankin jo *Valkoisen peuran* alkupuolella. Elokuvan kohtalonomaisen alkujakson jälkeen aikuistunut Pirita nähdään osallistumassa pororekikisoihin, joissa kaikki muut osallistujat ovat miehiä. Kisoissa on mukana myös Piritan tuleva aviomies Aslak, jonka kanssa Pirita käy tiukan kisan, ja he lopulta ajautuvat porokelkkoineen kilparadan ulkopuoliselle tunturille. Kelkkailun päätteeksi Aslak leikkimielisesti lassoaa Piritan samalla huu-taen, ”Poro on nopea, mutta susi on nopeampi!” Aslak ja Pirita kieriskelevät lumi-hangessa ja heidän paininsa päättyy kuviin, joissa he syleilevät toisiaan ja Aslakin lähikuvatut kasvot lähestyvät suutelemaan Piritaa. Kohtauksen viimeisissä kuvissa poron hitaasti vetämässä kelkassa Pirita nähdään Aslakin sylissä.

Kohtauksen alussa Piritan vauhdikas ajelu symboloi hänen vahvaa ja itsenäistä asemaansa miesten hallitsemassa yhteisössä. Näitä tunnepiirteitä vahvistaa myös kisailussa taustalla kuultava vauhdikas ja rytmikäs musiikki. Kilpailun päättyessä nähtävä Aslakin ja Piritan leikkimielinen kamppailu symboloi Piritan alistumista Aslakille. Lassoamisen yhteydessä Aslak viittaa itseensä saalistavana sutena ja Piritaan saalistettavana porona. Kamppailun päätteeksi Pirita on ajautunut Aslakin syliin sa-

⁴⁸¹ Vampyyrielokuvissa esiintyvistä seksuaalisuuden teemasta ks. esim. Hakola 2011, 217–237.

⁴⁸² Ks. esim. Hakola 2011, 221.

⁴⁸³ Vampyyripopulaarikulttuurissa teema on ollut esillä jo Bram Stokerin kirjoittaman gootiklassikon *Draculan* (1897) ajoista asti.

maan kelkkaan. Kohtauksen lopussa on täten selvää, että voimakas ja itsenäinen Pirita on joutunut Aslakin ”kesyttämäksi”. Kisojen alussa kuultu vauhdikas ja rytmikäs musiikki on loppukuvissa muuttunut hitaaksi ja rauhalliseksi vahvistaen kohtauksen visuaalista viestiä Piritan kesyyntymisestä.

Piritaan ja hänen olemukseensa liittyvää seksuaalista hallitsemattomuutta ja eritoten fyysistä vaarallisuutta ilmennetään hänen ensimmäisen uhrinsa kohdalla. Pirita on ikävissään lähtenyt muiden poromiesten leiriin etsimään Aslakia. Leirissä Pirita törmää kahteen poromieheen, jotka sanovat, että Aslak on lähtenyt metsästysretkelle. Pirita päättää jäädä yöksi leiriin odottamaan Aslakin paluuta. Seuraavana yönä kuu paistaa kirkkaana taivaalla. Pirita muuttuu levottomaksi ja herää unestaan miesten vielä nukkuessa. Noitavoimat saavat vallan Piritassa ja hän muuttuu valkoiseksi peuraksi. Valkoisen peuran muodossa Pirita siirtyy leirin liepeille, jossa kaksi muuta poromiestä ovat valveilla. Toinen heistä, Niila, lähtee takaa-ajamaan Piritaa. Takaa-ajon aikana yö vaihtuu päiväksi ja lopulta Niila ja Pirita päätyvät Pahakuruun. Niila kamppailee valkoisen peuran kanssa kaataen sen sarvista maahan, mutta häkeltyy, kun peura muuttuu yllättäen ihmiseksi ja hänen edessään istuu viekkaasti naurava ja hymyilevä Pirita. Niila ei kykene vastustamaan Piritaa, joka ottaa hänet syleilynsä. Pirita iskee vampyyrinomaisesti hampaansa Niilan kaulaan ja seuraavissa kuvissa kuullaan Niilan kuolinparahdus vasten tunturimaisemaa Piritan poistuessa paikalta valkoisena peurana. Kohtauksen viimeisessä kuvassa näkyy Niilan eloton käsi, hänen neljäntuulenlakkinsa ja peuran jättämät jäljet lumihangessa.

Niilan kohtalossa ilmentyy Piritan edustaman modernin naiseuden fyysisen vaarallisuuden puoli, jota ilmennetään konkreettisimmillaan Niilan painissa valkoisen peuran kanssa ja väkivaltaisessa kuolemassa Piritan kynsissä. Niilan tapauksessa nostetaan vertauskuvallisesti ilmi seuraukset siitä, kun moderni ja liberaali nainen, eritoten hänen seksuaalisuutensa, kuin myös eksotisoitu toiseus ja sen ohessa ilmenevä mystinen kuolema, yritetään väkisin kahlita paikalleen. Huomionarvoista kuitenkin on, että Niilan ja Piritan välinen kohtaaminen on rakennettu samankaltaisesti Aslakin ja Piritan välisen kisailukohtauksen kanssa. Molempien kohtausten aikana esimerkiksi nähdään, kuinka miehet painivat Piritan kanssa sekä lopuksi pyrkivät suutelemaan häntä. Miksi siis Niila menettää henkensä, mutta Aslak kykeni kahlitsemaan ja kesyttämään Piritan?

Elokuvassa on aikaisemmin ilmennyt, että Pirita kokee yksinäisyyttä avioliitossaan ja eikä saa Aslakilta kaipaamansa huomiota ja (seksuaalista) tyydytystä. Itsenäisenä ja vapaana naisena mieheltä saatu huomio ja seksuaalinen aspekti ei ollut vielä niin keskeinen ja merkittävä osa Piritaa. Tämä on kuitenkin muuttunut hänen mentyään naimisiin Aslakin kanssa. Avioliitossa koettu seksuaalinen tyytymättömyys on tehnyt Piritasta entistä hallitsemattoman ja vaarallisemman yksilön, jolle Niila ei voi enää tehdä mitään. Asetelman voi tulkita siten, että naimisissa ollessaan moderni nainen säilyttää yhteiskunnassa uhkaavuutensa, mikä pahimmillaan ilme-

nee jopa fyysisenä toimintana. Avioliitto ei ole lopulta kyennyt kesyttämään modernia naista, Piritaa, vaan on muuttanut hänet sen sijaan vaarallisemmaksi.

Niilan kuoleman vaikutuksissa on myös havaittavissa modernin kuolemankulttuurin keskeisiä piirteitä, jotka ilmenevät juuri fyysisyyden ja väkivaltaisuuden korostumisessa. Niilan ruumis tuodaan takaisin kylään ja kyläläiset kokoontuvat katsomaan ruumista, joka herättää heissä järkytystä, olettavasti johtuen ruumiissa näkyvistä väkivallan jäljistä. Kyläläiset poistuvat pian paikalta ja kuvassa vilahtava nainen estää lastansa katsomasta kohti ruumista. Kyläläisten reaktion Niilan ruumiiseen voikin nähdä muistutuksena kuolemankulttuurin murroksesta, jossa vainajan ruumiin näkeminen oli muuttunut harvinaisemmaksi arjessa. Niilan kuoleman ja hänen ruumiinsa myötä esiin nousevat väkivaltaiset piirteet toimivat muistutuksena sodanjälkeisestä yhteiskunnasta, jossa mielikuvat luonnollisesta, hyvästä kuolemasta olivat hiljalleen korvautuneet väkivaltaisen, pahan, kuoleman mielikuvilla. Näin Niilan kuolemassa ja sen seurauksissa ei korosteta ainoastaan modernin naiseuden seksuaalista vaarallisuutta vaan myös piirteitä modernin kuolemankulttuurin yhteydessä esiintyvistä väkivaltaisen kuoleman mielikuvista.

Toiseksi uhriksi päätyy poromies Jouni. Pian Niilan kuoleman jälkeen Jouni nähdään juttelemassa Piritalle hänen kotinsa pihalla. Jouni kysyy haluaisiko Pirita lähteä hänen mukaansa keräämään jäkäliä tunturille. Pirita kieltäytyy, mutta Jouni ei vaikuta olevan lainkaan pettynyt ja lähtee porojensa ja koiriensa kanssa matkaan iloisena. Seuraavana yönä Pirita nukkuu sängyssään rauhallisesti, kunnes kuunpaiste luo talon ikkunasta lattialle käänteisen ristin muotoisen varjon. Pirita alkaa sängyssään hikoilemaan ja huokailemaan. Seuraavaksi Piritan varjon nähdään kävelevän ikkunan muodostaman varjon ylitse ja yö vaihtuu seuraavan päivän aamuun. Loppukuvissa näytetään Jounin koiria ja poroja rekineen, joita vasten kuullaan Jounin kuolin huuto. Viimeisessä kuvassa kamera lähikuvaa yhtä Jounin koirista, joka ulisee isäntänsä kuoleman takia.

Jounin kuolinkohtauksessa kuolemaa ja Piritan seksuaalista vaarallisuutta ei ilmennetä samanlaisella fyysisellä intensiteetillä kuin Niilan kohdalla. Kohtauksessa nostetaan esiin enemmän Piritan modernin naiseuden henkisen seksuaalisuuden vaarallisuus. Teemaa alleviivataan Piritan yöllisten kokemusten kuvauksissa. Kohta, jossa Pirita kävelee käänteisen ristin muotoisen varjon ylitse, on epäsuora viittaus *Nosferatuun*. Elokuvasa vampyyri Orlokin varjon nähdään kulkevan ylös portaikkoa, jonka lopussa tätä odottaa naisuhri, päähenkilö Hutterin kihlattu Ellen. Viittaus *Nosferatuun* ei muistuta ainoastaan ekspressionistisen elokuvatyylin ja vampyyritradition vaikutuksesta *Valkoisen peurassa*, vaan myös heijastelee aikansa yhteiskunnan arvoja. *Valkoisessa peurassa* vampyyri on nainen, jonka uhrina on mies. Piritan hikoilu ja huokaileminen näyttävät kohtauksessa voimakkaana tunneikäntöinä, jotka korostavat hänen henkistä kamppailuaan ja liittyvät perinteiseen näkemykseen siitä, kuinka naisten ei koettu kykenevän hallitsemaan seksuaalisuuttaan. Piritan ole-

mus epäpyhänä ja poikkeuksellisen olentona ja hänen hallitsematon seksuaalisuutensa yhdistetään vaarallisiin modernin naiseuden piirteisiin, jotka lopulta johtavat Jounin kuolemaan.

Epäpyhä Pirita ja alistettu naisen keho

Viimeiseksi uhrikseen Pirita saa tuoreen aviomiehen. Heidän kohtaamisensa tapahtuu kirkossa, jossa sulhanen ja hänen morsiamensa ollaan vihkimässä avioliittoon. Pirita on kirkossa muun yleisön joukossa vaihtaen viipyileviä, eroottisesti latautuneita, katseita alttarilla morsiamensa vierellä seisovan sulhasen kanssa. Seremonian jälkeen tuore aviopari ja hääväki tekevät rekien kyydissä matkaa ja Pirita ilmestyy heidän joukkoonsa valkoisena peurana. Aviomies lähtee takaa-ajamaan Piritaa vaimonsa estelyistä huolimatta. Aviomiehen ja Piritan varsinaista yhteenottoa ei näytetä, mutta elokuvan loppupuolella aviomiehen ruumis tuodaan kylään takaisin vahvistaen hänen kuolemansa katsojille.

Elokuvatutkija Laura Mulvey on kuuluisassa esseessään *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1977) korostanut elokuvissa kolmea erilaista katsetta: kameran, joka luo kuvan tapahtumista, katsojien, jotka tulkitsevat elokuvan tapahtumat, ja hahmojen, jotka katsovat toisiaan elokuvan maailmassa. Näissä kaikissa katseissa keskeistä on miesten toiminen aktiivisina katseen kantajina ja naisten asema passiivisina katseen kohteina. Tämä ”miehinen katse” (engl. ”the male gaze”) alkaa kameran kuvaamista tapahtumista, joiden alaisuudessa katsojien ja hahmojen katset lopulta ovat. Mulvey yhdistää katset patriarkaaliseen maailmankuvaan, jota elokuvien miehiset katset luovat ja ylläpitävät, ja joilla alistetaan, erotisoidaan ja ylläpidetään valtaa naissukupuoliin ja heidän kehoihinsa. Mulvey kehitti teoriansa 1970-luvulla ja se kohdistui varsinkin 1930–1950-luvuilla tuotettuihin Hollywoodin valtavirtaelokuviin, jotka suurimmalta osin rakentuivat valkoisten heteromiesten sukupuolittuneiden näkemysten mukaisesti.⁴⁸⁴

1950-luvulla valmistuneen *Valkoisen peuran* kirkkokohtausta on mielenkiintoista tarkastella Mulveyn teoriasta käsin. Piritaan kohdistettua miehistä katsetta nähdään elokuvassa toistuvasti muun muassa kuvien, kuvakulmien, dialogin, katseiden ja musiikin keinoin esimerkiksi Aslakin, metsänhoitajan, Niilan ja Jounin kohtauksissa. Kirkkokohtauksessa miehisen katseen vaikutus on kuitenkin erityisen väkevä. Esimerkiksi sulhanen seisoo kirkon alttarin edessä ja on näin ollen korkeammalla kuin takana penkillä istuva Pirita. Täten sulhasen katse kohdistuu Piritaan nähdessä ylhäältä alaspäin. Pirita on muiden naisten joukossa ja istuu kirkon pääovesta katsottuna vasemmalla puolella, joka on mielletty ns. väääräksi, huonommaksi puo-

⁴⁸⁴ Mulvey 1999 (1975), 843, passim.

leksi.⁴⁸⁵ Kohtauksen aikana avioparia kuvataan edestäpäin siten, että yleisön joukossa taka-alalla istuva Pirita asettuu sulhasen ja morsiamen väliin. Tämä kuvastaa Piritan roolia kolmantena osapuolena, joka tulee aiheuttamaan särön tuoreeseen avioliittoon.

Elokuvassa usein kuultava, Piritan noituutta alleviivaava, Einar Englundin säveltämä tunnusmusiikki nousee etualalle kirkossa laulettuun virren sijasta kameran kuvatussa vuorotellen Piritaa väen joukossa ja sulhasen kasvoja lähikuvassa. Vastaa- vasti kirkkoväen laulama virsi kuullaan vahvempana, kun kamera kuvaa sulhasta alttarilla morsiamensa kanssa. Tällaisella vastakkainasettelulla korostuu Piritan epäpyhyys ja syntisyys samaan aikaan nostoen esiin avioliittoinstituution pyhyiden ja keskeisyyden merkityksen yhteiskunnassa.

Kirkkokohtauksessa miehin katse ja sen toteuttama alistaminen ovat siis monella tapaa läsnä: sulhasen katseessa, kameran luomissa kuvakulmissa ja vaihtelevassa äänimaailmassa, joiden kautta katsoja asetetaan sulhasen näkökulmaan, josta muodostuu alistettu vaikutelma Piritasta. Niillä luodaan vuoropuhelua, joka paljastaa yhteiskunnallisesti tärkeiksi koetut käytännöt, asenteet ja arvot.⁴⁸⁶ Tästä näkökulmasta myös tulee ymmärretyksi, miksi Piritan toteuttama eroottisesti latautunut, aktiivisen katseen muodossa oleva tunneikäntö, on hänelle ongelmallinen: elokuvakerronnassa aktiivisuus kuuluu keskeisesti patriarkaatin edustamalle miehelle eikä passiiviselle naiselle. Piritan aktiivisen roolin seuraukset ovat hänelle lopulta tuhoisat.

Lapin käännytystyö oli alkanut kristillisen kirkon toimesta 1600-luvulta alkaen. Kirkko pyrki tuhoamaan vanhan saamelaisuskon monilla tavoilla, kuten rapauttamalla perinteisen tietäjäinstituution, tuomitsemalla joikuperinteen, tuhoamalla rumpuja, pyrkimällä eroon seitakultista ja siihen liittyvistä uhraamisista, ja jopa kieltämällä saamelaiskielen käytön. Monet vanhat uskomukset ja perinteet kuitenkin jatkoivat eloaan uuden uskonnon rinnalla vielä ainakin 1800-luvun lopulle asti.⁴⁸⁷ *Valkoista peuraa* laajasti tarkastellut tutkija Heli Saarinen onkin huomauttanut, että elokuvan yhteisö elää vanhan ja uuden uskonnon välissä: elokuvan alussa kuultu joiku ja kyläyhteisön perinteitä noudattava Piritan ja Aslakin hääseremonia ovat vaihtuneet loppupuolella virsiin ja nuoren saamelaispariskunnan avioliittoon vihkimiseen kirkossa. Toisaalta vanhoja uskomuksia ei ole täysin syrjäytetty, sillä aviomiehen surman jälkeen kyläläiset tukeutuvat perinteisiin keinoihin, raudasta taottuihin keihäisiin, jollaisella Aslak lopulta surmaa Piritan.⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ Heikkilä ja Suvikumpu 2009, 34, 119; ks. myös Saarinen 2011, 110.

⁴⁸⁶ Ks. esim. Hakola 2011, 51.

⁴⁸⁷ Saarinen 2011, 193; Lehtola 2015, 44–45.

⁴⁸⁸ Tästä enemmän ks. Saarinen 2011, 192–197.

Valkoisessa peurassa erityisesti noidilla ja noituuden harjoittamisella, jotka omaavat pitkän historian ja tradition niin saamelaisessa kuin eurooppalaisessa kulttuurissa, onkin keskeinen merkitys. Saamelaiskulttuurissa noidasta on puhuttu nimellä noaidi tai shamaani. Noaidit olivat usein miehiä toisin kuin eurooppalaisissa noitakertomuksissa, joissa naisilla oli keskeinen asema.⁴⁸⁹ Noaidit olivat hyvántah-
toisia tietäjiä, jotka olivat kansansa keskuudessa arvostettuja ja kykenivät yliluonnollisilla voimillaan auttamaan paikallisia näiden ongelmissa. Lapissa tapahtuneen kristillisen käännytystyön myötä noaidit ja heidän harjoittama noituus alettiin nähdä kielteisemmässä merkityksessä kristillisessä maailmankuvassa.⁴⁹⁰ Euroopassa noita-
vainot olivat alkaneet jo myöhäiskeskiajalla. Vainot kohdistettiin suurimmilta osin naisiin, joilla ei katsottu olevan sielua ja joiden ruumis tulkittiin paholaisen käyttämäksi välineeksi. Noituus myös nähtiin keskeisenä osana naisten seksuaalisuutta, joka taas yhdistyi käsitykseen naisista perisyntin kantajina.⁴⁹¹

Eurooppalaisen tradition vaikutus näkyy myös *Valkoisessa peurassa*, jossa naispuolinen noita esitetään uhkaavana, vaarallisena ja seksuaalisoituna. Kirkkokohtauksen tulkinnallisessa kehityksessä Piritan noidassa korostuu entisestään modernin naisuuden aspekti, joka liitetään uhaksi valtauskonnon kaikkein pyhintä instituutiota eli avioliittoa kohtaan. Kirkkokohtauksen jälkeen tapahtuva aviomiehen surma Piritan käsissä osoittaa, kuinka moderni, seksuaalisesti vapaa nainen voi olla houkutteleva ja johtaa lopulta miehen turmion tielle – jopa kuolemaan.

Vahvan Piritan kuolema – modernin naisen tuhoutuminen

Valkoisessa peurassa Piritan tuhosta tekee huomionarvoisen se tosiasia, että hänet toisaalta kuvataan vahvana lapinnaisena, jolla on pitkä traditio Lappiin liittyvissä kuvauksissa. Vahvan lapinnaisen kuvauksella on myös historiallinen pohjansa, sillä naisilla on ollut esimerkiksi tärkeä rooli poronhoidossa. Perinteisiin nojanneessa metsästys- ja poronhoitokulttuureissa naisten on tarvinnut olla itsenäisiä, aktiivisen omatoimisia ja kantamaan vastuuta perheensä ja yhteisönsä elämästä.⁴⁹² *Valkoisessa peurassa* Piritan vahvuutta tuodaankin usein esille ja hän rikkoo yhteisönsä sukupuolirooleja toimimalla miesten tavoin. Piritan rooli on poikkeava hänen yhteisönsä sisällä muihin naispuolisiin jäseniin nähden. Pirita ei esimerkiksi pelkää osallistua

⁴⁸⁹ Pentikäinen 2006, 182–183; ks. myös Saarinen 2011, 184–185.

⁴⁹⁰ Huurre 1998, 256, 266; Laestadius 1994, 17; Siikala 1999, 72–73; Lehtola 2005, 306; Pentikäinen 2006, 186–187; ks. myös Saarinen 2011, 167; Lehtola 2015, 44–47.

⁴⁹¹ Setälä 1996, 250–265; Guillou 2004, 32–33; Katajala-Peltomaa & Toivio 2004, 83; ks. myös Saarinen 2011, 195.

⁴⁹² Vahtola 1991, 261; Lähteenmäki 2004, 298; Kuokkanen 2004, 146–147; Kortessalmi 2008, 34, 48–51; ks. myös Saarinen 2011, 143–149.

pororekikisoihin muiden miesten kanssa, hän kykenee itsenäisesti ottamaan poron kiinni suopungilla ja jopa veistä käyttäen uhraamaan valkopeuravasan seidalle.⁴⁹³

Modernin naisen uhka ja vaarallisuus kulminoituu *Valkoisen peuran* loppua kohden. Aviomiehen surmaamisen jälkeen Pirita joutuu kaikkien kyläläisten jahtaamaksi. Hän muuttuu valkoiseksi peuraksi, jonka olomuodossa hän pakenee kohti Pahakuraa, jossa hän lopulta joutuu oman miehensä seivästämäksi. Kuolemansa jälkeen Pirita muuttuu jälleen ihmiseksi, ja Aslak ymmärtää kenet hän on surmannut. Pian surmaamisensa jälkeen Piritan lähikuvatuilla kasvoilla on välittömästi havaittavissa tuskallinen ilme, mutta jo seuraavassa kuvassa hänen kasvonpiirteensä ovat rauhalliset. Hänen tukkansa on myös siistimmän oloinen ja tuuli puhaltaa niitä vasten rauhallisemmin. Piritan olemuksen ja luonnon muuttuminen rauhalliseksi ja hiljaiseksi ilmaisevat, että myös Pirita on saavuttanut oman rauhansa kuolemansa myötä. *Valkoisessa peurassa* ei nähdä Piritan kuolemasta aiheutuvia seurauksia ja se päättyy samanlaiseen kaukokuvattuun maisemakuvaukseen kuin elokuvan alussa nähtiin, mikä muistuttaa luontoon liittyvästä ikuisesta kiertokulusta. Lopussa kuuluaan samaa joikua kuin elokuvan alussa, mikä osoittaa, että Piritan tarina on tullut päätökseensä. Elokuvan alun kohtalokkaassa joiussa annettu ennustus on käynyt toteen.

Kansainvälisissä kauhuelokuvissa oli vielä tuohon aikaan normina, että pahuus piti selkeästi kukistaa ja osoittaa, että normaaliin alkuperäiseen tilaan tehdään paluu.⁴⁹⁴ *Valkoinen peura* kuitenkin kyseenalaistaa tätä asetelmaa, sillä voidaan olettaa, että asiat eivät täysin normalisoidu Piritan kuoleman jälkeen. Elokuvan loppu onkin poikkeuksellisen ”epäsuomalainen” verrattaessa monien muiden kotimaisen studiokauden elokuvien lopetuksiin.⁴⁹⁵ Viimeisissä loppukuvissa Piritan ruumis ja sen vierellä istuva Aslak etäännyvät laaja- ja kaukokuvattuihin maisemakuviin. Tarina ei paljastu uneksi eikä siinä myöskään kuulla tai nähdä varsinaisesti eloonjääneiden tai keskeisten hahmojen viimeisiä reaktioita tai loppuvuorosanoja, mikä oli monelle elokuvalla tyypillistä kotimaisella studiokaudella. Viimeiset lähikuvat Piritan ruumiista ja lähikuvatuista kasvoista pakottavat katsojat kohtaamaan kuoleman ehdottomana seikkana, jolla on myös tunteelliset seurauksensa. Näitä ovat esimerkiksi surun tunne ja tyhjyyden olotila, joiden ilmentymistä ja voimistumista välitetään lopun viimeisissä etäännyvissä kaukomaisemakuvissa.

⁴⁹³ Historiallisesti uhritoimitukset seidalle olivat miesten yksinoikeus eikä naisten läsnäolo ollut suotavaa. Seitauhrausperinteestä tarkemmin esim. Äimä 1903, 216; Holmberg 1915, 31–34; Manker 1965, 57–59; Pentikäinen 1994, 149; ks. myös Saarinen 2011, 148.

⁴⁹⁴ Esim Wood 1986, 78–80; ks. myös Hakola 2011, 128; Asma 2009, 198.

⁴⁹⁵ Vrt. esim. von Bagh 2005, 197.

Piritan keskeisimpänä vahvuuden merkinä voisi lopulta pitää sitä, että hän kykenee tappamaan häntä vahvempia nuoria miehiä, mikä on myös keskeinen syy, jonka vuoksi hänet on tuhottava. Elokuvaa tarkastellut Jorma Lehtola on todennut, että Piritan tuhoutuminen ”kertoo jo ehkä enemmän sotienjälkeisen Suomen naiskuvasta ja peloista kuin minkään ilmansuunnan saamelaisesta perinteestä”.⁴⁹⁶ *Valkoisessa peurassa* Piritan tuhoutuminen ja hänen tekemänsä nuorten miesten surmat kietoutuvat osaksi laajempia monitulkintaisia kulttuurihistoriallisia ilmiöitä, jotka eivät kytkeydy ainoastaan sodanjälkeiseen aikaan, vaan niissä kulkevat mukana myös kotimaisen studioelokuvan arvot, sukupuoliroolien väliset jännitteet, kansainväliset kauhuelokuvatraditiot, saamelaiskulttuurin uskomukset ja kristinuskon vaikutus, eurooppalainen noitavainojen historia sekä myös länsimaissa toisen maailmansodan jälkeisessä murroksessa ollut kuolema- ja surukulttuuri.

4.2 *Olemme kaikki syyllisiä* (1954) – sensaatiomainen kuolema

Aarne Tarkaksen ohjaama ja käsikirjoittama *Olemme kaikki syyllisiä* aloittaa suomalaisessa fiktioelokuvassa väkivaltaisen kuoleman ja median toisiaan ruokkivan suhteen käsittelyn. Elokuvasa nuori miesylioppilas murhaa Helsingin Kaivopuistossa naisystävänsä ja tapauksen taustoja ryhtyy tutkimaan iltapäivälehdessä toimittaja. Elokuva ohjaa kysymään, kuinka rikoksen eri osapuolia kohdellaan ja minkälaisia tunteita yleisön halutaan kokevan näistä eri osapuolista. Ansaitseeko rikoksen tekijä minkäänlaista sympatiaa osakseen, ja jos näin on, niin miten sitä tulisi osoittaa? Yhteiskunnallisena lähtökohtana elokuvassa esiintyvälle kritiikille, median (erityisesti iltapäivälehdessä) tapaan uutisoida väkivaltarikoksen tekijöistä ja uhreista tunteellisesti, toimii Isojoella sattunut Kyllikki Saaren murhatapaus vuonna 1953. Yhteiskunta oli alkanut 1950-luvulla muuttua entistä mediavälitteisemmäksi, ja kuoleman yhteydessä ilmaistut tunteet, kuten suru, pelko ja viha, myös välittyivät ja vaikuttivat laajemmin kansalaisten keskuudessa.⁴⁹⁷

Olemme kaikki syyllisiä kertoo, mitkä tapahtumat johtivat siihen, että nuori ylioppilas Antti Kajava (Veijo Pasanen) päätyi murhaamaan lapsuuden- ja myöhemmin naisystävänsä Leena Järvelän (Aino-Maija Tikkanen) Helsingin Kaivopuistossa. Tapaukselta lähtee tutkimaan iltapäivälehdessä työskentelevä toimittaja Honka (Matti Tamminen), joka tuottaa murhatapauksesta sensaatiojuttua. Lööppien myötä Antista syntyy kuva mielenhäiriöisenä seksuaalirikollisena. Tarina kerrotaan nykyhetkessä kuvaamalla Antin oikeudenkäyntiä ja Hongan tutkimuksia sekä takaumina, joissa käydään läpi Antin lapsuuden vaiheet aina murhahetkeen asti.

⁴⁹⁶ Lehtola 2000, 133.

⁴⁹⁷ Sumiala 2014, 146; myös Saari 2020, 198.

Honka kiinnostuu myöhemmin murhatapauksen yksityiskohdista ja tulee haastatelleeksi Anttia hoitanutta mielisairaalan johtajaa, joka kertoo Antin rankasta lapsuudesta ja kasvuympäristöstä. Antin mielenterveysongelmista kärsineet vanhemmat ovat pahoinpidelleet häntä. Molemmat ovat myös tehneet itsemurhan hirttäytymällä. Antti on näiden tapahtumien takia ollut rankasti koulukiusattu. Hänen ainoa ystävänsä oli Leena, jonka kanssa hän kihlautui. Haastattelun jälkeen Honka alkaa pohtia Antin murhatekoon vaikuttaneita syitä tullen vakuuttuneeksi siitä, että todellinen syyllinen murhaan on yhteiskunnallinen järjestelmä. Antti kokee toteutaneensa murhan täydessä ymmärryksessä, vastustaen tietoisesti ”hullun” leimaa ja syyntakeettomuutta, ja täten hänet tuomitaan kuritushuoneeseen. Elokuvan lopussa vankilan porteilla Honka saapuu katsomaan Antin saattamista vankilaan.

Tarkaksen elokuvan pohjana toimii kirjailija Onni Hallan romaani *Oudot virrat* (Otava, 1949). Tarkas lainaa romaanista monia yksityiskohtia, kuten keskeiset henkilöhahmot (muutetuilla nimillä) ja juonirakenteen, vaikka aikoinaan kiistikin yhtäläisyydet.⁴⁹⁸ Romaanissa nuori ylioppilas Mauno Rantanen joutuu oikeudenkäyntiin murhattuaan Helsingin Kaivopuistossa lapsuuden- ja myöhemmin -naisystävänsä Elina Muurinmaan. Romaanissa kuvataan Maunon sisäistä ajatusmaailmaa hänen viettäessä aikaa vankiselissä odottaessa tuomiotaan ja myöhemmin ollessaan mielisairaalassa. *Outoja virtoja* on luonnehdittu psykologiseksi romaaniksi, jossa Halla ei pyrkinyt sensaatiohakuisuuteen, vaan analyttisesti ja johdonmukaisesti kuvaamaan Maunon mielenliikkeitä ja niiden hiljattaista muuttumista epätasapainoisemmaksi.⁴⁹⁹ Tässä piileekin suurin ero Tarkaksen elokuväsovitukseen, jossa taas korostettiin iltapäivälehdistön roolia, mikä puuttui kokonaan Hallan romaanista. Sekä Hallan romaanissa että Tarkaksen elokuväsovituksessa korostuvat perinnölliset ja ympäristölliset tekijät, mutta siinä missä Halla keskittyy psykologisesti tarkastelemaan yksilön sisäistä ajatusmaailmaa, niin Tarkas hylkää psykologisuuden suurimmalta osin korostaen sen sijaan ympäröivän yhteiskunnan merkitystä ja vastuuta nostamalla keskiön lehdistön, erityisesti kielteisen julkisuuden, vaikutuksen ihmisten muodostamissa mielipiteissä.

Hallan ja Tarkaksen teosten taustalla vaikuttaa kuitenkin kaikkein merkittävimmän 10.–11. heinäkuuta välisenä yönä vuonna 1947 tapahtunut murha Helsingin Tähtitorninmäellä. Halla sai romaaniinsa inspiraation murhatapauksen pohjalta ja Tarkas oli elokuvansa käsikirjoitusta varten tutustunut tapauksen kuulustelu- ja oi-

⁴⁹⁸ Tästä enemmän esim. Mäkelä 1996, 146–147; Uusitalo 2006, 66–67. Tarkaksen elokuvan on myös mainittu saaneen vaikutteita ranskalaisen André Cayetten elokuvasta *Hiipivät askeleet* (1952), jonka ensi-ilta oli ollut Suomessa vuonna 1954. Tarkaksen elokuvan nimi muistuttaa *Hiipivät askeleet* -elokuvan alkuperäisnimeä *Nous sommes tous des assassins*, jonka suora suomennos on ”Olemme kaikki murhaajia”. Esim. I-S 08.11.1954.

⁴⁹⁹ Esim. HS 21.12.1949, 4; UA 21.12.1949, 3.

keudenkäyntipöytäkirjoihin.⁵⁰⁰ Tapauksessa 22-vuotias hovimestari Alexander Advilankin kuristi kuoliaaksi 37-vuotiaan Maj-Lisa Packalénin. Advilankin oli tavannut uhrinsa samana iltana ravintolassa, josta he myöhemmin siirtyivät Tähtitorinmäen puistoalueelle. Päästyään puiston penkille Advilankin oli yllättäen päättänyt murhata naisen. Oikeudenkäynnin aikana puolustus vetosi Advilankinin mahdollisiin mielenhäiriöihin mainiten mm. Advilankinin ”perinnöllisen hermostuneisuuden”, perheessä esiintyneen kaatumataudin (epilepsian)⁵⁰¹ ja murhayönä hänen kokemansa harhanäyt, joissa runsaasti nautitulla alkoholilla oli ollut keskeinen osuus. Maaliskuussa 1948 Helsingin raastuvanoikeus tuomitsi Advilankinin yhdeksäksi vuodeksi kuritushuoneeseen täyttä ymmärrystä vailla, eli alentuvasti syyntakeisena, tehdystä taposta. Korkeammassa oikeudessa tuomio aleni myöhemmin seitsemään vuoteen.⁵⁰²

Tähtitorinmäen murhatapaus sai aikoinaan laajaa mediahuomiota. Huomionarvoinen yksityiskohta tapauksessa on, että Advilankiniin oli tehnyt vaikutuksen aiemmin keväällä ensi-iltansa saanut rikoselokuva *Yön sävel* (*Wanted For Murder*, Lawrence Huntington, 1946). Elokuvasa Lontoota piinaa sarjakuristaja, jonka viimeinen naisuhri kohtaa kuolemansa puiston penkillä. Advilankin oli aikaisemmin murhayönä ravintolassa kehumut pöytätovereilleen *Yön säveltä* ja keskustellut murhista ja naisten kuristamisesta, minkä hän tosin kiisti tapahtuneen. Kuulusteluissa Advilankin ei myöntänyt elokuvan vaikuttaneen hänen tekoonsa.⁵⁰³ Jo ennen murhatapusta sanomalehtien elokuva-arvioissa ja yleisönosastokirjoituksissa oli pohdittu *Yön sävelen* ”turmelevaa” vaikutusta katsojiinsa.⁵⁰⁴

Mediatutkija Johanna Sumiala on tarkastellut median keskeistä roolia kuolemasta välittyvästä kuvasta. Vakiintuneet kerronnan tavat ritualisoivat kuoleman mediavälitteisyyttä. Tällaisella uutisoinnilla media tarjoaa yleisölleen tapoja käsitellä kuolemaa, mutta samalla ritualisointi asettaa toimijat, kuten rikoksen tekijän, uhrin ja silminnäkijän, oletettuihin positioihin. Asetelma voi yksinkertaistaa todellisia tapahtumia ja synnyttää vaikutelman siitä, ketkä osapuolet ovat joko hyviä tai pahoja.⁵⁰⁵ Näin tapahtuu myös *Olemme kaikki syyllisiä* -elokuvassa esitetyn mediakuvan välityksellä: sensaatiolehdistön myötä Antti (rikoksen tekijä) ilmertyy ”pahana” ja väkivaltaisena murhaajana, Leena (rikoksen uhri) ”hyvänä” ja viattomana uhrina ja Honka (silminnäkijä) tapauksen ”neutraalina” tarkkailevana osapuolena.

⁵⁰⁰ Uusitalo 2006, 66.

⁵⁰¹ Epilepsia määriteltiin Suomessa 1950-luvulle asti psykiatriseksi sairaudeksi. Esim. Pietikäinen 2020, 11–15.

⁵⁰² HS 13.07.1947, 5–6; HS 14.08.1947, 5–6; HS 28.08.1947, 5, 7; HS 23.03.1948, 3.

⁵⁰³ HS 14.08.1947, 5–6; HS 28.08.1947, 5, 7; HS 23.03.1948, 3.

⁵⁰⁴ Esim. HS 01.06.1947, 8; HS 09.06.1947, 5; HS 11.06.1947, 7.

⁵⁰⁵ Sumiala 2014, 145.

Mielenkiintoisesti *Olemme kaikki syyllisiä* -elokuvassa korostuu kahden erilaisen mediatuotteen, fiktiivisen elokuvan ja iltapäivälehdien, rooli kuolemankulttuurissa, joka oli murroksessa yhteiskunnallisen rakennemuutoksen myötä. Elokuvan sisäisessä maailmassa, metatasolla, tapahtuva keskustelu sensaatiolehdistön vaikutuksesta antaa aiheelle laajemman yhteiskunnallisen merkityksen. Yhdistämällä toisiinsa kaksi kulttuurituotetta – elokuvan ja iltapäivälehdistön – *Olemme kaikki syyllisiä* herättää pohtimaan, miten kuolemasta oli tullut väkivaltaisempaa ja viihteellisempää paitsi elokuvissa, myös muissa mediatuotteissa.

Edellä mainitut lähtökohdat antavat tässä luvussa oivan väylän analysoida *Olemme kaikki syyllisiä* -elokuva journalismi- ja tunnehistoriallisesta sekä tunnekäytäntöjen näkökulmasta. Lähestyn aihetta aluksi tarkastelemalla Kyllikki Saaren murhatapauksen uutisoinnin lukuisia vaikutuksia suomalaisessa yhteiskunnassa. Tämän jälkeen analysoin elokuvasta julkaistua traileria sekä elokuvassa nähtäviä lehtiotsikoita. Viimeiseksi analysoin elokuvan tapahtumia rikoksen tarkkailijan, toimittaja Hongan, näkökulmasta käsin. Nostan myös esiin rikoksen tekijän, Antti Kajavan, ja rikoksen uhrin, Leena Järvelän, yhteiskunnallisen merkityksen sensaatiomedian näkökulmasta. Millaisilla kommunikoivilla tunnekäytännöillä *Olemme kaikki syyllisiä* luo käsityksiä väkivaltaisesta kuolemasta? Entä millaista symboliikkaa, ja esimerkiksi sanallisia ja nimeäviä tunnekäytäntöjä, elokuvassa toistuu? Mikä on elokuvan ja siinä esiintyvän sensaatiomedian laajempi kytkös siihen, kuinka mediatuotteet vaikuttavat ihmisten tunteisiin ja toimintaan?

Media, tunteet ja kuoleman ritualisointi – Kyllikki Saaren murhatapaus

Vuonna 1953 seisemäntoistavuotias Kyllikki Saari murhattiin kotimatallaan syrjäisellä metsämaantiellä. Saaren nuori ja viaton olemus, sekä se että murhaajaa ei saatu koskaan kiinni, vaikutti kansalaisten tunteisiin.⁵⁰⁶ Kansalaisten kokemasta tunnevyörystä kertoo hyvin, että jopa Saaren hautajaiset olivat valtava julkinen mediatapahtuma, johon osallistui kymmeniätuhansia ihmisiä.⁵⁰⁷ Kyllikki Saaren murhatapaus olikin koko kansakunnan yhteinen surutapaus. Vastaavaa nuoren naisen murhasta aiheutunutta joukkosuru- sekä mediailmiötä ei ollut koettu suomalaisessa yhteiskunnassa aikaisemmin, vaikka ennenkin oli ollut kansakuntaa ravisuttaneita nuorten naisten murhia, kuten Tähtitorninmäen tapaus. Aikaisemmin murhattujen naisten tapauksia ei myöskään ollut käsitelty niin pitkään ja yksityiskohtaisesti Suomen lehdistössä kuin Saaren murhatapausta käsiteltiin.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Saari 2020, passim.

⁵⁰⁷ Esim. HS 26.10.1953, 1; Saari 2020, 108–110.

⁵⁰⁸ Saari 2020, 110, 199.

Johanna Sumiala puhuu mediasta symbolisena kommunikoivana käytäntönä, joka antaa merkityksiä tapahtumille ja muokkaa ne kertomuksiksi, joista tulee osa kollektiivisia ja yhteisiä kansallisia kokemuksia sekä kulttuurista muistia. Sumialan mukaan ritualisointiin liittyy aina valtaa: ”*kenellä* mediassa on valta ja mahdollisuus ritualisoida ilmiöitä, asioita ja ihmisiä, *miten* ritualisaatio tapahtuu, ja *mitä* ritualisaatiosta seuraa yhteiskunnassa?”⁵⁰⁹ Rituaalien ajankohdan ja paikan tarkastelu on myös olennaista ottaa huomioon tulkintoja tehdessä.⁵¹⁰

Myös Monique Scheer korostaa median merkitystä tunnekäytäntöjen kohdalla pitäen niitä varsinkin liikuttavina ja kommunikoivina käytäntöinä. Eri mediamuodot voivat joko suuresti tai vähäisesti vaikuttaa koettaviin tunteisiin, jotka ovat syvästi iskostuneet kulttuuriin tai tietynlaiseen yhteisöön. Mediamuotojen kautta välitetyt tunteet voivat myös jäädä lyhytaikaisiksi eivätkä enää vaikuta yleisön tunnekokemuksiin esimerkiksi vuosia myöhemmin. Vanhempien mediamuotojen kulutus voi kuitenkin sallia mahdollisuuden päästä jälleen kokemaan menneen ajan tunnekokemukset. Scheer myös puhuu ritualisoinnista: toistamalla tiettyjä rituaaleja on mahdollista saavuttaa niitä tunteita, joita itse tai muiden haluaa kokevan.⁵¹¹

Ei ole siis sattumaa, että juuri Kyllikki Saaren tapaus jäi kansakunnan kollektiiviseen muistiin, mikä myöhemmin vaikutti esimerkiksi kulttuurituotteissa.⁵¹² Yhteiskuntatieteilijä Juho Saari on tarkastellut Kyllikki Saaren murhaan liittyvää kollektiivista muistamista, jota hänen mukaansa edisti viisi asiakokonaisuutta: tutkintalinjat, erilaiset paikat, tunnereaktiot, myönteiseksi koetut symbolit ja pahuus. Varsinkin tunnereaktiot, joihin kuului esimerkiksi surua, ahdistusta, vihaa, pelkoa, mutta myös uteliaisuutta ja anteeksiantoa, tarttuivat ja levisivät sosiaalisissa verkostoissa, kuten yleisönosastokirjoituksissa, ja lehdistössä laajemminkin. Näiden tunteiden leviämistä edesauttoivat myönteiseen symbolismiin ja pahuuteen liittyvät seikat. Lehdistö kuvasi Kyllikkiä uskonnollisena, puhtaana, ahkerana ja siveänä. Kyllikkiin viitattiin jutuissa lähes aina tyttönä, eikä naisena. Kyllikin nuorta ja viatonta olemusta vahvisti myös julkisuudessa esillä ollut rippikuva hänestä 15-vuotiaana valkoisessa rippileiningissä.⁵¹³ Pahuuden aspektia lisäsi erityisesti se, että Kyllikki oli tapettu mahdolli-

⁵⁰⁹ Bell 1992, 221–223; ks. Sumiala 2014, 143.

⁵¹⁰ Grimes 2011, 9–15; ks. myös Sumiala 2014, 143–144. Tutkimusartikkelissaan Sumiala käyttää esimerkkinä hiihtäjä Mika Myllylän kuoleman ritualisointia, sen ilmenemistä ja kiertoa erilaisissa media-aineistoissa vuonna 2011.

⁵¹¹ Scheer 2012, 210.

⁵¹² Aiheesta enemmän ks. Saari 2020, 219–237.

⁵¹³ Esim. HS 12.11.1953, 5. Kyllikkiin liitetyt ominaisuudet, kuten vakavamielisyys, puhtaus ja uskonnollisuus, ovat jääneet paremmin kollektiiviseen muistiin juuri rippikuvassa esiintyvien seikkojen takia. Rippikuvassa valkoisessa leningissä olevalla Kyllikillä on vakava ja intensiivinen katse (vakavamielisyys), minkä lisäksi hän pitää oikeassa kädessään kukkia rintaansa vasten (puhtaus, viattomuus, kauneus) ja vasemmassa kädessä virsikirjaa (uskonnollisuus). Saari 2020, 212.

sesti käyttäen seksuaalista väkivaltaa, minkä lisäksi hänen lahonnut ruumiinsa löydettiin hylättynä suohaudasta.⁵¹⁴

Kyllikki Saaren murhatapauksen osakseen saama laaja valtakunnallinen huomio ja siitä syntyneet tunteet ja ajatukset näkyivät tapauksen jälkeen muutamissa 1950-luvun elokuvissa. Näitä olivat esimerkiksi Ville Salmisen ohjaama rikoskomedia *Taas tyttö kadoksissa!* (Fennada-Filmi, 1957), jonka käsikirjoittamiseen myös Arne Tarkas osallistui. Elokuva sai suoraan vaikutteita Saaren tapauksesta ja korosti varsinkin tapaukseen liittynyttä ihmisten uteliaisuutta. Elokuva sijoittuu Sivujokeen, jossa nuori nainen nimeltä Annikki Niemi katoaa mystisissä olosuhteissa ja tapauksesta uutisoidaan laajasti lehdistössä. Pian katoamisen jälkeen alkaa kiertää huhuja, että Annikki olisi murhattu. Lopussa kuitenkin selviää, että Annikki oli vain paennut Ruotsiin.⁵¹⁵

Samana vuonna valmistunut Hannu Lemisen ohjaama *Vieras mies* (Suomi-Filmi, 1957) kertoo, kuinka pienen yhteisön rauhaa järjestyttää nuoren miesrengin murha, josta syytetään paikallista talollista naista ja jota saapuu tutkimaan paikallinen poliisi. Myös Kyllikki Saaren katoamista tutki aluksi Isojoen paikallinen nimismies, jolla oli apunaan Vaasan nuori ylikonstaapeli, jolla ei kuitenkaan ollut kokemusta monimutkaisten rikosten ratkaisemisesta.⁵¹⁶ Elokuvassa käydään myös murhaoikeudenkäynti, josta lehdistö kiinnostuu. Lemisen elokuvassa tulee vahvasti esiin suomalainen melodraamaperinne, mutta loppua kohden elokuvassa korostuvat jännitys- ja rikoselokuvan elementit. Tarinan kannalta mielenkiintoinen kytkös Saaren murhaan on samaten, että elokuvan uhrin löydetään suohaudasta.⁵¹⁷

Olemme kaikki syllisiä oli kuitenkin ensimmäinen studioajan elokuva, ja samaten aikaisemmin mainittuihin elokuviin nähden yhteiskunnallisin, jossa Kyllikki Saaren murhatapauksen aiheuttaman kansallisilmion tunnelmaa on aistittavissa sen-

⁵¹⁴ Saari 2020, 69–73.

⁵¹⁵ Julkaisuaikoinaan elokuvan tuotantoyhtiö Fennada-Filmi kiisti yhtäläisyydet Kyllikki Saaren tapaukseen. Yhtäläisyydet todelliseen tapaukseen ovat kuitenkin ilmeisiä. Elokuva tapahtuu Isojoen sijasta ”Sivujoella” ja kadonnut tyttö on nimeltään ”Annikki Niemi”. Tyttö on iältään myös 17-vuotias ja kadonnut syrjäisellä maantiellä, josta on löydetty hänen yliajettu polkupyöränsä. Alkuperäiskäsikirjoituksen avausrepliikeissä on myös suoraan mainittu Kyllikki Saari, mikä kuitenkin poistettiin tarkastamopäätöksen jälkeen. *Taas tyttö kadoksissa*; vrt. myös Saari 2020, 176–177. 2015 julkaistussa elokuvan DVD-kopiossa viittaus Kyllikki Saaren tapaukseen on palautettu. Elokuvassa nimismies Olavi (Heikki Savolainen) sanoo avausrepliikissään toimittajalle (Leo Jokela): ”Yritätte lyödä rahaa onnetoman Kyllikki Saaren jutun avulla!”

⁵¹⁶ Saari 2020, 125.

⁵¹⁷ Kyllikki Saaren tapauksen vaikutusta elokuvaan on myös pohtinut Peter von Bagh (2005, 239): ”Ehkäpä synkeä tarina, jonka neljästä päähenkilöstä kolme päättyy haetaan, myös ilmaisi jotain 50-luvun lopun ilmapiiristä. Aiheen valintaan ovat ehkä vaikuttaneet aikakauden tabut, joita elokuva ei kertakaikkiaan voinut käsitellä. 1950-luvulla oltiin kiihkeän kiinnostuneita esimerkiksi Kyllikki Saaren murhasta [--]”.

saatiomedian muodossa. Kaikkia elokuvia yhdistää lehdistön rooli, joka on Tarkaksen elokuvassa eniten esillä. Tarkas yrittää elokuvassaan luoda kriittistä otetta tapamme tulkita median, elokuvan tapauksessa iltapäivälehdistön, luomia mielikuvia rikoksesta ja sen osapuolista, erityisesti rikoksen tekijästä. Elokuvassa kuitenkin jää lopulta epäselväksi vaikuttaako toimittajan tapa käsitellä rikosta ja rikoksen tekijää inhimillisemmin myös yleisöön, joka tulevaisuudessakin kuluttaa vastaavia sensaatiojuttuja murhista.

Olemme kaikki syyllisiä -elokuvassa Tarkaksen tavoitteena on vierittää syy Antin sijasta niille, jotka ovat kohdelleet häntä huonosti, ja täten he ovat yhtä lailla vastuussa Antin tekemästä rikoksesta. Tarkaksen moraalinen saarna herätti elokuvan julkaisuaikoina arvostelijoissa kritiikkiä.⁵¹⁸ Kuoleman näkökulmasta tarkasteltuna en kuitenkaan pitäisi elokuvan olennaisimpana piirteenä moraalisaarnaa, vaan elokuvan välittämää mediakuvaava väkivaltaisesta kuolemasta ja siihen liittyvistä osapuolista. Keskeiseen tarkasteluun otan erityisesti tunteet, joita Scheerin ja Sumialan mukaan media kykenee välittämään ja jopa jossain määrin määrittelemään sen, mitä tunteita yleisön halutaan kokevan.

Traileri ja lehtiotsikot nimeävinä ja kommunikoivina tunnekäytäntöinä

Olemme kaikki syyllisiä -elokuvassa Tarkaksen harjoittamaa yhteiskunnan syyllistämisen teemaa ei toteuteta ainoastaan keskeisten hahmojen ja heihin liittyvien tapahtumien välityksellä. Tarkas ilmensi teemaansa jo elokuvasta julkaistusta trailerista. Trailerissa ilmenevät metatasot kehystävät elokuvan keskeistä yhteiskunnallisen syyllisyyden teemaa, jonka tarkoituksena on vaikuttaa ja ohjata katsomiskokemusta. Traileri pyrkii perustelemaan erilaisin kommunikoivin ja nimeävin tunnekäytännöin syyt siihen, miksi Antti päätyi surmaamaan Leenan.

Traileri alkaa näyttämällä otoksen, jossa sivullinen nainen kirkuu löytäessään Leenan ruumiin. Tämän jälkeen nähdään ote kohtauksesta, jossa Antin isä Johannes (Sakari Jurkka) pahoinpitelee Anttia lyömällä häntä useita kertoja. Tästä leikataan otokseen, jossa Antin näytetään suorittavan raivonvallassa useita puukoniskuja Leenaan. Puukotusotoksen jälkeen leikataan otokseen, jossa Antti pakenee puistosta. Seuraavaksi trailerissa näytetään murhaan liittyviä lehtiotsikoita. Otsikoiden jälkeen näytetään ylhäältä kuvattu laajakuva suuresta yleisöjoukosta, jonka päälle ilmestyy elokuvan nimi: ”Olemme kaikki syyllisiä”. Tästä siirrytään lähikuviin elokuvassa esiintyvistä hahmoista, jotka todistavat Anttia vastaan oikeudenkäynnissä. Jokaisen hahmon kohdalle ilmestyy teksti ”Sinäkin”. Traileri päättyy näyttämällä otteita koh-

⁵¹⁸ Esim. I-S 08.11.1954, 5.

tauksesta, jossa Antti ja Leena ovat harrastamassa seksiä. Kuvaan ilmestyvät vuoro-
tellen tekstit, ”Iskevä”, ”Paljastava”, ”Rohkea”, ja lopuksi jälleen elokuvan nimi.

Trailerissa tuodaan ilmi, kuinka monenlaiset tekijät ovat vaikuttaneet Anttiin. Isän suorittaman pahoinpitelykokemuksen jäljet ilmenevät konkreettisimmillaan Antin puukottaessa Leenan kuoliaaksi. Tästä siirrytään Antin tuomitseviin sensaatiomaisiin lehtiotsikoihin. Otsikoista tehdään siirtyminen yleisömassaan, jonka päälle ilmestyvä elokuvan nimi johdattelee ajattelemaan, että koko yhteiskunta on syyllinen Antin tekoon. Syyllisyyden kokemus tuodaan lähemmäs yksilön vastuuta näyttämällä teksti ”Sinäkin” vasten jokaista lähikuvattua henkilöä Antin oikeudenkäynnissä. Trailerin lopussa nähtävä seksikohtaus, jonka sensaatiomaisuutta korostetaan kuvassa nähtävillä räikeillä ilmaisuilla, korostaa avoimen seksuaalisuuden kielteistä vaikutusta Antin toimintaan ja persoonaan. Trailerin lopussa nähtävä elokuvan nimi muistuttaa vielä kertaalleen, kuinka kaikki yhteiskunnan jäsenet ovat syyllisiä Antin toteuttamaan Leenan surmaan.

Monet elokuvassa nähtävät lehtiotsikot ovat tyypillisiä iltapäivälehdistön otsikoita, joilla halutaan herättää niin lukijoiden mielenkiinto aiheeseen kuin myös luoda median itsensä tuottama kuva tapahtumista ja sen osapuolista. Kaikki otsikot nähdään jo elokuvan ensimmäisen 14 minuutin aikana. Hongan kirjoittamaan ensimmäiseen otsikkoon leikataan, kun tämä on käynyt murhapaikalla seuraamassa rikostutkintaa. Seuraavat kaksi otsikkoa nähdään, kun Antin yrittää tekemänsä murhan jälkeen paeta viranomaisia junalla. Kun Antti on jäänyt kiinni ja häntä on kuulusteltu, loput otsikot nähdään montaasin muodossa.⁵¹⁹ Montaasissa Honka kirjoittelee otsikoita ja samaan aikaan painokoneen näytetään painavan tuoreita lehtinumeroita, joita jakeluautot kuljettavat eteenpäin.

Alkuun nähtävissä otsikoissa pohditaan Antin raakalaismaisuutta ja murhan seksuaalisia motiiveja (”Raaka rikos Kaivopuistossa. Nuori neitonen murhattu puukolla. Onko kysymyksessä seksuaalirikos?”, ”Himomurhaajako”, ”Onko Kajava seksuaalirikollinen”). Myöhemmin otsikoissa pohditaan Antin mielisairautta (”Turvaako murhaaja mielentilatutkimukseen”, ”Pelastaako mielentilatutkimus jälleen murhaajan? Murhaaja raivoaa oikeudessa näyttellen jälleen mielisairasta. Kajava mielentilatutkimukseen”). Viimeisenä nähtävissä otsikoissa esitellään jo yleisönosastokirjoituksia, joissa ollaan huolissaan murhaajan vetoamisesta mielenterveysongelmiin (”Pelastaako hermosairaala jälleen seksuaalimurhaajan”) ja naisten turvallisuudesta

⁵¹⁹ Elokuvan takaumassa nähdään vielä yksi otsikko ja lyhyt lehtijuttu, joista Antti saa lukea isänsä tekemästä itsemurhasta. (Otsikko) ”Juoppohullun epätoivoinen teko. Hirtäytyi vyöhönsä / (Paikka) Kotka / (Teksti) Eilen tavattiin Kotkan lähistöltä puusta hirtäytyneenä irtolainen Johannes Kajava, Hän oli useat vuodet viettänyt juopottelevaa elämää ja oli hänet hiljakkoin parantumattomana päästetty pois alkoholistasairaalasta. Teko lienee tapahtunut äkillisessä mielenhäiriössä.”

(”Onko naisella turvaa?”) sekä esitetään kuolemanrangaistuksen palauttamista (”Me vaadimme kuolemanrangaistusta”, ”Sivistysvaltioissakin on kuolemanrangaistus”).

Elokuva sisältääkin mielenkiintoisen vertauskuvallisen keinon, jossa otsikot yhdistyvät kiistattomaksi todisteeksi Antin ja murhan luonteesta. Montaasin jälkeen tapahtuu välitön kuvasiirtymä Antin oikeudenkäyntiin. Kamera kuvaa syyttäjää, joka toteaa: ”Edellä esitettyihin tosiasioihin viitaten voidaan tulla tulokseen, että syytetty Antti Kalervo Kajava on vakain tuumin ja harkiten riistänyt hengen Leena Tellervo Järvelältä.” Leikkaustyylistä syntyy vaikutelma, että ”viitatuilla tosiasioilla” tarkoitetaan lehtiotsikoita, joissa Antti on kyseenalaistamatta todettu syylliseksi.

Elokuvassa osoitetaan myös toinen mielenkiintoinen esimerkki otsikoiden vaikutuksesta, kun kuolemanrangaistuksen palauttamista vaativat yleisönosastokirjoitukset näytetään Anttia ja murhaa käsittelevien otsikoiden jälkeen. Elokuvan kontekstista tarkasteltuna voidaan olettaa, että murhasta kirjoitetut sensaatiojutut ovat vaikuttaneet yleiseen mielipiteeseen kuolemanrangaistuksen palauttamisesta. Kuolemanrangaistus rauhanolojen aikana oli poistettu rikoslaista vuonna 1949. Asenteet kuolemanrangaistuksen palauttamista kohtaan olivat koventuneet sotien jälkeen ja vuonna 1953 kesällä tehdyn mielipidekyselyn mukaan sitä kannatti jo 68 % vastaajista.⁵²⁰ Koventuneisiin asenteisiin oli vaikuttanut merkittävästi Soson nelosmurha Muhoksella saman vuoden huhtikuussa.⁵²¹ Rikos onnistuttiin nopeasti selvittämään ja syyllinen saatiin kiinni. Lehdet uutisoivat Soson tapauksesta ahkerasti ja lehdissä julkaistiin kuolemantuomiota vaatineita mielipidekirjoituksia. Myöhemmin Kyllikki Saaren murhatapaus lisäsi kansalaisten parissa vaatimuksia kuolemantuomion palauttamisesta.⁵²² Saaren hautajaisissa oli myös episodi, jossa eräs puhuja vaati kuolemanrangaistusta rikoksen tekijälle.⁵²³

Rajuilla lehtiotsikoinneilla ja niiden esityskeinoilla elokuvassa Tarkas selvästi korostaakin Antista annettavaa yksipuolista väkivaltaisen murhaajan kuvaa, jonka muokkautumisesta yhteiskunnassa on vastuussa sensaatiolehdistä. Vastaavasti trailerissa taas Tarkas tuo enemmän esille itse koko yhteiskuntaa syyllistävää kuvaa, mikä ei itse elokuvassa tule ilmi yhtä vahvasti. Lehtiotsikot ja traileri toimivat joka tapauksessa vahvoina kommunikoivina ja nimeävinä käytäntöinä, joilla varsinkin halutaan puhutella elokuvan katsojien tunteita.

⁵²⁰ Saari 2020, 148.

⁵²¹ Saari 2020, 148. Oululainen mies murhasi Valtion rautateiden (VR) pysäkinhoitajan ja tämän perheenjäsenet: vaimon, 18-vuotiaan tyttären ja 6-vuotiaan pojantyttären. Soson nelosmurhaa ja siitä seurannutta keskustelua kuolemanrangaistuksesta on laajemmin tarkastellut esim. Suo-Yrjö 2009.

⁵²² Esim. Helsingin Sanomissa julkaistu mielipidekirjoitus aiheesta ks. HS 15.10.1953, 14; tarkemmin aiheesta ks. Saari 2020, 147–150.

⁵²³ HS 26.10.1953, 3; ks. myös Saari 2020, 113–114.

Toimittaja Honka – sensaatiolehdistön suhde väkivaltaiseen kuolemaan

Elokuvan ensimmäiset vuorosanat ovat puhelimeen vastaavan iltapäivälehdän toimittussihteerin: ”Murha Kaivopuistossa? Kiitos. Okei.” Suhtautuminen on rauhallinen ja rutiininomainen, ikään kuin rikoksen seurauksena tapahtunut kuolema olisi arkinen ilmiö. Toimitussihteerin pyytää Hongan paikalle ja esittää pyynnön, että hän koittaisi saada jotain juttua murhasta lehden aamunumeroon. Rikospaikalla Honka kysyy tutkijalta tavanomaisesti, mitä tämä osaisi kertoa murhasta. Honka on välittömästi utelemassa, onko kyseessä tavallinen juoppojen riita vai kenties intohimomurha. Honka saa juttunsa valmiiksi vielä samana iltana ja se ehtii aamulehteen otsikoilla: ”Raaka murha Kaivopuistossa. Nuori neitonen murhattu puukolla. Onko kysymyksessä seksuaalirikos?”

Länsimaissa uutismedian kiinnostus väkivaltaiseen kuolemaan juontaa juurensa jo lehdistön syntyäikoihin 1600-luvulle.⁵²⁴ 1800-luvulla valokuvateknologian kehityksen ja keltaisen lehdistön synnyn myötä kuoleman käsittelystä tuli entistäkin näkyvämpää ja groteskimpaa julkisuudessa. Mitä kauemmaksi tavalliset kuoleman ilmiöt jäivät ihmisten arjesta, sitä rajuimmiksi kuoleman kuvaukset muuttuivat. Jo 1800-luvun puolivälissä lehdistössä tiedostettiin, että ne korvasivat ihmisten henkilökohtaisen kokemuksen kuolemasta, kun lehtien toimittajat kirjoittivat omia kuvauksiaan kuolemasta.⁵²⁵ Lehdissä kerrotut ja esitetyt kuolemat lisäsivät lukijoiden makaaberia uteliaisuutta, jonka lehdistö kykeni tyydyttämään. Samalla väkivaltaisista kuolemista uutisointi hyödytti lehtiä taloudellisesti, kun aiheita käsittelevät numerot kävivät kaupaksi. Lehdistöä, kuten myös lukijoita, kiinnosti julkinen, poikkeava ja sensaatiomainen kuolema, jolla pystyttiin tyydyttämään mielikuvia yhteiskunnasta hiljalleen katoavasta arkisesta kuolemasta.⁵²⁶ Kuoleman kuitenkin etäännytyksessä arjesta myös pelko sitä kohtaan lisääntyi. Kuolemasta lukeminen lehdistön välityksellä oli ihmisille yksi keino käsitellä kuolemanpelkojaan.⁵²⁷

Toimittaja Honka voidaankin elokuvassa nähdä edustavan tyypillistä keltaisen lehdistön toimittajaa, mutta myös kansalaista, joka janoaa sensaatiouutisia raa’asta rikoksesta ja viattomasta uhrista. Pahitteeksi ei ole, jos seksuaaliset motiivit vaikuttavat taustalla. Honka seuraa sivusta tapahtumia puolueettomana tarkkailijana, kun-

⁵²⁴ 1600-luvun alkupuolelle pamfleteissa kuvattiin jo sensaatiomaisesti esimerkiksi noista epäiltyjen kidutuksista tai roviolla polttamisista. Lehdissä taas kirjoitettiin hukkumisista, hirttäytymisistä ja murhaoikeudenkäynneistä, jolloin kuolemiin liitettiin ylikuonnollisia elementtejä kuten henkiolentojen ja paholaisen vaikutus. Arnold et al. 2018, 17; ks. myös Sumiala 2021, 27, 29.

⁵²⁵ Esim. Goldberg 1998, 30–31, 43–44.

⁵²⁶ Goldberg 1998; vrt. Sumiala 2021, 29–32.

⁵²⁷ Goldberg 1998, 29.

nes saa tietää toisen puolen tarinasta. Tavattuuan mielisairaalan johtajaa ja kuultuaan tältä Antin tarinan, Honka alkaa suhtautua tapahtumiin eri tavalla. Hän pyrkii kirjoittamaan murhasta juttua, jossa Antti esitetään ”olosuhteiden uhrina” ja syyllisyys vieritetään yhteiskunnalle.

Elokuvassa Honka pyrkii vaihtamaan alun sensaatiomaisemman uutisoinnin inhimillistettyyn näkökulmaan tavoitteenaan luoda lukijoille erilainen mielikuva tapahtumista ja siihen johtaneista syistä. Uuden lehtijuttunsa kirjoittamisen jälkeen Honka siirtyy viettämään iltaa ravintolaan, jonne myös lehden toimitussihteeri saapuu. Hongan hämmästykseksi toimitussihteeri tyrmää hänen juttunsa uuden näkökulman ja kieltäytyy julkaisemasta sitä. Toimitussihteerin suhtautuminen onkin muistutus siitä, millaisia tunteita lukijoiden haluttiin kokevan väkivaltarikollisten uutisoinnista. Samalla taustalla ovat taloudelliset intressit, jotta lukijat ostaisivat lehteä.⁵²⁸ Toimitussihteerin kieltäytyminen jutun julkaisusta voidaan kuitenkin yhdistää tapaan, jolla lehdistö mielsi asemansa yhteiskunnan moraalisen vartijana:

Honka: Miksi sä oot antanut mun kirjoittaa juttuja, jossa murhaaja tuomitaan jo ennakolta?

Toimitussihteeri: Sehän on kokonaan toinen juttu. Niin pitääkin olla. Totta kai jokaisella murhaajalla on oma syynsä, joka on heistä oikeutettu. Yhteiskunnan ja lehdistön reaktion täytyy olla murhaajaa vastaan eikä häntä puolustava.

Alun perin julkisen ja poikkeuksellisen kuoleman esittämisessä yleisölle on ollut moraalinen tarkoituksensa. Journalismi- ja mediatutkija Barbie Zelizer on todennut, että kärsimystä speaktaakkelisoivat tapahtumat, kuten julkiset teloitukset, toimivat julkisena sosiaalisen kontrollin muotona: ne toimivat varoituksena siitä, miten yhteiskunnassa ei tulisi toimia. Julkisiin teloituksiin liittyvä sosiaalinen kontrolli välittyi myös lehdistössä, joka raportoi teloituksista yksityiskohtaisesti. Kun lehdistössä ymmärrettiin, että läheskään kaikki eivät päässeet paikan päälle katsomaan teloituksia, lehdet alkoivat hiljalleen raportoida teloituksista tarkemmin.⁵²⁹ Viimeistään julkisten teloitusten loppumisen myötä 1850-luvulla lehdet olivat omaksuneet asemansa yhteiskunnan moraalivartijoina ja ottivat entistä enemmän vastuuta kuolemasta kirjoittamisesta.⁵³⁰

⁵²⁸ Vrt. Sumiala 2021, 30–31.

⁵²⁹ Zelizer 2010, 25, 335; ks. myös Sumiala 2021, 27.

⁵³⁰ Goldberg 1998, 30–31. 1850-luvulta tultaessa monissa länsimaissa julkiset teloitukset olivat jo pitkälti muuttuneet yksityisiksi tapahtumiksi. Näihin eivät suuret yleisöjoukot voineet siis enää osallistua, jolloin lehdistö koki vielä tärkeämmäksi kirjoittaa teloitusten yksityiskohdista. Julkisten teloitusten hiipumisesta esim. Goldberg 1998, 33–34.

Toimitussihteerin vastaus Hongalle on täten muistutus lehdistön alkuperäisestä suhteesta julkisista teloituksista tehtyjen kirjoitusten suhteen. Hongan ja toimitussihteerin seurana on myös toinen mies, jota esittää itse ohjaaja Aarne Tarkas. Hän toteaa,

Jos murhaaja on olosuhteiden uhri, niin tuomioistuimen asia on vain rangaista, eikä ryhtyä suorittamaan sosiaalisia uudistuksia. Kenelläkään ei ole missään olosuhteissa oikeutta ottaa elämää toiselta. Murha on aina murha. Pojat, elämää ei ole luotu hävitettäväksi.

Miehen vuorosanat ovat ristiriidassa Tarkaksen itsensä elokuvassa tarkoittaman moraalisaarnan kanssa siitä, että vastuu yksilön toimista ei ole lopulta hänellä itsellään, vaan yhteiskunnalla. Tästä ristiriitaisesta toteamuksesta huolimatta Tarkaksen elokuvassa oli uutta sen kuva lehdistön edustajasta, joka pyrki nostamaan esiin murhan takana olevan yksilön, ”olosuhteiden uhrin”. Kyllikki Saaren tapauksen jälkeen Suomen lehdistössäkin oli tapahtunut vastaava muutos, jossa uhrin lisäksi myös tekijän tausta haluttiin tuntea perusteellisesti.⁵³¹ Saaren murhasta epäiltyjen uutisointien kohdalla on tosin tärkeää pitää mielessä, että lehdistön tavoitteena ei ollut rakentaa epäilyistä ymmärtävää kuvaa yhteiskunnan olosuhteiden uhreina.

Elokuvan viimeiset kuvat tiivistävät Hongan roolin lehdistön edustajana, ja myös vertauskuvallisesti moraalisenä portinvartijana, kun hän on vankilan porteilla seuraamassa Antin saattamista vankilaan. Tilannetta tulee myös seuraamaan pariskunta nuoren poikansa kanssa. Loppukuvat ovat hyvin tulkinnanvaraisia: voiko vanhempiensa kanssa Antin vankilaan saattamista katsomaan tullut poika olla yhteiskunnan kaltoinkohtelun tuleva uhri? Toisaalta loppukuvissa nähtävä perhe on ikään kuin muistutus ihmisten uteliaasta suhtautumisesta väkivaltaiseen kuolemaan, joka kiinnostaa, ja pysyi median toimesta näkyvillä ja etäisenä ilmiönä. Kansalaisten uteliaisuus kuolemaa ja väkivaltaa kohtaan lisääntyi vuosikymmenen edetessä mediateknologian kasvavan vaikutuksen myötä: television saapuminen kotitalouksiin alkoi vuosikymmenen puolivälissä.⁵³² Hongan läsnäolon porteilla voikin täten myös tulkita siten, että median toimesta väkivaltaiset rikokset, rikosten tekijät ja väkivaltaiset kuolemat tulevat säilymään yhteiskunnan valokeilassa.

Antti Kajava – perintönsä ja ympäristönsä yhteiskunnallinen uhri

Lehdistön toiminnan käsittelyn lisäksi Tarkakselle tärkeäksi teemaksi nousevat Antin mielenterveysongelmat. Toisin kuin romaanissa, jossa Mauno itse muistelee lap-

⁵³¹ Esim. Saari 2020, 199, 242.

⁵³² Television, elokuvien ja tv-sarjojen vaikutuksesta kuoleman julkiseen näkymiseen 1900-luvulla esim. Goldberg 1998, 48–51; Sumiala 2021, 35–38.

suuttaan ja nuoruuttaan, elokuvasoituksessa Antin tarinan Hongalle kertoo mielisairaalan johtaja. Ratkaisu korostaa yhteiskunnan roolia ja käsityksiä toisten ymmärtämisestä, sillä se vähentää Antin tarinan henkilökohtaisuutta ja psykologisuutta. Tarkasta kiinnostivat ulkopuolisten tahojen luomat mielipiteet yksilöiden teosta, ei niinkään se, mitä itse yksilö ajattelee omasta teostaan.

Yleisesti ottaen yhteiskunnassa vallitsi turvallinen ilmapiiri 1950-luvun alussa, mikä myös heijastui väestömäärään suhteutettuna vähentyneissä rikostilastoissa. Yhteiskunta oli vakaampi kuin 1940-luvun sotavuosien aikana ja niiden jälkeen.⁵³³ Eräänä mittarina yhteiskunnan vakaudesta voidaan käyttää itsemurhien määrää: niitä tapahtuu vähemmän, kun yhteiskunta on kiinteämpi ja tavoitteiltaan yhtenäisempi.⁵³⁴ Itsemurhat lähtevät kuitenkin kasvuun, kun yhteiskunnassa alkaa ilmetä merkkejä eriytymisestä ja hajaantumisesta.⁵³⁵ Itsemurhat olivat laskussa 1945–1952, jonka jälkeen ne alkoivat jälleen voimakkaasti kasvaa, mikä Juho Saaren mukaan tarkoitti sitä, että osa ihmisistä ei päässyt osaksi yhteiskunnan myönteistä kehitystä.⁵³⁶ Tästä näkökulmasta tarkasteltuna voidaan todeta, että vuoden 1952 jälkeisellä ajanjaksolla jonkinlainen vakauden tunne alkoi ihmisten kuvitelmissa särkyä, vaikka yleisesti ottaen vuosikymmen nähtiin myönteisessä valossa. Antin mielenterveysongelmat, niiden käsittely ja niihin suhtautuminen toimivat Tarkaksen elokuvassa esimerkkinä 1950-luvun alkupuolen ”pimeistä” puolista, joita ei mielellään haluttu ottaa puheeksi tai yrittää ymmärtää.

Elokuvasoituksessa Antin äiti hirttäytyy mielisairaалassa vuoteensa lakanoihin. Nuori Antti kuulee äitinsä kohtalosta, kun hänen uudet kasvattivanhempansa keskustelevat asiasta tietämättä, että Antti on paikalla. Myöhemmin takauma paljastaa, kuinka nuorempana poikana Antti luki lehtileikkeestä, että hänen isänsä on hirttäytynyt. On mielenkiintoista, että Antti ei kuule suoralta kädeltä kummankaan vanhempansa surullisesta kohtalosta, vaan epäsuorasti salaa kuunnellen ja lehtileikkeestä lukemalla. Toisaalta tämä tyyli muistuttaa myös kuoleman medioitumisesta: Antti kuulee kuolemista toisen käden lähteistä, joiden kautta hän joutuu muodostamaan kuvan vanhempiensa kuolemien merkityksestä.⁵³⁷ Hänen kosketuksensa kuolemaan on jo lähtökohdiltaan julkinen, poikkeava ja kielteinen, jolla on väistämättä vaikutuksia hänen kehitykseensä.

⁵³³ Tuomittujen määrä vuosina 1945–1949 oli reilut 5000, kun taas vuosina 1950–1954 vajaat 3000. Tämä taso säilyi lähes vuosikymmenen loppuun asti. Rikostilastoihin voidaan kuitenkin suhtautua monitulkintaisesti ja niissä ei esimerkiksi näy piilorikollisuutta, jonka suuruudesta ei voida varmuudella tietää. 1950-luvun vakaan ja turvallisen ajan puolesta kuitenkin puhuu se, että vakavat rikokset, kuten murhat ja tapot, laskivat merkittävästi. Saari 2020, 34–35. Tilastoista tarkemmin ks. Anttila & Törnudd 1970, 115, taulukko 15; Lehti 2020, 8–10.

⁵³⁴ Saari 2020, 35.

⁵³⁵ Ibid.

⁵³⁶ Ibid.

⁵³⁷ Vrt. Sumiala 2014, 146; Sumiala 2021, 25.

Romaanissa sekä Maunon äiti että isä kuolevat hukuttautumalla.⁵³⁸ Antin ja elokuvan analyysin kannalta mielenkiintoisimpia eroja Hallan romaaniin onkin kuolintapojen muutos hukuttautumisesta hirttäytymiseen. Elokuvasovituksessa Antin vanhempien kuoleminen hirttäytymällä vaikuttaa Tarkaksen keinolta antaa elokuvaansa yhteiskunnallisempi viesti, sillä tekona hirttäytyminen saa sensaatiomaisemman ja väkivaltaisemman piirteen verrattuna hukuttautumiseen, joka on ollut romantisoituneempi tapa esittää itsemurha suomalaisissa näytelmäelokuvissa, kirjallisissa ja taiteellisissa tuotoksissa.⁵³⁹ Tässä mielessä hirttäytyminen on voimakasta kommunikoivaa käytäntöä, jolla elokuva kytkeytyy ajankohtaiseen yhteiskunnalliseen katselulukontekstiin sensaatiomaisuuden kautta.

Samalla Antin vanhempien hirttäytyminen jättää häneen traagisen jäljen, jopa ”hullun” leiman, jolla Tarkas tuo esille perinnöllisiä ja ympäristöllisiä tekijöitä. Elokuvasovituksessa kuullaan Antin uhkailevan hirttäytymisellä ollessaan tutkintavankeudessa. Tällöin Antin uhkailun yhteydessä korostuu kuitenkin myös rinnastus mielenterveysongelmiin ja niiden perinnöllisyyteen. Sama toistuu oikeudenkäyntikohtauksessa: Antti seisoo oikeussalissa kuultavana, kun hänen puolustusasianajajansa yrittää vedota syyntakeettomuuteen. Puolustusasianajaja kertoo Antin vanhempien mielisairaudesta, jotka johtivat itsemurhiin. Samaan aikaan kuva zoomaa lähemmäs Anttia, kunnes tämä murtuu ja huutaa: ”Antakaa mun olla! Mä murhasin hänet harkiten!”

Alkuperäisromaanissa Maunon muistellessa lapsuuttaan ja nuoruuttaan lukijoille selviää hänen haastava kasvuympäristönsä ja yhteiskunnan kielteinen suhtautuminen häneen. Keskiöön nousevat erityisesti Maunon mielessä voimakkaasti ja romaanin nimessä mainitut ”oudot virrat”:

Oudot virrat tulivat kaukaa eri tahoilta, yhtyivät hänessä yhdeksi ja veivät hurjassa vauhdissa mukanaan muodostaen kauan sitten määrätyn kohtalon: epäonnistuneen ihmisen. Ne virrat kuohuivat hänessä, ne olivat kuohuneet aina, varhaisimmasta lapsuudesta alkaen, ja tekivät hänet toisenlaiseksi kuin muut ihmiset olivat.⁵⁴⁰

”Oudot virrat” viittaavat romaanissa Maunon mielenterveysongelmiin, joita on esiintynyt hänen vanhemmillaan kuin myös molempien vanhempien suvussa. Mielenterveysongelmista mainitaan muun muassa kaatumatauti ja psykopaattisuus.⁵⁴¹

⁵³⁸ Vanhempien kuolemat romaanissa ks. Halla 1949, 97–98 (äiti), 168 (isä). Romaanissa isän kuolema selviää Maunolle myös lehtileikkeestä.

⁵³⁹ Esimerkkinä mainittakoon kansalliseepos Kalevalan henkilö Aino, joka hukuttautuu kuultuaan, että hänestä on tulossa Väinämöisen vaimo.

⁵⁴⁰ Halla 1949, 115.

⁵⁴¹ Halla 1949, 116.

Romaanissa kuvataan myös Maunon hermostuneisuutta, joka saa hänet välillä käyttäytymään arvaamattomasti.⁵⁴² Vastaavanlaisia oireyhtymiä epäiltiin olevan myös Maunon ”oikealla esikuvalla” Alexander Advilankinilla.⁵⁴³

Mielenterveysongelmien historiaa laajemmin tarkastellut historioitsija Petteri Pietikäinen on käynyt läpi syyntakeettomana eli mielisairaudessa toteutetun rikoksen historiallisia vaiheita Suomessa.⁵⁴⁴ Syyntakeettomuuden kohdalla rikos on tehty ”ymmärrystä vailla” ja sen on voitu osoittaa johtuneen mielenterveysongelmista, jolloin rikoksista tuomittu pääsee psykiatriseen hoitolaitokseen. Haastetta sen sijaan on aiheuttanut alennettu syyntakeisuus, jossa rikos on tehty ”täyttää ymmärrystä vailla”. Tällöin rikoksesta tuomitut sijoitetaan tavallisiin rangaistulaitoksiin.⁵⁴⁵ Pietikäinen nostaa tutkimuksessaan esimerkkejä 1920–1930-luvuilla alennetusti syyntakeisina tuomituista potilaista huomioiden syyllisyyden, sairauden ja sosiaalisen ympäristön väliset monimutkaiset suhdeverkostot. Pietikäisen esimerkeissä korostuu, että rikos-oikeudellisesta näkökulmasta katsottuna henkilöt tekivät rikoksia, mutta heidän henkilöhistoriansa valossa on kuitenkin selvää, että tapaukset eivät ole yksioikoisia. Pietikäinen muistuttaa, että mielisairaudet ovat niin lääketieteellisiä, sosiaalisia kuin myös oikeudellisia ilmiöitä.⁵⁴⁶

Lääketieteelliset, sosiaaliset ja oikeudelliset puolet tulevat myös ilmi Antin kohdalla. Hänen mielenterveysongelmistaan puhutaan mielisairaalan johtajan välityksellä (lääketieteellisyys), elokuvassa kerrotaan takaumien kautta Antin rankka lapsuus ja kasvuympäristö (sosiaalisuus) sekä häntä kuvataan tutkintavankeudessa ja oikeussalissa, jossa hän myös saa tuomionsa (oikeudellisuus). Anttia ei lopulta tuomita murhasta syyntakeettomana eikä edes alentuvasti syyntakeisena, mikä on hänen oma tahtonsa. *Olemme kaikki syyllisiä* tuo kuitenkin ilmi sen, että Antin tekemä rikos on monitahoinen tapaus, ja tätä kautta Tarkaksen kritiikki tuomitsevaa yhteiskuntaa kohtaan tulee ymmärretyksi.

Antin kautta Tarkas nostaakin tärkeään rooliin mielenterveysongelmat, joihin alettiin sotien jälkeen kohdistaa uudenlaista tutkimuksellista huomiota. Sotien jälkeen perimää korostavan psykiatrisen ajattelun rinnalle tulivat hiljalleen psykologiset ja sosiaaliset suuntaukset. Niissä huomioitiin elinympäristö, kuten lapsuudenkoti ja lähiyhteisö, joilla oli merkittävä vaikutus ihmisen psyykkiseen kehitykseen ja mielenterveyteen.⁵⁴⁷ Kasvanut kiinnostus tekoja selittäviin taustoihin näkyy myös Kyl-

⁵⁴² Esim. Halla 1949, 196.

⁵⁴³ HS 28.08.1947, 5.

⁵⁴⁴ Aiheesta enemmän ks. Pietikäinen 2020, 309–330.

⁵⁴⁵ Pietikäinen 2020, 312.

⁵⁴⁶ Pietikäinen kuvaa esimerkiksi tapausta, jossa nainen murhasi vastasyntyneen lapsensa, mikä olisi voitu estää, jos naisen hätä olisi ymmärretty paremmin hoito- ja oikeuslaitoksissa. Ks. Pietikäinen 2020, 318–322.

⁵⁴⁷ Pietikäinen 2020, 364; tarkemmin ks. 365–367.

likki Saaren murhatapauksen mediakäsittelyssä, jossa esimerkiksi murhasta epäiltyjen nimet julkaistiin ja heidän taustojansa sekä aikaisempaa elämää käytiin lehdissä tarkasti läpi.⁵⁴⁸ Juho Saari toteaa, että Kyllikki Saaren murha muutti suomalaista yhteiskuntaa tekemällä aikaisemmin salaiset asiat, kuten mielenterveysongelmat, julkisiksi. Medialla oli asiassa suuri merkitys.⁵⁴⁹ *Olemme kaikki syyllisiä* -elokuvassa näitä muutoksellisia viitteitä yleisön suhtautumisessa mielenterveysongelmista kärsivään rikoksen tekijään on havaittavissa, vaikka ymmärtämättömyyttä niitä kohtaan esiintyy, kuten Tarkas ilmaisee lehtiotsikoiden muodossa sekä oikeussalissa kuultavien todistajien lausunnoissa.

Leena Järvelä – viaton, puhdas ja poikkeuksellinen ideaali uhri

Oikeassa Tähtitorninmäen murhatapauksessa naisuhri Maj-Lis Packalén oli lähes 40-vuotias kahden lapsen varakas äiti, joka oli eronnut. Hän oli mennyt kihloihin ja oli aikeissa solmia uuden avioliiton.⁵⁵⁰ Muutokset keskeisen naishahmon olemuksessa ja persoonassa Hallan ja Tarkaksen teoksissa kertoo ajankuvastaan. Uhrin muuttuminen fiktiossa nuoreksi, kauniiksi ja viattomaksi naiseksi herättää enemmän huomiota ja tunteita, ja siinä on yhtymäkohtia, tosin vain elokuvasovituksesta tarkasteltuna, Kyllikki Saaren tapaukseen, joka vain vuosi aikaisemmin oli kohahduttanut koko maata. Juho Saari muistuttaa siitä tosiasiaista, että 1950-luvun Suomessa nuoren naisen kuolema oli harvinaista. Vielä harvinaisempaa oli nuoren naisen väkivaltainen kuolema henkirikoksen uhrina, koska suurin osa henkirikoksista kohdistui miehiin ja tapahtui miesten toimesta.⁵⁵¹ Kun Kyllikki Saaren nuoren iän, sukupuolen ja väkivaltaisen kuoleman asettaa vasten yleisesti vakaata, rauhallista ja turvalliseksi koettua 1950-luvun ilmapiiriä, niin voidaan paremmin ymmärtää sen yhteiskunnassa aiheuttamaa myllerrystä.

Leena edustaakin niin sanottua *ideaalia uhria*, jonka kriteerien täytyessä tietynlainen yksilö saa enemmän mediahuomiota osakseen. Usein ideaaliksi uhriksi on mielletty nuori aikuinen, nainen, lapsi tai iäkäs henkilö. Heitä pidetään yhteiskunnallisessa hierarkiassa haavoittuvaisina ja viattomina osapuolina, jotka saavat kuo-

⁵⁴⁸ Esim. HS 20.08.1953, 7; Jermo 1974, 28, 36–38; ks. myös Saari 2020, 199–200.

⁵⁴⁹ Saari 2020, 242. Saari puhuu laajemmin Kyllikki Saaren tapauksen aikana ilmenneistä yksityisen piirin eli mikrotason mekanismeista, joilla oli laajempi vaikutus kokonais- eli makrotasoon. Mikrotason vaikutukset makrotasoon eivät kaikki välttämättä olleet pysyviä tai merkittäviä, mutta muistuttavat kuitenkin, minkälaista kohinaa Saaren tapaus aiheutti yhteisöissä ja laajemmin koko yhteiskunnassa. *Aikaisemmin salaiset asiat julkiseksi* -mikromekanismiin lisäksi Saari mainitsee: *konflikti normien ja lain välillä, muuttuva tulkinta, kynnystason ylittyminen, valtatasapainon muutokset sekä hierarkki-* *set päätökset*. Saari 2020, 237–243; erit. 241 ja kuvio 17.

⁵⁵⁰ HS 13.07.1949, 5–6.

⁵⁵¹ Saari 2020, 36–38.

lemansa myötä osakseen erityistä myötätuntoa.⁵⁵² Leena on nuori, viaton ja puhdas, nainen, joka median näkökulmasta herättää normaalia enemmän huomiota. Idealisoidun uhrin tarkastelun kautta voivat myös korostua yhteiskunnassa tärkeänä pidetyt arvot, jotka vahvistuvat entisestään verratessa rikoksen tekijään, joka taas edustaa yhteiskunnan kipeitä, kiellettyjä, pelättyjä ja usein myös tukahdutettuja puolia.⁵⁵³

Ideaalin uhrin kuvaa Leenasta rakennetaan varsinkin takaumissa. Hän on ainoa, joka ymmärtää koulukiusattua Anttia ja suostui viettämään aikaa tämän kanssa. Leena on myös suosittu muiden luokkalaisten keskuudessa ja monet pojat kilpailevat hänen huomiostaan. Leena kuitenkin tykästyy Anttiin tämän oikuttelevasta luonteesta huolimatta eikä myöskään välitä Antin perheen mielisairaushistoriasta. Valmistuttuaan ylioppilaiksi Leena ja Antti lupaavat aina olla yhdessä ja rakastaa toisiaan ja he menevätkin kihloihin. Leenan viattomuutta ja uhrimaisuutta kuvastaa elokuvassa myös hänestä nähtävä kaunis ylioppilaskuva, joka on ikään kuin muistutus kuuluisasta kuvasta, jossa 15-vuotias Kyllikki Saari nähtiin rippipuvussa.



Kuva 4. Leena edustaa elokuvassa tyypillistä ideaalia uhria.

⁵⁵² Moeller 1999; Greer 2004, 10; Höjjer 2004; Zelizer 2010; ks. myös. Sumiala 2021, 101–102.

⁵⁵³ Esim. Greer 2004.

Ylioppilaiksi valmistumisen jälkeen Leena matkustaa ulkomaille suorittamaan opintoja. Paluunsa jälkeen hän on muuttunut eikä ole enää kiinnostunut Antista. Leena jättää Antin lopullisesti sen jälkeen, kun he ovat harrastaneet seksiä. Elokuvasssa ei anneta varsinaista syytä Leenan asenteen muutokselle Anttia kohtaan, vaikka Leena toteaa myöhemmin, että hänestä Antti ei ole kunnollinen mies, vaan enemmänkin henkilö, joka etsii Leenasta äidin korviketta.

Leenan toisena funktiona elokuvan tarinassa on toimia kimmokkeena Antin mustasukkaisuudelle, josta annetaan useita viitteitä. Leenan lopetettua suhteen Antin mustasukkaisuus pahenee ja hänen mielenterveytensä järkkyy entisestään. Lopulta Antti pyytää yhtenä yönä Leenaa kanssaan Kaivopuistoon. Antin alkuperäinen tarkoitus on jättää Leenalle hyvästit ja tehdä itsemurha mukaansa ottamalla puukolla. Tilanne kuitenkin eskaloituu heidän välillään ja riitelyn aikana Leena huutaa: ”Painu helvettiin, sinä hirtetyn penikka!” Tämä laukaisee jotain sanoin kuvaamatonta Antin mielessä ja hän puukottaa Leenan kuoliaaksi. Kohtaus paljastaa katsojille, että Antin tekemä tappo ei ollut harkittu murha, vaan vaistomainen, joskin väkivaltainen reaktio. Analyytisesti tarkasteltuna Leenan sanat toimivat nimeävinä käytäntöinä, joilla on liikuttava vaikutus Anttiin, joka ilmentää tunteitaan puukon iskujen muodossa.

Leenan väkivaltainen kuolema toistaa jälleen kerran patriarkaalisen yhteiskunnan tapaa rangaista naista.⁵⁵⁴ Leena edustaa elokuvassa monessa mielessä seksuaalisesti vapautunutta ja itsenäistä modernia naista. Takaumat ovat paljastaneet, että Leena on seksuaalisesti aktiivisempi kuin Antti. Leenaa vaivaa, miten Antti kohtelee häntä kuin pyhimystä ja pyrkii välttelemään läheisyyttä. Leena on myös kouluvuosiensa aikana suosittu muiden poikien keskuudessa. Huomionarvoista on myös, että elokuvan loppupuolella Leena tekee Antille aloitteen seksin harrastamisesta. Vaikka Leena on edelleen kihloissa Antin kanssa, hän siitä huolimatta viettää aikaa muiden ihmisten kanssa ja käy juhlimassa.

Antin ja Leenan suhteen kohdalla seksuaalisuuden merkitystä on korostettu verrattuna Tähtitorninmäen murhaan ja alkuperäisromaniin. Alexander Advilankin ja hänen uhrinsa Maj-Lis Packalén olivat tavanneet toisensa ensimmäistä kertaa vasta murhailtana, joten heillä ei voinut ollut taustallaan pitkäaikaista suhdetta.⁵⁵⁵ Romaanissa ei ilmaista, että Mauno ja Elina olisivat harrastaneet seksiä, vaikka heidän suhteensa kuvataan intohimoisena. Romaanissa Elina alkaa pelkäämään Maunoa, koska hänen käytöksensä muuttuu pelottavaksi ja arvaamattomaksi mielenterveys-

⁵⁵⁴ On kuitenkin hyvä pitää mielessä, että suomalaisessa näytelmäelokuvassa naishahmon kokemana henkinen ja fyysinen kärsimys miesten toimesta oli jo varsin yleistä 1940-luvun sodanjälkeisessä elokuvassa. Se ei välttämättä liity suoraan todellisiin naisiin kohdistuneisiin väkivallantekoihin tai kuolemiin yhteiskunnassa miesten toimesta, mutta kiinnittyy kuitenkin laajemmin Suomessa yleisesti ottaen vallinneeseen patriarkaattiseen asenteeseen elokuvateollisuudessa.

⁵⁵⁵ HS 13.07.1947, 5–6.

ongelmien takia.⁵⁵⁶ Romaanissa korostuu täten, kuinka syynä suhteen kariutumiseen on enimmäkseen Maunun sairaus ja oma toiminta. Tarkaksen elokuvasovituksessa sen sijaan Leenan modernin naiseuden arvot, kuten vapaamielisempi suhtautuminen seksuaalisuuteen, esitetään merkittävänä syynä Antin käytöksen muuttumisessa. Elokvallaan Tarkas tulee täten toistaneeksi suomalaisen näytelmäelokuvan jo aikaisemmin useaan otteeseen todettua patriarkaalista luonnetta, jossa naishahmot usein esitettiin syypäinä keskeisiin ongelmiin ja mieshahmot rankaisevat heitä aiheuttamalla niin henkisiä kuin fyysisiä kärsimyksiä.⁵⁵⁷

Valkoisessa peurassa keskeiseksi teemaksi nousee kuoleman toiseuttaminen ja eksotisoiminen, Eksotiikan kontekstissa Lapin alue, noita-Pirita ja saamelaiset edustavat kiehtovaa toiseutta ja tuntematonta, sillä he näyttäytyvät suomalaisen valtaväestön kulttuurin ulkopuolisina. Ilmiö on erityisen voimakkaasti esillä kahdessa elokuvan kohtauksessa. Elokuvan alkujaksossa ilmennetään audiovisuaalisia keinoja hyödyntämällä Lappiin ja sen asukkaisiin liittyvää maagisuutta ja yliluonnollista vaikutelmaa. Tässä yhteydessä *Valkoisessa peurassa* läsnä oleva kuolema saa myös yllään yliluonnollisen piirteen, joka näyttäytyy kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti ulkopuolisena ja vieraana ilmiönä.⁵⁵⁸ Myöhemmin konkreettista symboliikkaa aiheelle tarjoaa etelästä saapunut metsänhoitaja, joka edustaa valtavirtakatsojaa etäännyneessä ja jopa epäuskoisessa suhteessa kuolemaan. Metsänhoitajan tunnekäytännöt muuttuvat hänen ollessaan vuorovaikutuksessa Piritan, kuoleman ilmiön representaation, kanssa. Metsänhoitajan kokemissa tunneperäisissä muutoksissa, uhosta pelkoon ja järkytykseen, voidaan myös havaita niitä muutoksen piirteitä, joita etäännyntynyt suhde kuolemaan aiheutti yksilöissä sotienjälkeisessä, kuoleman kieltämisen vahvistumisen ajassa.

Omintakeiseksi teemaksi nousee myös moderni naiseus, jonka käsittely tapahtuu kuoleman kontekstissa. Kolmen miehen kuoleman kautta korostuvat Piritan ja hänen modernin naiseutensa seksuaalisuuden fyysinen (Niila), henkinen (Jouni) kuin myös yhteiskunnan keskeisille instituutioille kohdistama (aviomies) vaara. Mielenkiintoisesti *Valkoinen peura* on myös ainoa studiokaudella tuotettu elokuva, jossa useita saamelaistaustaisina esitetyjä hahmoja surmataaan väkivaltaisesti. Näin ollen hahmojen surmat osallistuvat Lapin ja sen asukkaiden eksotisoimisen ja toiseuden vah-

⁵⁵⁶ Esim. Halla 1949, 192–196.

⁵⁵⁷ Modernia naiseutta edustavien naishahmojen kärsimystä on laajemmin tarkasteltu tässä tutkimuksessa esimerkiksi luvuissa 3.1 (*Levoton veri*), 3.2 (*Tuhottu nuoruus*) ja 4.1 (*Valkoinen peura*).

⁵⁵⁸ Lappia ja sen asukkaita eksotisoivan esitystavan vaikutuksesta elokuvan kansainväliseen suosioon vrt. Kallioniemi & Siivikko 2020.

vistamiseen tuoden mukanaan myös mielikuvia alueesta asukkaineen villeyden ja väkivaltaisuuden tyyssijoina.

Miten kuolema lopulta tulisi ymmärtää *Valkoisen peuran* kontekstissa? Piritan kuoleman kautta syntyy väistämättä kuva modernin naisen edustamien arvojen tukahduttamisesta. Samaten kuolema sijoittuu yliluonnollisia elementtejä omaavaan luontoympäristöön, jossa se pysyy etäisenä, mutta samalla ikuisena ilmiönä. Tämä kuoleman ikuisuus, siihen liittyvä etäisyys ja sijoittuminen luontoon välittyy varsinkin loppuotoksissa: loppukuvat etääntyvät Piritan ruumiista ja hänen vierellään olevasta Aslakista, luonnon tuuli puhaltaa lumikinoksia ja taustalla kuultava joiku luo yliluonnollisen vaikutelman. Joiun myötä viimeistään vahvistuu ajatus kuoleman ikuisesta kiertokulusta. *Valkoisen peuran* kontekstissa kuolema myös jää Lapin ja sen asukkaiden keskuuteen, mikä vahvistaen sanomaa toiseuttavasta ja eksotisoivasta sekä, poikkeuksellisten kuolemien myötä, myös väkivaltaisesta ympäristöstä.⁵⁵⁹

Olemme kaikki syyllisiä antoi Tarkakselle oivan yhteiskunnallisen kontekstin käsitellä sensaatiomaistunutta ja väkivaltaistunutta kuolemaa sekä niiden kautta pohtia, miten esimerkiksi mielisairauksista kärsivät rikosten tekijät esitetään julkisuudessa. Tarkaksen elokuvassa väkivaltaisen kuoleman aiheuttama sensaatiomaisuuden tunne korostuu, vaikka sitä yhtäläillä kritisoidaan. Tarkas tuo esiin, miten sensaatiomedia ja suuri yleisö kaipasivat viihdyttäviä hyvä vastaan paha -tarinoita sen sijaan, että mielenterveysongelmia ja murhaan johtavia syitä pyrittäisiin käsittelemään monipuolisesti.

Hongan, Antin ja Leenan kautta avautuvat moninaiset näkökulmat (väkivaltaisen) kuoleman ja yhteiskunnan suhteeseen. Tapahtumien analysointi Hongan hahmon näkökulmasta paljastaa lehdistön pitkän historian väkivaltaisen kuoleman sensaatiomaisessa käsittelyssä. Antin näkökulman huomiointi analyysissä osoittaa, kuinka yhteiskunnassa vallitsi selkeän ristiriitainen suhde mielenterveysongelmasta kärsivän henkilön tekemiin rikoksiin. Toisaalta ongelmia ymmärrettiin, mutta toisaalta mielenterveysongelmien ei katsottu olevan este mahdollisimman kovalle rangaistukselle. Leenan kautta taas avautuu näkökulma siihen, kuinka ideaalisen uhrin asema vaikutti niin lehdistön kuin yleisön suhtautumiseen henkirikoksessa. Samalla Leenan hahmo toimii elokuvassa karuna muistutuksena suomalaisen yhteiskunnan ja elokuvan patriarkaattisesta luonteesta.

Scheerin ja Sumialan mainitsema median tapa ritualisoida tapahtumia toteutuu-kin *Olemme kaikki syyllisiä* -elokuvassa. Elokuvan voi nähdä laajana audiovisuaalissa muodossa olevana lehtijuttuna. Antista kirjoitetaan lehtiotsikoissa ”murhaajana”, ”raakalaisena”, ”mielisairaana” ja ”seksuaalimurhaajana”, jollaisena häneen

⁵⁵⁹ Vrt. Saarinen 2011, 196.

myös aletaan suhtautua. Kuvaavaa on, että myöhemmissä yleisönosaston otsikoissa vaaditaan kuolemanrangaistusta, ja pohditaan, pelastaako mielisairaus murhaajan ja onko naisilla enää mitään turvaa. Median suhtautuminen Antin tapaukseen vaikuttaa siten julkiseen mielipiteeseen aivan kuten se oli tehnyt myös Kyllikki Saaren murhatapauksessa. Paljon puhuva on myös elokuvan traileri, jossa Tarkas varsinkin tuo esiin kaikkien yhteiskunnallisten osatekijöiden aiheuttamaa syyllisyyden tunnetta. Tarkaksen moraalisaarna sai kritiikkiä osakseen elokuvan julkaisuaikoina ja kieltämättä viesti ei ole vahvistunut kuluneiden vuosikymmenten myötä.

Kuoleman kuvauksen julkisessa mediassa väkivaltaisena ja sensaatiomaisena ilmiönä voidaan kuitenkin sanoa alkaneen lehdistön toimesta jo 1800-luvun puolella. Varsinaisesti 1900-luvulle tultaessa kyseessä ei siis enää ollut täysin uusi ilmiö. Valokuvahistorioitsija Vicki Goldberg kuitenkin huomauttaa, että kuoleman representaatiokeinojen lisääntyessä myös luonnollinen kuolema alkoi nopeammin väistyä arkielämästä.⁵⁶⁰ Täten voidaan päätellä, että 1900-luvulla entistä nopeammaksi kiihtynyt (media)teknologinen kehitys salli epärealistiselle kuolemalle entistä enemmän representaatiotapoja. Samalla myös kiihtyi kuoleman piiloutuminen, joka oli jo pitkälti länsimaissa tapahtunut 1950-luvulle tultaessa. Kiihtymiseen vaikutti varsinkin toinen maailmansota, joka oli jättänyt miljoonien kuolonuhrien lisäksi jälkeensä teknologisen pelotteen: atomipommin. Ydinsodan luoma kauhukuva siitä, että koko ihmiskunta voi tuhoutua, myös lisäsi ahdistusta ja kuolemanpelkoa, mikä myös omalla tavallaan vaikutti kuolemankieltämiseen. Näiden kehityssuuntien takia kuoleman epärealistiset, yliluonnolliset ja sensaatiomaiset representaatiot lisääntyivät mediassa ja kulttuurituotteissa entisestään, minkä myös kulttuuriantropologi Geoffrey Gorer totesi jo 1950-luvulla.⁵⁶¹

Siinä missä *Valkoisessa peurassa* kuolemaa ja kuolemanpelkoa käsiteltiin melko allegorisesti, erityisesti luonnonilmiöiden ja yliluonnollisuuden keinoin, niin *Olemme kaikki syyllisiä* nostaa aiheen selvästi yhteiskunnallisesti helpommin havaittavalle ja realistisimmalle tasolle. Vaikka Tarkaksen pääinspiraationa toimi jo ennen 1950-lukua tehty murha ja siitä vaikutteita saanut alkuperäisromaani, *Olemme kaikki syyllisiä* linkittyy Kyllikki Saaren murhatapauksen yhteiskunnassa luomaan tunnelmaan. Murhatapauksen tunnelmaa käsiteltiin myöhemminkin julkaistuissa elokuvissa, joissa pääpaino oli tosin komediallisissa ja melodramaattisissa piirteissä. *Olemme kaikki syyllisiä* -elokuvassa komediallisuus on lähes kokonaan poissa ja suomalaisen melodramatiikan perinteet ovat myös pienemmässä roolissa. Keskittymällä yhteiskunnalliseen kontekstiin Tarkas kykeni myös tavoittamaan autenttisesti ajankuvan tunnelman.

⁵⁶⁰ Goldberg 1998, 28.

⁵⁶¹ Gorer 1955; vrt. Goldberg 1998, 50–51.

Elokuva tuo esille myös Saaren murhan aiheuttaman murroksen median toiminnassa. Samaan aikaan median murros kietoutuu laajemmin murroksessa olevaan 1950-luvun Suomeen, jossa oltiin matkalla kohti kaupungistumista ja teollistumisen uudenlaista vallankumousta. Siinä ohessa kulkivat epänormaalit ilmiöt, jotka eivät sopineet aurinkoisen ja kukoistavan 1950-luvun narratiiviin, vaan pyrittiin jyräämään kehityksen alle. Mutta kun epämieluisat ilmiöt nousivat esiin yhteiskunnassa, niitä ei osattu ymmärtää muuta kuin liioitellen ja sensaatiomaisesti käsitellen. Mielisairaudet, kuten myös kuolema, edustivat juuri tällaisia ilmiöitä.

5 Muistettu kuolema

Suomalaisessa yhteiskunnassa elettiin murrosaikaa 1950-luvun puolivälissä. Sotien päättymisestä oli tullut kuluneeksi kymmenen vuotta. Sotavuosina ja vielä pitkään niiden päättymisen jälkeen julkisuudessa keskeisesti esillä ollut mielikuva yhtenäisestä ja kaiken kestävästä kansasta alkoi kokemaan säröjä erityisesti kirjallisuudessa ja elokuvassa viimeistään 1950-luvun puolivälissä. Näitä merkkejä oli ollut nähtävillä jo vuosikymmenen alusta lähtien. Näiden säröjen rikkomisesta muistuttaa myös elokuvissa esiintyvä kuolema, jonka avulla kyettiin herättelemään kansakuntaa yhteiskunnassa vallitsevista epäkohdista.

Tuntematon sotilas antoi äänen miespuolisille sotilaille ja sitä kautta myös herätti laajaa keskustelua toisen maailmansodan kansakunnan keskuudessa aiheuttamista traumaista. Niin kirja kuin siitä tehty elokuvaversio olivat aikoinaan valtavia kulttuurisia ilmiöitä, mikä kertoi siitä, että teos kosketti kaikkia, ei ainoastaan eturintamalla taistelleita sotilaita. *Rintamalotta* näyttäytyi *Tuntemattoman sotilaan* peilikuvana muistuttaen naispuolisten lottien näkökulmasta. Teoksen alkuperäinen kirjallinen versio sekä siitä tehty elokuvaversio eivät kuitenkaan nousseet samantasiksi kansallisiksi ilmiöiksi kuin *Tuntematon sotilas*. Lottien sotakokemukset, kuin myös naisten sotakokemukset yleisesti, jäivät etäiseksi ja marginalisoiduksi ilmiöksi 1950-luvulla ja vielä pitkälle sen jälkeenkin. Vakavassa mielessä tehdyssä *Rintamalotassa* nähtävien lottien, naisten, kautta kuolemaan syntyy kuitenkin erityisen tunteellinen lähestymistapa, johon sisältyy myös huumoria ja iloa eikä pelkästään kärsimystä tai pelkoa, mikä on ollut jossain määrin poikkeuksellista aikansa elokuvatuotannossa.

Luvussa analysoin, miten yhteiskunnassa *Tuntemattoman sotilaan* ja *Rintamalotatan* myötä jouduttiin viimein kohtaamaan kymmenen vuotta sitten päätyneiden sotien traumat eri ihmisryhmien kokemuksien välityksellä. Kuolema toimii molemmissa elokuvissa keskeisenä avaintekijänä ja antaa äänen eri yhteiskunnan ryhmille, sotilaille ja rintamalotille, joiden kautta myös välittyivät koko kansakunnan kokemukset sotavuosilta.

5.1 *Tuntematon sotilas* (1955) – todentuntuinen kuolema

Kirjailija Väinö Linnan romaanissa *Tuntematon sotilas*, sekä myöhemmin hänen *Täällä Pohjantähden alla* -trilogiassaan (WSOY, 1959–1960, 1962) hyökättiin kansallisrunoilija J. L. Runebergin ja kansalliskirjailija Zacharias Topeliuksen 1800-luvulla luomia suomalaisia myyttisiä kansallisuushanteita vastaan. Runebergiltä olivat tulleet vaikutteet idealisoidusta sankaruudesta ja Topeliukselta kansallisromanttinen ja idyllinen Suomi-kuva. Runebergiläisiin ihanteisiin kuului samaten sankari-kuolema ja siinä vallitseva uhrimentaliteetti ja kuolemankultti, joita Linna erityisesti halusi kyseenalaistaa. Nationalismiin sisältyvässä kansallisuusaatteessa uhrimentaliteetti saa voimakkaimman ilmaisunsa, jossa uhri merkitsee, että yksilö on valmis uhraamaan elämänsä yhteisönsä, eli isänmaan, kodin ja uskonnon, hyväksi. Linna koki, että pahimmillaan nationalismin nimissä tapahtuva uhrimentaliteetti johtaa kuolemankulttiin, jossa uhraudutaan tai uhrataan vailla mitään suurempaa tarkoitusta.⁵⁶²

Tuntemattomassa sotilaassa seurattava konekiväärikomppania koostuu monenlaisista omanlaisensa persoonan omaavista yksilöistä. Komppaniaan kuuluvat muun muassa iloisen ja rempseän luonteen omaava alikersantti Hietanen (elokuvasovituksessa näyttelijänä Heikki Savolainen), joukkueen arvostettu, hiljainen ja tunnollinen johtaja, vänrikki Koskela (Kosti Klemelä), kaikkea auktoriteettia vihaava, mutta velvollisuutensa hoitava konekivääriryhmän johtaja alikersantti Lehto (Åke Lindman), hiljainen ja väsymätön konekiväärin kantaja, sotamies Määttä (Pentti Siimes), hihittelevästi ja huumorilla kaikkeen suhtautuva sotamies Vanhala (Leo Riuttu), yksikön kauppamies ja naistenmies, sotamies Rahikainen (Kaarlo Halttunen) sekä yksikön pelkurimainen patruunalaatikkokantaja, sotamies Riitaoja (Olavi Ahonen). Konekiväärikomppanian vierteisessä 3. komppaniassa kiväärijoukkuetta johtaa nuori, suuria ja idealistisia ajatuksia omaava vänrikki Kariluoto (Matti Ranin). Keskeiseen asemaan nousee myös konekiväärikomppaniaan myöhemmin liittyvä alikersantti Rokka (Reino Tolvanen), joka vastustaa sotilaskurin periaatteita, mutta osoittautuu yhdeksi yksikkönsä parhaimmaksi taistelijaksi.⁵⁶³

Historioitsija Ville Kivimäki on todennut, että Linnan *Tuntematon sotilas*, samoin kuin *Täällä Pohjantähden alla* -trilogia, voidaan nähdä kansallisten traumojen

⁵⁶² Linna 2007 (1964), 242–243. Runebergin *Vänrikki Stoolin* tarinoiden vaikutus suomalaiseen nationalismiin kuvastoon – erityisesti isänmaan puolesta annetun sankari- ja marttyyriuhrin ihanteeseen – on ollut merkittävä 1900-luvun alusta aina toisen maailmansodan vuosiin saakka. Tästä tarkemmin esim. Tepora ja Jalonen 2019, passim.

⁵⁶³ Hahmoja on teoksessa todellisuudessa huomattavasti enemmän, mutta mainitsen tässä juonikuvauksessa ainoastaan olennaisimmat hahmot luvussa tapahtuvan analyysin kannalta.

purkajina, mutta myös niiden synnyttäjinä. Linna osasi käsitellä Suomen historian erityisiä kipukohtia posttraumaattisessa viitekehyksessä. Tässä hän edelsi sekä historioitsijoita että psykiatreja, jotka vasta myöhemmin havahtuivat siihen, mitä sodat ja varsinkin niiden väkivaltaisuus oli merkinnyt niin suomalaisille sotilaille kuin myös siviileille ja koko kansakunnalle.⁵⁶⁴

Edvin Laineen ohjaama *Tuntemattoman sotilaan* elokuvasovitus osallistui myös keskeisesti kansallisen trauman purkamiseen.⁵⁶⁵ Luvussa lähestynkin *Tuntemattoma sotilasta* käymällä yksityiskohtaisesti läpi elokuvan kuolinkohtauksia. Olen päättänyt jakamaan tarkastelemani kuolemat neljään osioon; (1.) kuolema (runebergiläisen) arvomaailman tuhoajana, (2.) sankarillinen kuolema, (3.) ongelmallinen kuolema sekä (4.) nuoren sotilaan kuolema. Näissä jaotteluissa nousee esiin yhteisenä tekijänä taustalla vaikuttava, Linnan kritisoima, runebergiläisen ihanteen mukainen kuolema, jonka pyrin purkamaan yksityiskohtaisemmin hyödyntämällä tunnekäytäntöjä sekä erittelemällä muita erilaisia kuolemakäsityksiä, kuten ongelmallista ja sankarillista sekä erilaisissa elokuvaalajityypeissä ilmeneviä (sota/western/kauhu) kuolemakäsityksiä. Kuinka näiden analyysien kautta voidaan ymmärtää sotien aiheuttaman väkivallan ja kuoleman merkitys kansakunnan keskuudessa sekä myös Linnan esittämä kritiikki runebergiläisiä ihanteita kohtaan?

Linnan romaani näki päivänvalon 3. joulukuuta vuonna 1954. Saman kuukauden alkupuolella ilmestyneet arviot romaanista olivat pääosin myönteisiä.⁵⁶⁶ Varsinaiseen suosioon ja koko kansan tietoisuuteen kirja nousi kuitenkin vasta Helsingin Sanomien kirjallisuuskriitikon Toini Havun 19. joulukuuta julkaiseman kielteisen arvion jälkeen.⁵⁶⁷ Havulle erityisen ongelman tuotti Linnan kerrontatapa, jonka hän lanseerasi ”sammakkoperspektiiviksi”: tapahtumat kuvattiin kirjassa suurimmalta osin ”alemman”, tavallisen rivisotilaan näkökulmasta, jolloin ”ylemmän”, upseeriston näkökulma, ja täten sodan laajempi kokonaiskuva, jäi yksipuoliseksi ja kapealaiseksi.⁵⁶⁸ Havun mielestä romaani antoikin täysin vääränlaisen historiallisen kuvan jatkosodasta.⁵⁶⁹ Havun arvion jälkeen julkisuudessa syntyi niin sanottu ”Suomen kirjallinen jatkosota”, jossa käytiin keskustelua siitä, kuinka todenmukaisesti Linna

⁵⁶⁴ Kivimäki 2020, 209–210.

⁵⁶⁵ Esim. Hietala 1995, 16–18; Kassila 1997 (1978), 108; von Bagh 2005, 224–227.

⁵⁶⁶ Esim. HäS 05.12.1954; Kom 10.12.1954, 6–7; Ko 19.12.1954, 5–6.

⁵⁶⁷ Linna 2007 (1956), 103; Syrjä 2004, 274; HS 19.12.1954 (Havun arvio).

⁵⁶⁸ Manninen 1990, 320–326; Varpio 2006, 318–365; ks. myös Haapala 2020, 276; myös esim. Sedergren 2002. Usein on kuitenkin huomioitu, että teoksessa myös katsotaan paljon ylhäältä alaspäin eikä ainoastaan sammakkoperspektiivin mukaisesti alhaalta ylöspäin. Sammakkoperspektiivin näkökulmaa selittää pitkälti se, että Linna itse osallistui jatkosotaan tavallisena rivisotilaana. Syrjä 2004, 321–323; Sihvonen 2009, 11–12; Haapala 2020, 276.

⁵⁶⁹ HS 19.12.1954, 16.

kuvasi sotaa, sen tapahtumia, ja varsinkin sodassa mukana olleita upseereita ja taval-
lisia rivimiehiä.⁵⁷⁰

Niin romaani kuin siitä tehty elokuvasoitus osoittautuivatkin suosituiksi koko
kansan, ja varsinkin rivisotilaiden, keskuudessa. Teoksen katsottiin esittävän totuu-
denmukaisen kuvan jatkosodasta, ja varsinkin sodassa mukana olleista sotilaista.⁵⁷¹
Ylempi upseeristo ja isänmaallinen sivistyneistö suhtautuivat romaaniin kielteisem-
min väittäen, että Linna vääristeli lähihistoriaa.⁵⁷² Kuitenkin myös monet heistä puo-
lustivat Linnaa ja kiittivät tämän teoksessa ollutta kuvausta sodasta.⁵⁷³ Kirjallisen
version aiheuttamasta tunteellisen keskustelun voimakuudesta kertoo, että vaikka
elokuvasoitus myös koettiin merkittävänä ja vaikuttavana kokonaisuutena, se ei
enää aiheuttanut julkisuudessa samanlaista tai ainakaan erityisen kiivasta keskuste-
lua. Koko kansa oli jo romaanin julkaisun myötä käynyt vaikeimmat tunteensa läpi
ja yhtenäistynyt tunteiltaan ja kokemuksiltaan elokuvan julkaisuun mennessä joulu-
kuussa 1955.⁵⁷⁴ Asiaa toki edesauttoi, että elokuvasoitus jätti kokonaan pois tai vä-
hintäänkin muokkasi romaanissa mukana olleita kiistanalaisimpia tapahtumia ja hah-
moja.⁵⁷⁵

Linnan romaani oli pohjimmiltaan sodanvastainen, suhtautuen kriittisesti Suo-
men rooliin jatkosodassa.⁵⁷⁶ Kritiikkiä Linna halusi erityisesti kohdistaa vuoden
1918 sisällissodan voittaneen valkoisen ja oikeistolaisen Suomen edustamaan ideol-
ogiaan, johon kuuluivat keskeisesti kristillis-siveelliset ja isänmaalliset kansallisar-
vot, joilla julkista Suomi-kuvaa oli rakennettu 1920–1930-luvuilla ja jotka vaikutti-
vat keskeisesti toisen maailmansodan aikana.⁵⁷⁷ Linnaa häiritsi, että sisällissodassa
hävinneen punaisen osapuolen näkökulma oli historiankirjoituksessa mitätöity, ja
valkoinen voittajaosapuoli oli pyrkinyt luomaan julkisissa esityksissä ”yhtenäistä”
mielikuvaa koko kansasta ja sen historiasta.⁵⁷⁸

Linnan mukaan yhteistä runebergiläiselle ja topeliaaniselle ideologialle oli,
että ne jäivät etäisiksi tavallisen kansan parissa, ja ainoastaan sivistyneistö omak-

⁵⁷⁰ Tästä tarkemmin esim. Sedergren 2002; Kinnunen 2006, 107–109, 112–113. Romaani
nosti myös kansalliseen keskusteluun Lotta-Svärd-järjestön ja lottien merkityksen so-
tavuosina. Tästä aiheesta puhun tarkemmin *Rintamalotta*-elokuvaa käsittelevässä lu-
vussa 5.2.

⁵⁷¹ Esim. US 17.12.1954, 17; US 22.02.1955, 6; LL 28.12.1955, 3; K-H 04.04.1956, 3.

⁵⁷² Esim. I-S 31.12.1954, 12.

⁵⁷³ Stormbom 1963, 151; ks. myös Kinnunen 2006, 109.

⁵⁷⁴ E-Pm 20.01.1956, 3.

⁵⁷⁵ E-Pm 20.01.1956, 3; myös esim. Kalemaa 2003, 370–371, 346–347; kiistanalaisempien
hahmojen poisjäämisestä elokuvasovitukselta vrt. esim. Sihvonen 2009, 59–61.

⁵⁷⁶ Esim. US 22.02.1955, 6; Syrjä 2004, 282–289; Linna 2007 (1956), 101, 104–106; Sih-
vonen 2009, 73.

⁵⁷⁷ Kinnunen 2006, 132.

⁵⁷⁸ Esim. Linna 2007 (1960), 114–132; Varpio 2020, 306–307.

sui kyseiset aatteet, mikä oli omiaan pikemminkin hajottamaan kuin yhtenäistämään kansakuntaa.⁵⁷⁹ Sivistyneistön parissa vahvistui ajatus, että yksilön keskeisin velvollisuus oli sotilaan velvollisuus: 1930-luvun ylioppilas oli henkisesti ensisijaisesti sotilas, jossa myös vaikuttivat suojeluskuntajärjestöjen aatteet.⁵⁸⁰ Alempanaan kansanluokkaan, joka Linnalle pitkälti tarkoitti tehdastyöntekijöitä ja pienviljelijöitä, joita suurin osa rivisotilaista edusti, Runeberg ei ollut koskaan vaikuttanut niin voimakkaasti, mikä oli omiaan aiheuttamaan kyseisen kansanosan kielteisen asennoitumisen ja vieraantumisen runebergiläisistä ihanteista.⁵⁸¹ Linna koki, että hänen teoksensa olivat suosittuja, koska ne antoivat äänen rintamamiesten kokemuksille, joissa kyseenalaistettiin sodan aiheuttama kärsimys ja uhraus isänmaan hyväksi.⁵⁸²

Tuntemattomassa sotilaassa Linnan runebergiläiskritiikki ja sodanvastaisuus ilmentyy juuri lukuisten hahmojen kuolemissa, jotka kuvataan usein tylyinä, odottamattomina ja usein jopa inhorealisticisesti: ne ovat toimineet konkreettisina, karuina ja rehellisinä muistoina sodasta maksetuista nuorten sotilaiden hengistä. Eräessä aikalaismielipidekirjoituksessa jopa epäiltiin teoksen saaman suosion sekä kirjana että filminä johtuvan siitä, että se muistutti sodan aiheuttamasta kärsimyksestä.⁵⁸³ Jatkosodassa mukana olleet sotilaat myös mielsivät teoksen kuvauksen sodasta, varsinkin taistelukohtaukset, todenmukaisina.⁵⁸⁴ Teoksen tapa painottaa varsinkin rintamasotilaiden kuolemia ja kohtaloita käykin yhteen historiallisten tosiseikkojen kanssa, sillä toisen maailmansodan aikana Suomessa kaatui poikkeuksellisen paljon rintamalla olleita miehiä muihin sotiviin maihin nähden.⁵⁸⁵ Elokuvasovituksessa sodan merkityksen liittyvää syvyyttä on lisännyt se, että monet näyttelijöistä olivat itse osallistuneet sotaan.⁵⁸⁶ Aikaisempina vuosina yhteiskunnassa tukahdutetut sotakokemukset

⁵⁷⁹ Linna 2007 (1963), 179–180.

⁵⁸⁰ Linna 2007 (1964), 244–245.

⁵⁸¹ Linna 2007 (1963), 188–189; Linna 2007 (1964), 238–239, 248.

⁵⁸² Linna 2007 (1964), 243, 250.

⁵⁸³ ”Muistamme vielä tuskallisen tarkasti sodan liekit. Kuulemme korvissamme kuolevien tuskanhuudot. ”Tuntemattoman sotilaan” saama suosio sekä kirjana että filminä selittyä juuri tältä pohjalta.” L-S 19.01.1956, 5.

⁵⁸⁴ *Tuntemattoman sotilaan* ensimmäinen julkinen esitys pidettiin 19.12.1955 Helsingin Bio Rex -elokuvateatterissa kutsuvierasnäytäntönä. Tilaisuus järjestettiin elokuvan tekijöille ja jatkosodassa toimineen Jalkaväkirykmentti 8 (JR 8) veteraaneille. JR 8 oli Väinö Linnan sodanaikainen palveluyksikkö, jonka vaiheisiin *Tuntemattoman sotilaan* tarina pitkälti perustuu. Kutsunäytöksessä mukana ollut JR 8:n alikersantti Viljam Pylkäs, joka oli Rokan esikuva, totesi elokuvasta: ”Kyllä, kyllä tunsin itseni, tuntui monin paikoin kuin olisi sotinut uudestaan [--]. Taistelukuvat on tosiaan onnistuttu saamaan todenmukaisia ja itse kuvausmaastokin muistuttaa Karjalaa.” LL 28.12.1955, 3; *Tuntematon sotilas*.

⁵⁸⁵ Kivimäki 2019, 280–283.

⁵⁸⁶ Vrt. von Bagh 1989; Alanen 2020, 442–443.

purkautuivat täten lopullisesti niin *Tuntemattoman sotilaan* kirjallisen kuin myös elokuviasovituksen myötä.⁵⁸⁷

Analyseissä esittämäni tulkinnat pohjautuvat suurimmaksi osaksi Laineen elokuviasovitukseen, mutta teen myös vertailua Linnan alkuperäisromaaniiin. Elokuvasovitus ilmestyi vain vuosi romaanin julkaisun jälkeen ja niiden välinen vuorovaikutussuhde on käytännössä muodostunut erottamattomaksi erityisesti elokuviasovitukseen nähden.⁵⁸⁸ Monet katsojat olivat ehtineet lukea romaanin ja todennäköisesti ensiksi elokuvan katsoneet innostuivat lukemaan romaanin jälkeensä. Tällöin myös lukukokemuksessa elokuviasovitus vaikutti keskeisesti, sillä monet keskeisten hahmojen näyttelijät antoivat pysyvästi kasvonsa romaanin hahmoille.⁵⁸⁹

Kuolema (runebergiläisen) arvomaailman tuhoajana

Sosiologi Margaret Gibson tarkastelee artikkelissaan *Death Scenes: ethics of the face and cinematic deaths* (2001) elokuvien kuolinkohtauksien yhteydessä ilmeneviä lähikuvia kasvoista (tai ruumiista). Gibson viittaa tällaisiin kuolinkohtauksiin termillä ”kuoleminen kohti kuolemaa” (”dying towards death”, mukaillen filosofi Martin Heideggerin termiä ”being towards death”). Gibsonin mukaan kasvoissa tiivistyy hahmolle uniikki yksilöllisyys ja itsensä ilmaisu: kasvoissa hahmojen luonne muodostuu ja esiintyy, ja niistä se kuoleman myötä lopulta haihtuu ja katoaa.⁵⁹⁰ Gibsonin ajatukseen nojautuen analysoin *Tuntemattoman sotilaan* elokuviasovituksessa niiden hahmojen kuolinkohtauksia, joissa korostuu kasvojen lähikuvaus. Tulkitseen, että kuolemissa ei ainoastaan katoa itse hahmojen persoonallisuus, minuus, vaan myös näiden edustama laajempi runebergiläinen, isänmaallista sankarillisuutta ihannoiva ja romantisoiva, arvomaailma, mikä korostuu erityisen voimakkaasti kasvojen lähikuvauksessa, joka voidaan myös ymmärtää (elokuvallisena) tunnekäytännöllisenä toimena. Näihin hahmoihin lukeutuvat kapteeni Kaarna (Pentti Irjala), Riitaoja sekä Kariluoto.⁵⁹¹

⁵⁸⁷ Vrt. esim. von Bagh 2005, 227: ”Jos on nähnyt *Tuntemattoman sotilaan* täpötäydessä elokuvateatterissa joko 50-luvulla, 70-luvun alussa tai 80-luvun puolivälissä, jolloin teatterin on täyttänyt parikymppisistä koostuva yleisö – tietää myös, että tuo taso välittyy konkreettisesti. Elokuva on tavoittanut jotain kestäväää elämän hauraudesta ja kuolemisen sattumanvaraisuudesta.”

⁵⁸⁸ Esim. von Bagh 1989; Kalemaa 2003, 389; Sihvonen 2009, 32–33.

⁵⁸⁹ Ibid.

⁵⁹⁰ Gibson 2001, 306–307, 318 (viite 1).

⁵⁹¹ Kasvojen lähikuvaus on myös keskeinen osa alikersantti Lahtisen (Veikko Sinisalo) ja talousaliupseeri Mäkisen (Vilho Siivola) kuolemia. Heidän arvomaailmansa ei kuitenkaan edusta samalla tavalla runebergiläistä arvomaailmaa, minkä takia olen jättänyt heidän kuolemiensa käsittelyn pois.

Elokuvan ensimmäinen nimetty ja kaatuva henkilö on kapteeni Kaarna.⁵⁹² Kaarna ei varsinaisesti toiminnallaan tai ruumiillisuudellaan ilmennä runebergiläistä arvomaailmaa. Hänen kuolemaansa voidaan kuitenkin tulkita sisältyvän sotaa ja sankaruutta ihannoivaa ja romantisoivaa runebergiläisyyttä, joka törmää yhteen sodan karun todellisuuden ja mielettömyyden kanssa.⁵⁹³ Kaarnan suhde kuolemaan kuvataan kiireisenä ja välinpitämättömänä, jopa kevytmielisenä; näin hänen kuolemansa teoksessa näyttäytyy erityisen turhana, mikä varsinkin Linnalle oli keskeistä runebergiläiskritiikissään.⁵⁹⁴

Kaarna kaatuu konekiväärikomppanian ensimmäisessä tulikasteessa suoaukealla. Hyökkäystä lähtee johtamaan vänrikki Kariluoto, joka ei kuitenkaan saa miehiä liikkeelle, vaan he jäävät makaamaan pelosta kangistuneina paikoilleen keskelle vihollisen tulitusta. Kaarna saapuu suoaukealle sotamies Mielosen (Mikko Niskanen) kanssa tarkastamaan tilannetta. Mielonen toteaa kenttätykistön ampuvan, mutta Kaarna itsepäisesti väittää, että räjähdyksistä on vastuussa vihollisen tankki. Kaarna samaten ihmettelee maassa paikallaan makaavia miehiä ja rohkaisee Kariluotoa yrittämään liikkeellelähtöä uudelleen. Esimerkillisesti Kaarna lähtee pistooli kädessään kävelemään kohti vihollisen tulitusta huutaen runebergiläisen fraasin, ”Hakkaa päälle, Pohjan poika!” ja saa osuman kehoonsa konekivääritulituksesta kaatuen maahan. Hänen vierellensä tuleva Mielonen yrittää huutaa lääkintämiehiä paikalle, mutta Kaarna ehtii vain lausua viimeiset sanansa ennen kuolemaansa: ”Vanha... jo vanha mies.”⁵⁹⁵ Hänen kuolemansa jälkeen Kariluoto saa rohkeutensa takaisin ja muiden miesten kanssa lähtee hyökkäykseen, joka lopulta päättyy onnistuneesti vihollisen bunkkerin valtauksen.

Elokuvasovituksessa kameran luomat kuvakulmat toimivat voimakkaina tunnekäytännöllisinä keinoina, joiden vaikutuksesta runebergiläinen sodan ihannoitu kuva asettuu vastakkain sodan rujan todellisuuden kanssa. Kaarnan lähtiessä marssimaan kohti vihollisen tulitusta ja huutaessa runebergiläisen fraasin, kamera kuvaa Kaarnaa edestäpäin ja alhaalta käsin. Kuva keskittyy hänen ylävartaloon, joka nähdään kirkasta taivasta vasten. Uhmakkaasti Kaarna myös pitää pistoolia ylhäällä oikeassa kädessään marssiessaan eteenpäin. Kaarnan saadessa kuolettavan osuman asetelmat

⁵⁹² Periaatteessa elokuvasovituksessa ensimmäinen kuolleena nähtävä hahmo on sotamies Ukkola, joka jää kuitenkin nimettömäksi. Elokuvan alkuna toimiva Ukkolan kuolin-kohtaus toistuu myös elokuvan loppupuolella, josta puhun myöhemmin Kariluodon hahmon analyysin yhteydessä. Kapteeni Kaarna on kuitenkin elokuvan kronologisen tarinankaaren kautta tarkasteltuna ensimmäinen nimetty kaatuva hahmo.

⁵⁹³ Linna 2007 (1969), 359; ks. myös Sihvonen 2009, 126–127.

⁵⁹⁴ Kaarnan ”kiireellisyyttä” on usein selitetty hänen tarpeellaan saada ylennys, sillä hänen vihjataan olevan tyytymätön nykyiseen asemaansa: kunnianhimo sokaisee hänet hetkeksi ja hän ei tajua oman tilanteensa vakavuutta, kunnes haavoittuu kuolettavasti. Tarkemmin esim. Sihvonen 2009, 125–126; Laine 2015, 192–194.

⁵⁹⁵ Kaarnan kaatuminen romaanissa ks. Linna 1956 (1954), 57–58.

muuttuvat päinvastaisiksi: hän makaa lyyhistyneenä suoperäisessä ja likaisessa maassa ja kamera kuvaa häntä jälleen edestäpäin, mutta nyt ylhäältä käsin, keskittyen lähikuvaamaan hänen yläruumistaan ja kasvojaan, jolloin hän sanoo kuolinsanansa vaikeroiden vierelle saapuneelle Mieloselle. Vielä lopuksi kamera kuvaa Kaarnan ruumista selkäpuolelta ennen siirtymistä Kariluotoon, joka nyt rohkaistuu lähtemään hyökkäykseen huudettuaan miehilleen "Hakkaa päälle, Pohjan poika!"

Runebergiläisen arvomaailman kritisoinnin ohella Kaarnan kuolemassa tulevat myös ilmi sukupolvia koskettavat inhimilliset tekijät: Kaarna on viisikymppinen kokenut jääkärikapteeni, joka on myös pidetty miestensä keskuudessa toimien heille isällisenä hahmona.⁵⁹⁶ Kaarnan kuoleman myötä konekiväärijoukkue menettääkin tärkeän isällisen hahmonsä. Hänen kuolemansa jälkeen ”poikien” on opittava pärjäämään ilman ”isäänsä”.⁵⁹⁷ Kaarnan kuolemaa ei tarvitsekaan tulkita ainoastaan elokuvan sisäisistä tapahtumista vaan myös ulkoisista tekijöistä käsin; monet sodissa kaatuneista miehistä olivat kuitenkin myös isiä, joiden kuoleman myötä heidän poikansa, kuin myös tyttärensä, jäivät isättömiksi. Näin Kaarnan kuolemaan sisältyy myös inhimillisiä piirteitä, mikä korostaa vielä enemmän sen turhuutta. Kaarnan kuolinsanat voidaan tulkita vanhan sukupolven väistymisenä nuorempien tieltä, manttelin siirtämisenä eteenpäin. Kuvallisesti ja verbaalisesti tämä siirtyminen tapahtuu, kun Kaarnan kuolleesta ruumiista tehdään siirtymä Kariluotoon, joka toistaa Kaarnan inspiroivan runebergiläislausahduksen. Näin ”isä” Kaarna siirtää perintönsä ”pojilleen”, erityisesti Kariluodolle, joka myöhemmin kokee vastaavan turhan ja tarpeettoman kuoleman.

Runebergiläistä arvomaailmaa kyseenalaistetaan samaten sotamies Riitaojan kuoleman kasvojen lähikuvausten kohdalla. Riitaoja on *Tuntemattoman sotilaan* keskeisimpiä hahmoja, sillä hän antaa kasvot sille pelolle, jota monet sotilaat myös todellisuudessa kokivat, mutta eivät välttämättä kyenneet ilmaisemaan.⁵⁹⁸ Teoksessa Riitaojan ansiosta muut hahmot voivat jättää pelkäämisensä täysin hänen harteilleen eivätkä koe itseään poikkeuksellisina, vaan heidän helpotukseksensa Riitaoja hoitaa kyseisen roolin.⁵⁹⁹ Riitaoja toimii alikersantti Lehdon johtaman konekiväärijoukon patruunankantajana. Riitaojan taustoista ei juuri kerrota muuta kuin, että hän on Keski-Suomesta. Luonteeltaan Riitaoja on arka, hiljainen, ja pelokas, joka osoitettiin jo ensimmäisessä tulikasteessa, jossa hän jäi maahan makaamaan ja epäonnistui patruunalaatikoiden ojentamisessa Lehdon konekiväärille. Kaikki komppaniassa kui-

⁵⁹⁶ Vrt. Laine 2015, 192–194.

⁵⁹⁷ Tämä pätee kuitenkin lähinnä elokuvasovituksessa. Romaanissa sotilaille toinen tärkeä isällinen hahmo on iäkäs väpeli Korsumäki, joka menehtyy myöhemmin ilmaiskussa. Elokuvassovituksessa Korsumäki on vain pienessä sivuosassa.

⁵⁹⁸ Kivimäki 2020, 198; vrt. Kivimäki 2013, 222.

⁵⁹⁹ Esim. Malmberg 2008, 41; Laine 2015, 96–97, 111.

tenkin jotenkuten sietävät ja ymmärtävät Riitaojaa ja välillä hyväntahtoisesti kiusoittelevat häntä paitsi Lehto, joka ei voi sietää häntä.

Riitaojan kohdalla runebergiläiskritiikki tulee ilmi hahmon pelokkuudessa ja ”idioottimaisessa” käytöksessä. Linnan kritiikki kohdistui eritoten Runebergin kirjoittamaan *Vänrikki Stoolin tarinat* -runokokoelmaan, joiden hahmot ovat sosiaalisesti vajaa-arvoisia, kuten köyhiä tai tyhmiä, mutta lopulta, ollessaan henkisesti isänmaalleen uskollisia, kykenevät voittamaan vaikeutensa ja osoittamaan arvonsa.⁶⁰⁰ Runebergin antama kuva kansasta oli ollut ihanteellinen ja ylhäältäpäin annettu, ja hänen luomansa ihminen, sotilas, oli vaikuttanut vieraalta tavalliselle kansanosalle.⁶⁰¹ Nämä runebergiläiset ihanteet, kuten sitkeys, uskollisuus, nöyryys ja urhoollisuus vertautuvat esimerkiksi runokokoelmassa esiintyvään Sven Tuuvaan, ”samuraihin”, kun taas sellaiset piirteet, kuten hyväntahtoinen tyhmyys ja sen myötä pyrkimys hyviin tekoihin, taas Saarijärven Paavoon, ”idioottiin”.⁶⁰² Ihanteelliset määritykset ja ominaisuudet kansalaisille oli siis rakennettu runebergiläisen tulkinnan kautta, minkä alle todellinen kuva Suomen kansasta oli jäänyt.⁶⁰³

Riitaoja kohtaa kuolemansa lähtiessään suorittamaan partiointitehtävää Lehdon, Määtän, Rahikaisen ja Sihvosen (Martti Romppanen) kanssa. Partio tulee vihollisen yllättämäksi ja ryhmän edellä tiedustelemaan lähtenyt Lehto haavoittuu vakavasti. Muut suojaautuvat tien reunaan, mutta Riitaoja pakenee omille teilleen. Riitaoja kuolee pelokkaalle persoonalleen ominaisesti: hän palaa takaisin etsimään ryhmäänsä, mutta pelästyy vihollisen konekivääritulitusta ja lähtiessään pakoon tulee ammutuksi takaraivoon. Riitaojan viimeiseksi sanoiksi jäävät: ”Älkää... älkää... en minä mitään pahaa.” Elokuvasovituksessa Riitaojan kuoleman yhteydessä erityisen huomionarvoista on taustalla kuultava musiikki, ”Riitaojan teema”, jossa kuullaan klarinettien sekavia ja minnekään päättymättömiä sävelkulkuja ylös ja alas. Tunnusmusiikin myötä vahvistuu Riitaojan keskeinen olemus epä sankarillisena hahmona.⁶⁰⁴

Riitaojan kuolema, kuin myös hänen koko olemuksensa, näyttäytyy vastakohdantana aikaisemmin kaatuneelle kapteeni Kaarnalle. Riitaoja on arvoltaan tavallinen sotamies ja vaikuttaa pelkäävän aivan kaikkea. Hän saa luodin takaraivoonsa säntäillessään paniikissa pimeässä ja sateisessa metsässä. Riitaoja kuolee yksin eikä kukaan hahmoista kuule hänen sääliänsä herättäviä viimeisiä sanojaan.⁶⁰⁵ Viimeiset kuvat näyttävät hahmon kasvot lähikuvassa mutaiseen maahan lyyhistyneenä korostaen hahmon sääliävyttä. Riitaojan kuolemassa on tässä mielessä samoja piirteitä kuin

⁶⁰⁰ Linna 2007 (1964), 241–242.

⁶⁰¹ Linna 2007 (1964), 246–250; ks. myös Sihvonen 2009, 16.

⁶⁰² Linna 2007 (1964), 246–247; ks. myös Sihvonen 2009, 16.

⁶⁰³ Linna 2007 (1964), 245–250, (1967) 302–303, (1978) 476–479; Sihvonen 2009, 16.

⁶⁰⁴ Ks. Välimäki 2008, 78; ks. myös Sihvonen 2009, 55.

⁶⁰⁵ Vrt. Laine 2015, 108–109.

Kaarnalla, mutta keskeisenä erona toimii kuitenkin konteksti: Kaarna ei ollut yksin, hän kaatui kirkkaassa päivänvalossa ja hänen uhrautuva kuolemansa rohkaisi miehistöä; nämä tekijät ikään kuin tekivät Kaarnan kuolemasta ”jalon” ja ”ylväämmän” ja tekivät hänestä Runebergin ”samurain”.

Toisin kuin Kaarna, Riitaoja kuvataan sen sijaan aina piilottelemassa, kulkevan joukon häntäpäässä ja laahaavan muiden perässä. Kuolemansa myötä hän jääkin lopullisesti taka-alalle ja hänen kuolemallaan ei tunnu olevan mitään vaikutusta muihin sotilaisiin.⁶⁰⁶ Aikaisemmin totesin, kuinka Kaarnan, ”samurain”, kuoleman kohdalla runebergiläiset ihanteelliset piirteet törmäsivät yhteen sodan rujan todellisuuden kanssa: Kaarnan kuoleman ”ylväistä” ja ”jaloista” piirteistä huolimatta kuolema näyttäytyi järjettömänä ja turhana. Riitaoja edustaa puhtaasti kansanomaista ”idiottia”, pelokasta yksilöä, jolta on riisuttu kaikki ylhäältäpäin määritellyt runebergiläiset ”idiotin” piirteet. Viimeiset lähikuvat kuolevan Riitaojan kasvoista iskostavat katsojiin juuri kansanomaisen näkökulman ”idiotista”, joka on vapaa ylhäältä annettujen ja virallisesti ylläpidettyjen, runebergiläisen mielikuvituksen luomista ihanteellisuusvaatimuksista. Tällaisten tunnekäytännöllisten syiden valossa voidaan myös paremmin ymmärtää, miksi Riitaojan, kuin myös muiden menehtyvien hahmojen, kuolema on hyvinkin saattanut koskettaa ja herättää katsojissa voimakkaita tunteita. Elokuvasovituksessa katsojien tunnekokemuksiin on myös saattanut vaikuttaa voimakkaasti, että Riitaojaan kuolemaa todistavat ainoastaan elokuvan katsojat.

Viimeisenä ja voimakkaimmin teoksessa nähtävä runebergiläiskritiikki ilmenee kiväärijoukkueen johtajan vänrikki (myöh. luutnantti ja lopulta kapteeni) Jorma Kariluodon hahmossa, varsinkin hänen kuolemassaan. Kariluoto on yksi romaanin keskuhenkilöitä, mutta elokuvasovituksessa Kariluoto nähdään lähinnä taistelutilanteissa, joissa hän johtaa joukkueensa hyökkäyksiä. Kariluoto on 20-vuotias ylioppilas, joka on kasvanut kaupungissa (oletettavasti Helsingissä) yltiöisänmaallisessa virkamiesperheessä, jossa on iloittu sodan syttymisestä ja odotetaan malttamattomana Suur-Suomen syntymistä. Kariluoto edustaa juuri sitä tyypillistä sodanajan upseeristoa, jonka kansansivistyksellinen kasvatus perustui Runebergin ja Topeliuksen luomaan henkiseen perintöön, jonka aatemaailmaan kuului ylevöitetty sankarikuolema.⁶⁰⁷ Tarinan alkupuolella Kariluoto pyrkii olemaan niin olemukseltaan kuin käytännön toimiltaan runebergiläisen ideologian mukainen sotilas, mikä vaivaa muita miehiä.⁶⁰⁸ Kariluodon maailmankuva joutuukin heti koetukselle joukkueen ensitais-

⁶⁰⁶ Tämä pätee varsinkin elokuvasovitukseen, josta on jätetty kokonaan pois romaanin kohta, jossa Lehdon ja Riitaojan ruumiit löydetään ja laitetaan vieretysten. Ks. Linna 1956 (1954), 193–194. Lisäksi elokuvasovituksessa Rahikainen raportoi Koskelalle ainoastaan Lehdon kaatumisesta ja Riitaojaa ei enää mainita sanallakaan.

⁶⁰⁷ Linna 2007 (1964), 242–245; ks. myös Sihvonen 2009, 14; Laine 2015, 126–127.

⁶⁰⁸ Laine 2015, 127.

telussa, jossa hän epäonnistuu johtamaan hyökkäystä. Tarinassa Kariluoto kasvaa johtajana, ottaen mallia Kaarnasta, Koskelasta ja jopa Rokasta, ja hän oppii kunnioittamaan ja kuuntelemaan alaisiaan.⁶⁰⁹

Elokuvasovituksessa Kariluodon runebergiläisihanteellinen persoona jää kaapeammaksi romaaniin nähden, mutta elokuvasovituksen lopun perääntymisvaiheessa viitataan Kariluodon yltiöpäiseen isänmaallisuuteen. Perääntymisvaiheessa hän palaa rintamalle kotiuduttuaan sairaalasta. Kariluoto on iloisissa tunnelmissa, sillä hän on kotirintamalla ollessaan mennyt kihloihin ja elää siinä uskossa, että sota sujuu hyvin. Koskela kuitenkin toteaa hänelle suoraan, että kaikki on menetetty ja häviäjille jää ainoastaan luu kurkkuun. Tähän Kariluoto toteaa tuohtuneena, ”Ei, ei, jumalauta! Sitä minä en kestä. Minä en tahdo nähdä sitä! Muuten... miten tahansa!”⁶¹⁰ Kariluodolle selviää karmaiseva totuus sodan todellisesta tilanteesta ja hän alkaa vakavasti pohtia edustamansa ideologian mielekkyyttä.

Kariluodon kiihkeän mielentilan voikin tulkita johtuvan siitä, että hänen mielessään törmäävät toisiinsa tavallisen kansan ja ihannoidun runebergiläisäatteen muodostama Suomi-kuva. Hän ei lopulta enää tiedä, mihin uskoa.⁶¹¹ Linnan pitkäaikainen ystävä ja hänen elämästään kirjoittanut kirjailija Jaakko Syrjä on todennut, että armeijan palvelusvuosinaan Linna koki luultavasti vastaavan tilanteen ”skitsofreenisena”, sillä upseeristo ja sotapropaganda pitivät sotavuosina yllä ihanteellista Suomi-kuvaa, vaikka rivimiesten keskuudessa kuvaa pidettiin vieraantuneena.⁶¹² Isänmaallisen uhrimentaliteetin tulkinnan rinnalla kulki kuitenkin koko ajan vastakkainen, epävirallisena koettu näkemys, jossa sota nähtiin mielettömänä ja siinä aiheutuneet kuolemat turhina kuolemina, joita oli vaikea tai peräti mahdotonta hyväksyä.⁶¹³ Varsinkin jatkosodan loppupuolella isänmaallinen viitekehys koettiin loppuun kuluneena niin rintamamiesten, mutta myös sankarivainajien läheisten parissa.⁶¹⁴

Viimeisessä taistelussaan perääntymisvaiheessa Kariluodon näytetään tekevän uhkarohkeaa hyökkäystä avoimessa maastossa tykistön kranaattien räjähdellessä taustalla. Hän huutaa ”Yritetään vielä kerran, pojat!”, jonka jälkeen hän lähtee syöksyyn ja tulee ammutuksi edestäpäin kaatuen selälleen maahan. Näihin sanoihin sisältyy myös muistutus siitä, kuinka Kariluoto ihaili Kaarnaa, joka huusi joukkueen ensimmäisessä tulikasteessa suoaukealla tapahtuneessa rynnäkössä ”Hakkaa päälle, Pohjan Poika!” Kamera ottaa lähikuvaa Kariluodon kasvoista hänen todetessaan ”Nyt ei enää. Nyt se on loppu...” Näissä sanoissa Kariluodon on tulkittu saavuttavan

⁶⁰⁹ Malmberg 2008, 30–31; Laine 2015, 129–133.

⁶¹⁰ Kohtaus romaanissa ks. Linna 1956 (1954), 361–364.

⁶¹¹ Vrt. Laine 2015, 136.

⁶¹² Syrjä 2004, 339; Linna 2007 (1964), 244–245; vrt. Sihvonen 2009, 14–16.

⁶¹³ Kemppainen 2006, 251–252.

⁶¹⁴ Kemppainen 2006, 253.

lopullisesti oma rauhansa ja vapautuminen sodan mielettömyydestä kuolemansa myötä.⁶¹⁵

Kariluodon kuolema ilmentää voimakkaasti turhaa ja tarkoituksetonta uhria. Kuoleman vaikutelmaa vahvistavat lähikuvat, jotka keskittyvät hänen kasvoihinsa ja viimeisiin sanoihinsa; nämä kuvat eivät ainoastaan ilmennä yksilön viimeisiä hetkiä vaan myös purkavat hänen edustamaansa runebergiläistä aatemaailmaa. Kuolemaa seuraava kohtaus, jossa Koskelan joukkue ylittää suota ja hautaa sotamies Ukkolan, asettuu tähän jatkumoon. Kuvassa näkyvä puuristi kirkasta taivasta vasten yhdessä Sibeliuksen *Finlandian* kanssa ei ainoastaan korosta sotilaiden järjetöntä kuolemista isänmaan nimissä vaan myös symboloi Suur-Suomi-aatteen hiipumista. Näin yksittäisen hahmon kuolema laajenee merkitykseltään ideologiseksi kommentaariksi, jossa yksilön tarinan voidaan tulkita sulautuvan kansallisen projektin päättymiseen.⁶¹⁶

Runebergiläistä arvomaailmaan korostavien hahmojen kuolemissa pääpaino on täten ehdottomasti kasvojen lähikuvauksessa kuolinhetkellä. Kuolevien kasvojen lähikuvaaminen pakottaa katsojan herkemmin kohtaamaan kuoleman sen kieltämisen tai välttelyn sijaan.⁶¹⁷ Lisäksi se myös pakottaa katsojan kohtaamaan hahmon edustaman runebergiläisen arvomaailman ja näkemään sen erinäisten piirteiden lopullisen poispyyhkiytymisen kuolemassa. Näihin lukeutuvat niin runebergiläinen ”samurai”, vanhemman sukupolven ja isällisyyden (Kaarna), ”idiotismin”, pelokkuuden syvällisimmän olemuksen (Riitaoja), sekä vallalla olevien Suur-Suomi-ihanteiden vaikutuksen (Kariluoto) katoamisen.

Sankarihahmojen sankarikuolemat

Tässä osiossa lähestyn *Tuntemattomassa sotilaassa* nähtäviä sankarikuolemia historiallisista, kulttuurisista ja elokuvallisista lähtökohdista. Analysoitavana ovat Hietasen ja Koskelan hahmot kuolinkohtauksineen; heidän kuolemiensa kohdalla toteutuvat varsinkin suomalaisessa historiallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa ymmärretty kuin myös Hollywoodin sotaelokuva- ja westerngenreissä määritelty sankarikuolema. Nämä lähtökohdat tarjoavat tulkintamahdollisuuksia esimerkiksi siihen, kuinka hahmojen kuolemat voidaan ymmärtää laajemmassa tunneikäytännöllisessä kontekstissa.

⁶¹⁵ Malmberg 2008, 32; Sihvonen 2009, 121; vrt. Linna 1956 (1954), 392.

⁶¹⁶ Usein näihin kohtauksiin, niiden yhteydessä esiintyviin kuviin ja taustalla soivaan *Finlandiaan* on liitetty positiivisia kansallisia ja isänmaallisia merkityksiä: kaikki sotilaat ympäri Suomen ovat sulautuneet yhdeksi rintamaksi vihollista vastaan ja tekevät sen mitä pitää isänmaansa hyväksi. Välimäki 2008, 69. *Finlandian* laajemmasta viitekehuksesta ks. Välimäki 2008, 84–88.

⁶¹⁷ Vrt. Gibson 2001, 307.

Sankaruudella on monia määritelmiä, mutta erityisesti länsimaaisessa kulttuurissa se usein liitetään keskeisesti sotiin ja siinä tehtyihin saavutuksiin.⁶¹⁸ Suomalaisessa kulttuurissa toisen maailmansodan yhteydessä sankaruus voidaan ymmärtää uhrautumiseksi toisten puolesta sekä rohkeudeksi ja itsensä asettamiseksi alttiiksi vaikeille ja vaarallisille tilanteille.⁶¹⁹ Suomessa sotilaan kuolemaa kutsuttiin sankarikuolemaksi, minkä lisäksi sodassa kuolleille annettiin sankarivainajan status, jonka sai lähes jokainen, joka kuoli puolustusvoimien palveluksessa.⁶²⁰ Monissa muissa maissa kaatuneeseen sotilaan yhdistettiin sankari-termi vain silloin, jos tämä oli kuoleman yhteydessä tehnyt poikkeuksellisia tekoja. Suomalaisessa kulttuurissa sankaruus vaikuttaa siis pääosin olevan sidoksissa yhteisöön, jonka puolesta toimiminen on asetettu henkilökohtaisten ansioiden ja tavoitteiden edelle.⁶²¹ Sotilaiden sankarikuolemat, niin todelliset kuin kuvitellut, ovat toimineet keskeisinä rakennusaineksina nationalistisille aatteille, joilla on pyritty perustelemaan uhrausten välttämättömyyttä isänmaalle.⁶²²

Hollywoodin sotaelokuvissa ja westerneissä usein korostuvat miespuolisista hahmoista koostuvat ryhmät tai yksinäiset sankarihahmot, jotka ottavat yhteen vihollisjoukkojen kanssa.⁶²³ *Tuntematon sotilas* voidaankin pääasiallisesti määrittellä klassisen sotaelokuvagenren edustajaksi, mutta ohjaaja Edvin Laine pyrki myöskin tekemään elokuvasta ”meidän oman” ja ”totuudenmukaisemman” vastakohtan Hollywoodin sotaelokuville.⁶²⁴ Elokuvassa sodan kuvausta pidettiin esimerkiksi raadollisempaan ja realistisempaan verrattuna Hollywoodin sotaelokuviin, joissa korostettiin seikkailullisuutta ja kiillotettua sankarikuva.⁶²⁵ Myös toisin kuin Hollywoodin perinteisissä sotaelokuvissa, sankarin tai sankarien erottautuminen ei ole niin ilmeistä *Tuntemattomassa sotilaassa* eikä siinä myöskään tapahdu sellaista keskeistä

⁶¹⁸ Kemppainen 2006, 53.

⁶¹⁹ Kemppainen 2006, 17, 54.

⁶²⁰ Sankarivainajiksi ei mielletty ainoastaan sotilaita, vaan myös esimerkiksi sodan seurauksena kuolleet naiset, kuten lotat ja sairaanhoitajat, tai muita kuin sotilaiden töitä tehneet miehet. Sankarivainajan status saatettiin kuitenkin evätä ongelmallisten kuolemien, kuten itsemurhien ja teloitusten, tapauksessa. Kemppainen 2006, 17, 146–147; Kivimäki 2019, 300–305.

⁶²¹ Kemppainen 2006, 17–19, 53–55.

⁶²² Tarkemmin esim. Kemppainen 2006, 43–44; Kivimäki 2019, 277–278; myös Tepora ja Jalonen 2019, passim.

⁶²³ Linna kävi usein katsomassa tällaisia elokuvia ja niiden vaikutus näkyy monella tapaa *Tuntemattomassa sotilaassa*. Esim. Syrjä 2004, 53; Malmberg 2008, 128; Sihvonon 2009, 104–105; Alanen 2020, 440–441. Taisteluiden merkityksestä sotafilmigenren määrittelyssä esim. Basinger 2003 (1986), 11–13.

⁶²⁴ Kivimäki 1999, 68–69. Hollywoodin tuottaman sotaelokuvan tyypilliset piirteet ja niiden vertautuminen *Tuntemattomaan sotilaaseen* esim. Basinger 2003 (1986), 61; erit. Sihvonon 2009, 156–168.

⁶²⁵ Kivimäki 1999, 68–69.

taistelua, joka johtaisi ryhmässä ja sen jäsenissä tapahtuvaan kasvamiseen, oppimiseen tai muutokseen positiivisessa merkityksessä.⁶²⁶ Tällaiset elokuvalliset näkökulmat on myös syytä huomioida sankarikuolemissa *Tuntemattomassa sotilaassa*, jossa hahmojen sankarikuvaa voidaankin pitää enemmänkin suhteellisena ja näkökulmasta riippuvaisena kysymyksenä.⁶²⁷

Varsinaissuomalainen alikersantti (myöh. kersantti) Urho Hietanen on sekä romaanissa että elokuvasovituksessa joukon mielialojen ylläpitäjä aina kuolemaansa asti. Romaanissa hän jopa kehittyy hahmona hieman vakavampiluontoiseksi ollen näin harvoja hahmoja, jonka luonne muuttuu.⁶²⁸ Hietasen kohdalla harvemmin korostetaan hahmon erityistä sankarillisuutta. Keskeinen sankarin rooli *Tuntemattomassa sotilaassa* on usein mennyt Koskelalle ja Rokalle.⁶²⁹ Puhtaasti elokuvallisista lähtökohdista tarkasteltuna Hietanen ei olekaan täysin sankarihahmotyyppinen. Hän on myös joukon tunteikkain ja ihmisläheisin persoona, mikä tuodaan teoksessa useaan otteeseen ilmi.⁶³⁰ Petroskoin valtauksen yhteydessä Hietanen antaa omista ruuistaan lapsille ja ihastuu neuvostotanssija Veraan. Romaanissa kuvataan etenemisvaiheen aikana, kuinka joukkue saa itselleen neuvostoliittolaisvangin, jonka Lehto ampuu tylysti saattaessaan vankia komentopaikalle. Hietanen raivostuu tilanteesta, sillä hän näkee vangissa ensisijaisesti ihmisen eikä vihollista.⁶³¹

Juuri Hietasen ihmisläheisyys, muista välittäminen, tunteikas ja iloa hersyvä persoona tekee hahmon kuolemasta erityisen julman ja traagisen tuntuisen. Hietanen muistuttaa, että sodassa edes kiltit ja herkät yksilöt eivät ole kuolemalta turvassa samalla toteuttaen sotaelokuvan tyypillistä kuoleman äkillisyyttä ja odottamattomuutta.⁶³² Hietasen kuolema kuvataan pitkänä ja tuskallisena prosessina alkaen hänen haavoittumisestaan, kun hän perääntymisvaiheen taisteluissa vetää alokkaan suojaan maakuoppaan. Lähelle tuleva tykistökeskityksen kranaatti räjähtää Hietasen silmiin ja tekee hänestä sokean. Silmien symboliikka on kohtauksessa erityisen tär-

⁶²⁶ Sihvonen 2009, 160.

⁶²⁷ Ibid.

⁶²⁸ Malmberg 2008, 177.

⁶²⁹ Sankarihahmoihin voidaan myös ehdottomasti laskea Rokka, joka jää teoksessa henkiin ja on täten ”kuolematon”. Tässä osiossa kuitenkin keskityn kaatuviin hahmoihin, minkä vuoksi jätän Rokan käsittelemättä. Rokka on kuitenkin merkittävässä roolissa neuvostotilaiden joukkosurmassa, jota käsittelem seuraavassa osiossa ”Ongelmallinen kuolema”. Rokan sankarillisuuden, kuolemattomuuden ja mytologisuuden vaikutuksista suomalaisessa kulttuurissa ks. esim. Malmberg 2008, 151–155.

⁶³⁰ Ks. esim. Laine 2015, 190–191.

⁶³¹ Ks. Linna 1956 (1954), 111–112. Kohtausta ei ole elokuvasovituksessa. Hietasta ei niin romaanissa kuin elokuvasovituksessaan nähdä kertaakaan tappamassa ketään, mikä myös korostaa hahmon ihmisläheisyyttä.

⁶³² Vrt. Sihvonen 2009, 79–80; Hietala 1996, 237–238; vrt. Gibson 2001, 309, 319 (viite 4).

keää, sillä muut sivussa olevat (hiljattain rintamalle saapuneet) alokkaat näkevät sodan kauheuden, ja he ikään kuin edustavat romaanin lukijaa tai elokuvan katsojaa.⁶³³

Haavoittunut Hietanen nostetaan paareille linja-autosta tehtyyn sairaautoon ja häntä lähdetään kuljettamaan pois muiden haavoittuneiden kanssa. Matkan aikana sairaautoon kohdistuu ilmaisku ja se syttyy palamaan.⁶³⁴ Auto pysähtyy tienlaitaan ja Hietanen ryntää auton takaovista ulos ja ryhtyy auttamaan muita haavoittuneita ulos. Kun autossa on vielä yksi haavoittunut jäljellä, maassa oleva alokas, jonka Hietanen oli aikaisemmin pelastanut tykistökeskityksessä, huutaa Hietasta suojautumaan. Tämä on kuitenkin liian myöhäistä ja Hietanen tulee vihollisen lentokoneen konekiväärisuihkun ampumaksi, minkä jälkeen elokuvasovituksessa kohtaus päättyy. Hietasta ja muita sairaauton haavoittuneita ei näytetä eikä mainita enää kohtauksen jälkeen elokuvassa. Täten syntyy vaikutelma, että uhrautuvalla toiminnallaan Hietanen pelasti muiden hengen. Ero on merkittävä romaaniin nähden, jossa kukaan sairaauton haavoittuneista ei selviä hengissä, vaan kaikki tulevat ammuiksi tai palavat hengiltä.⁶³⁵

Hietasen kuolinprosessin yhteydessä korostuu varsinkin sankariin liitettävä kristillinen marttyyrius, jonka esikuvana oli Kristuksen sovintokuolema ihmiskunnan puolesta.⁶³⁶ Tämä kristinopillinen sankaruusaate yhdistyi suomalaiseen sankaruusaatteeseen sotien aikana voimakkaasti korostaen nationalismiin ihanteita: sodassa annettu uhraus ei ollut ainoastaan isänmaan hyväksi, vaan myös laajemmissa määrin kyseessä oli uhraus ja taistelu koko kristikunnan olemassaolon puolesta.⁶³⁷ Ensiksi Hietanen uhraa silmänsä ja vuodattaa niiden veren pelastaessaan alokkaan tykistökeskityksessä. Sairasauton iskun yhteydessä Hietanen vie uhrauksensa pidemmälle auttamalla epäitsekästi muita omasta hengestään piittaamatta. Kuvallisesti uskonnollista symboliikkaa tarjoavat ”helvetin” liekeissä palava sairaauto, ja auton sisällä liekkien keskellä oleva haavoittunut, jota Hietanen viimeisenä yrittää pelastaa. Kohtauksen huipentuma, Hietasen kuolema, saapuu ”taivaista”, kun vihollisen lentokone ampuu hänet konekiväärisuihkulla. Viimeisissä kuvissa Hietanen kokee uhrautuvan, kristinuskollista symboliikkaa sisältävän, sankarin kuoleman. Lopussa kuvan keskittyminen nimenomaan Hietasen yläruumiiseen ja kokonaisvaltaisen kuvan näyttämiseen palvelee epäitsekään sankaruuden kuvaa hahmosta. Hietasen sankarillisuus korostuu varsinkin elokuvasovituksessa, jossa esitetään mahdollisuus, että uhrauksellaan Hietanen saattoi hyvinkin pelastaa muiden hengen.⁶³⁸

⁶³³ Malmberg 2008, 179.

⁶³⁴ Romaanissa sairaauto joutuu neuvostosotilaiden väijytykseen maantiellä. Linna 1956 (1954), 376–377.

⁶³⁵ Kohtaus romaanissa ks. Linna 1956 (1954), 376–378; ruumiiden löytymisestä, 388.

⁶³⁶ Vrt. Laine 2015, 190.

⁶³⁷ Kemppainen 2006, 53; uskonnon ja nationalismin suhteesta ks. erit. 44–47.

⁶³⁸ Vrt. Aaron 2014, 43–44.

Tuntemattoman sotilaan kenties merkittävin sankarihahmon asema ja siihen keskeisesti liittyvä sankarillinen kuolema kuuluu hämäläistaustaiselle vänrikki (myöh. luutnantti) Vilho Koskelalle, jonka ympärille on muodostunut perisuomalaisen sotasankarin myyttinen kehä.⁶³⁹ Koskela on lähtöisin maaseudun pientilalta ja on täten taustaltaan talonpoikainen maanviljelijä, jonka menneisyyteen myös vahvasti liittyy hänen sukunsa osallistuminen sisällissotaan punaisten puolella.⁶⁴⁰ Koskelan maaseututausta riittää jo tekemään hänestä täydellisen suomalaisen sotilaan: se viittaa erityisen vahvasti suomalaiseen perinteellisuuteen, jossa korostuvat kotiseutu ja koti, oma, isien raivaama pelto.⁶⁴¹

Koskelalla korostuvat hyvin tyypilliset suomalaiseen sotilaan liitetyt arvostetut ominaisuudet kuten vaatimattomuus ja rauhallisuus, mutta tosipaikan tullessa tehtävänsä hyvin ja tunnollisesti hoitava yksilö.⁶⁴² Koskelan ei myöskään nähdä koskaan valittavan mistään ja hän antaa alaisilleen monenlaisia vapauksia, kunhan nämä ottavat itse vastuun teoistaan; Koskela arvostaa joukkueensa jokaista jäsentä ja luottamus on molemminpuolista.⁶⁴³ Johtajana Koskela kuvataan täydellisenä vastakohtana kaikkien inhoamalle ja sotilaskuria korostavalle helsinkiläiselle luutnantti Lammiolle (Jussi Jurkka).⁶⁴⁴ Perihämäläisessä Koskelassa esiintyy myös paljon westernien sankarihahmojen ominaisuuksia. Koskelan esikuvana on pidetty erityisesti monia John Fordin ohjaamia westerniteitä, joissa pääosaa esitti John Wayne, joka oli lisäksi myös mukana monissa toista maailmansotaa käsittelevissä elokuvissa.⁶⁴⁵ Westernneissä esiintyvän amerikkalaisen perussankarihahmon ”Strong Silent Type” -piirteet ilmenevät ”suomettuneena” muunnelmana hämäläisessä Koskelassa.⁶⁴⁶

Koskelan ruumiillistaman täydellisen sankarisotilaan kuvaa vasten hänen kuolemansa on tarinan kannalta olennainen. Koskela kuolee intensiivisen perääntymisvaiheen aikana, jossa ovat jo menehtyneet Hietanen ja Kariluoto. Kariluodon kuoleman

⁶³⁹ Vrt. Malmberg 2008, 126–130.

⁶⁴⁰ Myöhemmin Linnan kirjoittamassa *Täällä Pohjantähden alla* -trilogian pääosassa nähdäänkin Koskelan suku, jonka vaiheita seurataan 1880-luvulta 1950-luvulle. Teos nosti laajempaan yhteiskunnalliseen keskusteluun sisällissodan tapahtumat punaisten näkökulmasta. Vilho Koskelan isoisä on trilogian alussa pääosassa oleva torppari Jussi Koskela. Vilhon isä taas on Akseli Koskela, joka osallistuu sisällissotaan yhtenä punakaartin johtajista. Malmberg 2008, 129.

⁶⁴¹ Kemppainen 2006, 230–231.

⁶⁴² Vrt. Kemppainen 2006, 225–226.

⁶⁴³ Laine 2015, 137–138.

⁶⁴⁴ Tässä yhteydessä on tärkeää huomioda Lammion kaupunkilaisuus, joka vielä toisen maailmansodan aikoihin näyttäytyi oikean suomalaisuuden vastakuvana, vieraana ja turmeltuneena, maaseudun ihanteisiin nähden. Kemppainen 2006, 230.

⁶⁴⁵ Malmberg 2008, 129; ks. myös Sihvonen 2009, 104–105, 117. Koskela on toisaalta yksi teoksen harvoista hahmoista, jolla oli selkeä tosimaailman esikuva, Einari Kokkonen. Syrjä 2004, 67–68, 91–92.

⁶⁴⁶ Malmberg 2008, 129; ks. myös Sihvonen 2009, 104–105, 117.

jälkeen elokuva ottaa lyhyen tauon taisteluista. Sen jälkeen siirrytään jo elokuvan alussa nähtyyn kohtaukseen, jossa Koskela miehineen hautaa Ukkolan. Seuraavaksi tulee kohtaus, jossa Koskela miehineen taistelee tienvarressa ja vihollisen tankki lähestyy. Koskelan vieressä oleva sotilas huutaa, kuinka tankki jyrää joukot, mutta Koskela rauhoittelee tätä, ryömii tankin luokse, heittää kasapanoksen ja kuolee konekiväärin tulitukseen. Tankki tuhoutuu ja sieltä nouseva neuvostosotilas tulee ammutuksi. Kamera kuvaa vielä nopeasti etäältä Koskelan ruumista ja sen jälkeen siirrytään uuteen kohtaukseen.

Kohtaus on nopeasti ohi ja Koskela kuolee vaiteliaasti ja vaatimattomasti, kuten hän oli elänytkin. Viimeiset kuvat Koskelasta näyttävät hänet etäältä maahan lyyhistyneenä eikä hänen kasvojaan nähdä enää selkeästi, vaan varjon peittäminä. Nämä viimeiset kuvat toisaalta sopivat hyvin Koskelalle, jolla ei myöskään ollut halua olla erityisemmin esillä. Koskela on vaatimaton kuolemassaankin, mikä on edesauttanut hahmon asemoitumista suomalaisen sotasankarihahmojen kaanoniin. Koskelan kuolema on myös tulkittu altruistisena, epäitsekkäänä itsemurhana: hän tietää yrityksensä liittyvän suuren kuolemanriskin.⁶⁴⁷ Samaistuttavan perisuomalaisuutensa takia Koskelan kuolemaa voidaan juuri pitää erityisen traagisena.⁶⁴⁸ Hahmon kuolemassa tiivistyy erityisen vahvasti *Tuntemattoman sotilaan* keskeinen ajatus, että jatkosota oli Suomelle tappiollinen, mikä lopulta läpäisee teimana koko teoksen.

Hietasen ja Koskelan sankarikuolemista korostuvat hahmojen kokonaisvaltainen positiivinen merkitys sekä olemus tarinaan ja muihin hahmoihin nähden. Heidän taustoissaan, toimissaan ja persoonissaan on myös paljon samaistuttavia piirteitä, jotka lisäävät hahmojen kuolemien traagisuutta. Hietasen ja Koskelan sankaruus rakentuukin heidän vahvoihin ja miellyttäviin, positiivisiin ja arvostettuihin piirteisiin. Näitä korostavat myös sellaiset seikat, kuten ”taivaista” kuoleman saava kristuksellinen Hietanen ja viimeiseen koitokseensa western- ja sotaelokuvien hengessä valmistautuva Koskela.⁶⁴⁹ Hahmojen kokonaisvaltaisen sankaruuden voidaan myös katsoa tiivistyvän viimeisiin kuviin, joissa ovat edustettuina hahmojen kokovartalot. Tällöin korostuu hahmojen sankarillinen kaatuminen, mikä tekee katsojiinkin voi-

⁶⁴⁷ Linna 1956 (1954), 410–413; esim. Malmberg 2008, 183–184. Tämä korostuu vielä voimakkaammin romaanissa, jossa tuodaan selkeämmin ilmi Koskelan alakuloisuutta ja masentuneisuutta ennen taistelua. Juhani Laine on toisaalta tulkinnut Koskelan kuoleman (romaanissa) johtuvan hänen uhkarohkeudestaan ja tarpeesta noudattaa annettuja käskyjä loppuun asti. Laine 2015, 145–146.

⁶⁴⁸ Kuten elokuvakriitikko Helena Ylänen sanoo toimittaja Ilkka Malmbergin haastattelussa: ”Koskela on universaali. Koskeloita on kaikkialla, missä on kansankuvausta. [--]” Malmberg 2008, 129. Ironisena voidaan myös pitää Koskelan kuolemaan liittyvää vahvaa itsemurhan tematiikka, koska sillä on pitkät historialliset ja kulttuuriset kiinnekohtansa Suomessa. Aiheesta tarkemmin esim. Miettinen 2019.

⁶⁴⁹ Sankarihahmon viimeisestä koitoksesta westerngenreistä esim. Sihvonen 2009, 195–197.

makkaamman vaikutuksen verrattaessa esimerkiksi niihin hahmoihin, joista kuolinhetkellä nähdään vain kasvot lähikuvattuina. Hietasen ja Koskelan kuolemiin, verrattuna Kaarnan, Riitaojan ja Kariluodon kuolemiin, sisältyykin vähemmän runebergiläiseen arvomaailmaan liittyvää ihannointia ja sen synnyttämää rappiollisuutta.

Ongelmallinen kuolema

Tuntematon sotilas ei kaihdakaan nostaa esille ongelmallista kuolemaa, jollaisina sodan eturintamalla pidettiin esimerkiksi itsemurhia, omien joukkojen teloituksia tai huolimattomasta käytöksestä aiheutuneita kuolemia.⁶⁵⁰ Osiossa analysoin alikersantti Lehdon toteuttamaa itsemurhaa sekä alikersantti Rokan suorittamaa neuvostosotilaiden joukkotappoa.⁶⁵¹ Jälkimmäinen ei varsinaisesti ole ongelmallinen kuolema, sillä sodan luonteeseen kuuluu lähtökohtaisesti pyrkimys vastustajan tappamiseen tai saattamiseen taistelukyvyttömäksi keinolla millä hyvänsä.⁶⁵² Ongelmallisuus nousee kuitenkin esiin tarkastellessa sitä, miten viholliseen ja heidän kokemaansa kuolemaan suhtauduttiin omien joukkojen keskuudessa.⁶⁵³ Ongelmallinen kuolema toimii täten myös vastakohtana sankarilliselle (ihannoidulle) kuolemalla, joten analysoinnin myötä kuolemasta ja sen yhteydessä esiintyvistä tunnekäytännöistä voidaan saada monipuolisempi kuva *Tuntemattomassa sotilaassa*.

Ongelmallisen kuoleman aiheeseen tuon mielenkiintoista lisäsyvyyttä hyödyntämällä kauhuelokuvasta tuttua ”hirviön”/”hirviömäisyyden” konseptia. Kauhuelokuvan kontekstissa ”hirviön” hahmolla on lukuisia määritelmiä. Klassisten määritelmien mukaan hirviö on ”epäluonnollinen” olento, joka uhkaa normaaliutta ja aiheuttaa sekä elokuvan katsojissa että sen muissa hahmoissa sellaisia negatiivisia tunteita, kuten pelkoa tai inhoa.⁶⁵⁴ Tässä määritelmässä hirviö, tai hirviömäisyys, on siis jollain tavalla poikkeava suhteessa muuhun normaaliin ympäristöönsä ja siinä vallitsevaan sosiaaliseen järjestykseen. Tästä näkökulmasta käsin tulkitseen *Tuntemattomassa sotilaassa* esiintyvän ongelmallisen kuoleman luoman poikkeuksellisuuden hirviömäisenä ja sen toteuttajan hirviönä.

⁶⁵⁰ Aiheesta tarkemmin esim. Kivimäki 2019, 300–305.

⁶⁵¹ Käsittelemättä jää niin romaanissa kuin elokuvasovituksessa mukana oleva kohtaus kahden suomalaisotilaan teloittamisesta omien joukkojen toimesta. Vaikka kohtaus on monella tapaa tärkeä tarinan kannalta, tässä luvussa keskityn analysoimaan niitä kuolemia, jotka koskevat teoksen keskeisiä hahmoja.

⁶⁵² Kivimäki 2019, 283.

⁶⁵³ Vrt. esim. Kemppainen 2006, 227–228; myös Kivimäki 2013, 212–217, 221.

⁶⁵⁴ Wood 1984 (1979), 175–176; Schepelern 1986 (1978), 16, 34; Carroll 1990. Myös elokuvatutkija Jukka Sihvonon näkee *Tuntemattomassa sotilaassa* kauhuelokuvallisia elementtejä. Esim. Sihvonon 2009, 116–119.

Tuntemattomassa sotilaassa kenties voimakkainta hirviömäisyyttä ilmaisee alikersantti Lehto, joka on varsinkin tarinan alussa keskeisessä roolissa. Laineen elokuvasoitusta on jopa luonnehdittu Lehdon elokuvaksi.⁶⁵⁵ Lehto kuvataan kovana, pelottomana ja tunteettomana persoonana, ja hänessä korostuu erityisen vahvasti viha kaikkia ihmisiä ja ihmisyyttä kohtaan. Lehto kunnioittaa lähinnä ainoastaan Kaarna ja Koskelaa, koska heissä korostuvat erityisen selvästi hänen arvostamansa tosimehisisyyden ja johtajuuden piirteet.⁶⁵⁶ Lehto ei myöskään ole kiinnostunut uskonnosta, kodista tai isänmaasta, vaan kaikki aatteet ovat hänelle täysin mitättömiä. Edellä mainittujen piirteiden ja ominaisuuksien yhdistelmä luo Lehdosta melko epäinhimillisen, suorastaan hirviömäisen, vaikutelman.⁶⁵⁷

Lehdon ihmisviha ilmenee monella tapaa teoksessa. Lehto vihaa upseereista varsinkin Lammiota, jonka käskyjä hän pitää järjettöminä. Teoksen tunnetuimpiin kuuluvassa kohtauksessa Lehto, Rahikainen ja Määttä ovat luvatta poistuneet muonavaraukseen joukon pysähtyttyä lepäämään marssin aikana. Lammio saa kolmikon vekseltään kiinni ja määrää heille rangaistukseksi kahden tunnin asennossa seisomisen. Sen aikana tapahtuu ilmahyökkäys, mutta Lehto, joka haluaa osoittaa olevansa Lammiota parempi, jää paikalleen seisomaan Rahikaisen ja Määttän kanssa.⁶⁵⁸ Toinen henkilö, johon Lehto erityisen paljon kohdistaa vihaansa, on hänen konekivääriryhmäänsä kuuluva heiveröinen Riitaoja, johon hänen nähdään jatkuvasti suhtautuvan halveksunnalla ja suoranaisella, jopa sadistisia piirteitä saavalla, vihalla.

Etenemisvaiheen aikana Itä-Karjalassa konekiväärikomppania joutuu ylittämään yön pimeydessä suoalueen. Lammio käskää jompaakumpaa konekivääriryhmää menemään sivustalle tukemaan toista kiväärijoukkuetta. Lehto, jonka ryhmään kuuluvat Rahikainen, Vanhala, Sihvonen ja Riitaoja, ilmoittautuu vapaaehtoiseksi.⁶⁵⁹ Partiotietken aikana Lehto menee edellä varmistamaan alueen ja käskää muun ryhmänsä odottaa. Hän tulee vihollisen pikakiväärin ampumaksi ja haavoittuu vakavasti. Riit-

⁶⁵⁵ Tämä johtuu enimmäkseen siitä, että elokuvan julisteissa ja muissa julkisissa keskusteluissa usein korostui Lehdon hahmo. Åke Lindman oli myös tunnettu näyttelijä, mikä vaikutti Lehdon suosioon ja myös siihen, että Laine keskittyi hahmoon tarinan alussa. Sihvonen 2009, 50, 78.

⁶⁵⁶ Tosimehisisyyden merkityksestä ja vaikutuksesta Lehdolle (romaanissa) ks. Laine 2015, 118–126, 217.

⁶⁵⁷ Romaanissa Lehdon taustoja avataan jonkin verran ja selviää esimerkiksi, että hän on elänyt lapsesta asti yksin Tampereen kaduilla ja on aina tullut toimeen omin päin. Linna 1956 (1954), 13, 181.

⁶⁵⁸ Malmberg 2008, 63. Kohtauksessa myös ilmennetään näiden kolmen hahmon kautta erilaista suhtautumista kuolemanvaaraan: halveksuntaa (Lehto), välinpitämättömyyttä (Määttä) ja väistelyä (Rahikainen). Kohtaus romaanissa Linna 1956 (1954), 134–142.

⁶⁵⁹ Jukka Sihvonen on osuvasti huomioinut, että Lehto vastaa empimättä myöntävästi Lammiolle. Tämä vaikuttaa olevan ristiriidassa sen tosiasian kanssa, että Kaarnan kuoleman jälkeen Lehto suostui enää ottamaan käskyjä Koskelalta ja on monesti aikaisemmin ilmaissut halveksuntaansa Lammiota kohtaan. Sihvonen 2009, 51–52.

taoja juoksee karkuun, mutta Rahikainen, Vanhala ja Sihvonen jäävät aloilleen. Lopulta he tulevat siihen johtopäätökseen, että Lehdon eteen ei ole mitään tehtävissä ja he palaavat takaisin muun joukkueen luo. Loukkaantunut Lehto tulee tajuihinsa ja ymmärrettyään, että hän on haavoittunut kuolettavasti, hän ryhtyy ryömimään kohti kivääriään, asettaa sen suuhunsa ja ampuu itsensä. Myöhemmin ryhmäänsä etsimään palannut Riitaoja saa surmansa vihollisen luodista.

Lehdossa voidaan nähdä erityisen paljon klassisissa kauhuelokuvissa vakiintuneiden hirviöhahmojen piirteitä, mitkä ilmenevät niin hänen käytöksessään kuin persoonassaan. Esimerkiksi klassisiin hirviöhahmoihin liitetään vahva itsenäisyys ja kaikenlaisen sosiaalisen ja autoritaarisen järjestyksen vastustaminen.⁶⁶⁰ Tämän huipentumana hirviöhahmon kohdalla on itse kuoleman vastustaminen, joka myös nähdään usein korostetusti Lehdossa, joka usein hakeutuu tilanteisiin, joissa kuolemanvaara on läsnä. Näissä Lehto kokee saavansa aina voiton kuolemasta, mutta samaan aikaan ne luovat hänelle harhakuvan oletetusta ”kuolemattomuudesta”.⁶⁶¹ Hirviöhahmo on eritoten klassisissa kauhuelokuvissa kokonaisuudessaan epäinhimillinen olento vailla minkäänlaista empatiaa, mikä myös sopii hyvin kuvaamaan Lehtoa.

Lehdon kuolinkohtauksessa romaanissa hänen voidaan tulkita kuolevan neljä kertaa: (1.) saadessaan osuman vihollisen pikakivääristä, (2.) Rahikaisen, Sihvosen ja Vanhalan kautta kuvattuna oletuksena, (3.) romaanin kertojan ja Lehdon omasta näkökulmasta ja viimeisenä (4.) Riitaojan havaintojen kautta. Nämä kaikki toteutuvat myös elokuvasovituksessa. Elokuvatutkija Jukka Sihvonen tulkitsee Lehdon kokevan ainoastaan kolme viimeisenä mainittua kuolemaa.⁶⁶² Omassa tulkinnassani lasken kuitenkin ensimmäiseksi kuolemaksi hetken, jolloin Lehto saa osuman, josta lukijalle (ja elokuvassa katsojalle) syntyy jo vaikutelma hänen mahdollisesta kuolemastaan.⁶⁶³ Hirviöhahmon tulkintakehyksen kautta tarkasteltuna mielenkiintoisin näkökulma koskee (3.) Lehdon omasta näkökulmasta kuvattua kuolemaa. Rahikaisen, Sihvosen ja Vanhalan lähdettyä kohtauksessa siirrytään kuvaamaan maassa makaavaa Lehtoa, joka herää maasta yskien verta. Lehdon voisi ikään kuin tulkita heränneen henkiin hirviönä, joka aloittaa seuraavaksi ryömimisensä kohti ainoaa päämääräänsä eli parin metrin päässä olevaa omaa kivääriä. ”Kuolemattoman” hirviön loppu usein koittaa poikkeuksellisella, väkivaltaisella tavalla.⁶⁶⁴ *Tuntemattoman so-*

⁶⁶⁰ Esim. Asma 2009, 190; Hakola 2011, 238.

⁶⁶¹ Vrt. Laine 2015, 217.

⁶⁶² Sihvonen 2009, 52.

⁶⁶³ Romaanissa kuvaus on seuraavanlainen Lehdon saadessa osuman: ”Hän näki kirkkaan suuliekin, tunki lamauttavan iskun ruumissaan ja kaatui heikosti äännähtäen.” Linna 1956 (1954), 182.

⁶⁶⁴ Esimerkiksi klassisista hirviöhahmoista vampyyrin voi usein tuhota ainoastaan lyömällä vaarna sen sydämen läpi tai zombin tuhoamalla sen aivot. Hakola 2011, 137, 191.

tilaan kontekstissa ratkaisuna on ongelmallinen, itsemurhan muodossa tapahtuva kuolema: onnistuttuaan ryömimään kiväärinsä luokse Lehto asettaa sen suuhunsa ja ampuu itsensä.

Hirviön piirteistä erityisesti kuoleman vastustaminen tulee Lehdossa vahvimmin ilmi, ja sen huipentuma on hänen kuolinkohtauksensa. Myös aikalaisarvioissa elokuvan lukuisista kuolemista Lehdon kaatuminen nostettiin usein esille yhtenä parhaista korostaen erityisesti sen ”realistisuutta” ja ”järkyttävää tehoa”.⁶⁶⁵ Lehdon kuoleman ongelmallisuuden voitaisiin sanoa pääasiassa johtuvan hänen hankalasta, epäinhimillisestä ja ihmisvihaa korostavasta persoonallisuudesta. Lehtoon ei sovi se, että hän kuolisi normaalissa taistelutilanteessa tai pommituksessa, vaan hänen kuolemansa täytyy olla poikkeuksellinen, aivan kuten hänen persoonansa on ollut. Lehdon saa hengiltä ainoastaan hän itse ja hänen kuolemansa onkin elokuvasovituksen ainoa itsemurha.⁶⁶⁶ ”Hirviömäisyyden” näkökulma auttaa laajentamaan entisestään ymmärrystä siitä, miksi hahmo altistaa itsensä kuolemalle, ja vastustaa sitä lähes loppuun asti.

Ongelmallista kuolemaa sisältävä teema tulee ilmi myös Rokassa ja hahmon yhdessä keskeisessä kohtauksessa. Kannaslainen pienviljelijä Rokka on yksi niistä harvoista hahmoista, joka selviää hengissä *Tuntemattomassa sotilaassa*. Hahmo on noussut ikoniseen asemaan suomalaisessa kulttuurissa monestakin syystä. Yksi olennaisimpia tekijöitä on ollut Rokan karjalaisuus, joka tekee hänestä samaan aikaan uhrin ja evakon, ja antaa hänelle erityisen henkilökohtaisen syyn taistella sodassa saadakseen menetetyn kotialueensa takaisin.⁶⁶⁷ Toiseksi Rokassa ruumiillistuu sotilaskurin vastustaminen, jonka myötä samalla nousee esiin perinteinen ”herraviha”, jota suomalaisessa kulttuurissa on usein ollut tapana osoittaa.⁶⁶⁸ Kolmantena syynä voidaan mainita Rokan ammattitaito ja suoranainen ylivoimaisuus sotilaana. Rokka ei ainoastaan kykene tappamaan teoksessa lukuisia vihollisia, vaan hän myös selviää hengissä sodassa ja täten säilyy ”kuolemattomana”. Rokkaa onkin luonnehdittu yli-luonnolliseksi olennoiksi, joka saapuu ja poistuu tarinasta yllättäen (ja selittämättömästi), ja joka ei voi kuolla.⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ Esim. E-SS 24.12.1955, 5; SKI 14.01.1956, 26–27; Ko 24.01.1956, 3; It-H 07.02.1956, 4.

⁶⁶⁶ Aikaisemmin tässä luvussa käsitelty Koskelan itsemurha on elokuvasovituksessa, mutta myös romaanissa, tulkinnanvarainen.

⁶⁶⁷ Kaikista *Tuntemattoman sotilaan* hahmoista luultavasti juuri Rokan tosimaailman esikuva, Viljam Pylkäs, on kaikkein parhaiten tunnettu. Pylkäksen vaikutuksesta Rokan hahmolle ks. esim. Syrjä 2004, 333, 363–337.

⁶⁶⁸ Taustalla vaikuttaa suomalaisten kokemaa, vaatimattomuutta korostava talonpoikaisidentiteetti, jota korostamalla pyrittiin tekemään eroa herraskaisiin. Esim. Moilanen 2008, 102, 159–160.

⁶⁶⁹ Malmberg 2008, 150–155; ks. myös Laine 2015, 200–201.

Rokalla on keskeinen rooli teoksen eräissä tunnetuimmassa kohtauksessa, jossa hän ampuu konepistoolilla 52 neuvostosotilasta yksin, ainoana avustajanaan lipastajana toimiva Lampinen.⁶⁷⁰ Kohtaus tapahtuu Goran kylän taistelun yhteydessä. Rokka saa taistelua johtavalta vänrikiltä käskyn lähteä varmistamaan selustaa vihollisten varalta. Rokkaa ottaa Lampisen mukaansa ja he näkevät metsässä kulkiessaan suuren vihollisjoukon kulkevan avonaisella maastoalueella. Yö on laskeutunut, mutta kirkas kuunvalo auttaa näkemään vihollisjoukot selvästi. Rokka ja Lampinen asettuvat lumihankeen puun juuren suojaan. Rokka juttelee rauhallisesti ja huumorimielisesti Lampiselle, miten hän aikoo ampuu viholliset. Rokka aloittaa ampumisen suojastaan vihollisia kohti Lampisen täyttäessä konepistoolin lippaita. Rokka saa kuitenkin osuman päähänsä vihollisen tulituksesta ja menettää tajuntansa. Lampinen luulee Rokan kuolleen ja yrittää paeta paikalta, mutta Rokka toipuu pian osumasta, käskää Lampista jäämään paikalleen ja jatkaa jälleen ampumistaan. Lopulta Rokka saa ammuttua kaikki viholliset. Kohtauksen lopussa vänrikki saapuu paikalle ja kehuu Rokan suoritusta. Lampinen sitoo Rokan päähän tullutta haavaa, johon kohtaus päättyy.⁶⁷¹

Joukkoampumiskohtauksessa ”hirviömäisyys” korostuu erityisen vahvasti. Rokka itsessään on jo siinä mielessä hirviö, että hahmoa on kuolemattomuutensa vuoksi luonnehdittu yliluonnolliseksi.⁶⁷² Romaanissa Lampinen jopa näkee Rokan ”kuunvalossa nauravaksi perkeleeksi”.⁶⁷³ Elokuvasovituksessa nämä yliluonnolliset ”hirviömäiset” piirteet ilmenevätkin siten, että Rokan saadessaan osuman päähänsä ja menetettyään tajuntansa, hän ikään kuin ”palaa kuolleista” ja jatkaa ampumista kuin mitään ei olisi tapahtunut. Hänen vieressään oleva Lampinen sen sijaan on pelosta järkyttynyt ja katsoo kauhistuneena Rokkaa ollen epävarma, onko tämä ihminen vai itse (yliluonnollinen) perkele.

Kohtauksessa kuva vihollisista on kaukainen ja epämääräinen, mikä korostaa etäistä ja piittaamatonta suhdetta viholliseen. Tämä sopii hyvin Rokkaan, joka ei suhtaudu sotaan tunteella ja näe vastapuolta ihmisenä, vaan pääasiallisesti vihollisena. Rokan keskeinen tavoite sodassa on saada takaisin menetetty kotiseutunsa Karjalankannas, mitä varten hän on valmis jopa tappamaan kylmästi ja tunteettomasti. Samaan aikaan Rokan kaikkeen toimintaan, mukaan lukien tappamiseen, kuitenkin liittyy humoristista leikillisyyttä. Hahmossa on nähty myös ”nautiskelevan kostajan” ominaisuuksia.⁶⁷⁴ Tällainen tunteeton, mutta toisaalta kevytmielisiä piirteitä sisäl-

⁶⁷⁰ Taustalla on todellinen tapahtuma, jossa Rokan hahmon esikuvana toiminut Viljam Pylkäs pysäytti yksin vihollisen hyökkäävän osaston. Taistelu tosin tapahtui eri aikaan kuin romaanissa ja uhreja oli huomattavasti enemmän, noin 80. Syrjä 2004, 90–91.

⁶⁷¹ Kohtaus romaanissa ks. Linna 1956 (1954), 264–269.

⁶⁷² Malmberg 2008, 153.

⁶⁷³ Linna 1956 (1954), 267.

⁶⁷⁴ Laine 2015, 200; vrt. Malmberg 2008, 153.

tävä suhtautuminen tappamiseen, myös omalla tavallaan tuo esiin Rokan yliluonnollisuutta, ”hirviömäisyyttä”.

Margaret Gibsonin ajatuksia mukaillen voidaan todeta, että kuolinkohtauksissa nähtävien taustoiltaan eri hahmojen kuolemat ilmentävät yhteiskunnassa vallalla olevia asenteita esimerkiksi vihollisiksi mielletäviä ryhmiä kohtaan.⁶⁷⁵ Joukkoampumiskohtauksen kannalta merkittävää on Rokan käyttämä Suomi-konepistooli, jonka voi nähdä laajemmin kiinnittyvän konekiväärin sosiaaliseen ja kulttuuriseen historiaan. Konekivääri oli laajassa käytössä 1800-luvun siirtomaasodissa ja se oli erityisen tehokas alkuperäisasukkaita vastaan. Tutkija Sven Lindqvistin mukaan ase soveltui erityisen tehokkaasti eläimenkaltaisena ja alempana rotuna pidetyn massan joukko-tuhoamiseen, mikä myös sopi eurooppalaiseen imperialismiin ja valkoisen rodun ideologiaan.⁶⁷⁶

Tuntemattomassa sotilaassa on nähty westernelokuvien piirteitä, sillä siinä matkataan kohti tuntematonta rajaseutua, jota lähdetään valloittamaan tuntemattomalta ja kaukaiselta, barbaarisia piirteitä omaavalta, viholliselta.⁶⁷⁷ Hollywoodin sotaelokuvissa vihollisen vieraus ja toiseus korostui varsinkin sellaisissa, joissa amerikkalaisjoukot taistelivat kaukana kotoaan Tyynenmeren saarilla japanilaisia vastaan.⁶⁷⁸ *Tuntemattomassa sotilaassa* suomalaisjoukkojen matka Neuvostoliiton alueelle vastaa westerneissä nähtävää rajaseutukokemusta ja sotaelokuvalle ominaisesti neuvostotilaisiin liittyy mielikuva vieraasta, mutta samalla primitiivisestä ja modernista, aasialaisuudesta.⁶⁷⁹

Tuntemattoman sotilaan temaattinen yhteys sotaelokuvaan ja westerneihin, joissa matkataan kohti rajaseutua, täten liittävät Rokan ja tämän Suomi-konepistoolin rajaseudun vieraiden asukkaiden massatuhoajaksi.⁶⁸⁰ Konekiväärin sosiaalisen ja kulttuurisen historian kontekstissa voidaan samaten korostaa Hollywoodin klassisten kauhuelokuvien hirviönäkökulmaa, jossa hirviö oli tyypillisesti ei-länsimaista kulttuuria edustava olento, joka oli uhka länsimaiselle (amerikkalaiselle) identiteetille. Hirviön muodostama uhka perustui nimenomaan sen edustamaan ulkomaiseen, kaukaiseen ja vieraaksi miellettyyn kulttuuriin.⁶⁸¹ Näin ollen Rokka voidaan tulkita

⁶⁷⁵ Gibson 2001, 318; Aaron 2014, 4–5.

⁶⁷⁶ Lindqvist 2000, 41; ks. myös Sihvonen 2009, 182; erilaisten ihmisryhmien näkeminen ”vieraina” ja hirviöinä” vrt. Asma 2009, 234–235.

⁶⁷⁷ Westerneissä tällaista vierautta ja toiseutta edustavat viholliset ovat usein intiaaneja. Malmberg 2008, 126; vrt. Sihvonen 2009, 161. Elokuvasovituksessa myös musiikissa korostuu westernille ominainen seikkailullisuus. Välimäki 2008, 73.

⁶⁷⁸ Sihvonen 2009, 163.

⁶⁷⁹ Malmberg 2008, 126; Sihvonen 2009, 163.

⁶⁸⁰ Venäläisvihollisten näkeminen massana sodassa ks. esim. Kemppainen 2006, 227–228.

⁶⁸¹ Wood 1984 (1979), 171–172, 183; ks. myös Hakola 2011, 244–245; vrt. Asma 2009, 234–235.

”käänteiseksi hirviöksi”, joka ei uhkaa länsimaista (suomalaista) kulttuuria, vaan toimii pikemminkin sen puolustajana.

Ongelmallisiksi, ehkäpä jopa kyseenalaisiksi, Rokan aiheuttamat kuolemat nousevat, kun niitä tarkastellaan siis laajemmassa historiallisessa, kulttuurisessa kuin myös elokuvallisessa kontekstissa. Niissä ilmentyy hyvin vahvasti vastustajan ajatteleminen kasvottomana massana sekä myös eläimellisyys, jonka myötä Rokalla on täysi oikeus suorittaa ”teurastuksensa”. *Tuntematon sotilas* vahvistaa tätä mielikuvaa muistuttamalla useasti, että Rokka näkee vastustajan ensisijaisesti vihollisena eikä ihmisenä. Lisäksi Rokka suhtautuu sotaan, kuin myös tappamiseen, huumorimielillä, keventäen kuolemisen ja tappamisen aiheuttamaa tunnetilaa.⁶⁸² Gibsonin mukaan esimerkiksi graafisen kärsimyksen ja kuoleman lähikuvauksen kohdistaminen naisiin, vihollisiin tai muutoin negatiivisesti miellettyihin identiteetteihin tuo samalla ilmi ryhmiin kohdistetut vallalla olevat aggressiiviset asenteet.⁶⁸³ Yhtä lailla tämän asetelman voitaisiin sanoa pätevän kuitenkin silloin, kun kuva kuolevista pysyy kaukaisena ja jättää uhrin kasvottomaksi massaksi.

Ongelmallisten kuolemien kohdalla on nähtävissä, että niiden ongelmallisuus tulisi ymmärtää laajemminkin kuin pelkässä toteutustavassa eli itsemurhassa ja joukkosurmassa. Ongelmallisuus rakentuu myös tunteellisten, kulttuuristen, historiallisten kontekstien kuin myös kauhuelokuvallisen ”hirviömyönteisyyden” konseptin varaan. Hirviömäinen alikersantti Lehto on ollut koko ikänsä ongelmallinen persoona, joka suhtautuu välinpitämättömästi aivan kaikkeen, myös kuolemaan. Ongelmallinen, ja mahdollisimman raju ja väkivaltainen, kuolema on täten ainoa, mikä voi hänet lopullisesti tappaa. Rokan toteuttama joukkotappo tuo esiin viholliseen suhtautumisen ongelmallisuuden, vaikka sodassa tappaminen ei ole lähtökohtaisesti ongelmallista. Rokka edustaa kuitenkin vihollisen armotta tappavaa ”käänteistä hirviötä”, mikä samalla nostaa esiin viholliseen liittyvän massa-ajattelun, välinpitämättömän ja ei-ihmismäisen suhtautumisen.

Nuoren sotilaan kuolema

Nuorten sotilaiden kuolemien traagisuus korostuu *Tuntemattoman sotilaan* elokuvaversoituksessa erityisesti hahmoissa, joita esittivät todellisuudessa myös nuoret näyttelijät. Tämä todellisen iän ja fiktiivisen hahmon välinen yhteys saa erityistä painoarvoa kahdessa keskeisessä kohtaa: asemasotavaiheessa lyhyeksi aikaa komppaniiaan liittyvässä sotamies Hauhiassa (Veli-Matti Kaitala, 20-vuotias) sekä sodan lop-

⁶⁸² Tappamisen keveyden ongelmallisuudesta sodasta esim. Linna 2007 (1956), 106.

⁶⁸³ Gibson 2001, 318 ja passim.

puvaiheessa esiintyvässä Asumaniemessä (Vili Auvinen, 24-vuotias).⁶⁸⁴ Näiden hahmojen kuolemien traagisuutta syventää asetelma, jossa heidän rinnallaan on aina vanhempi ja kokeneempi sotilas, jota myös esittää heitä vanhempi näyttelijä. Hauhian rinnalla esiintyy Rokka (Reino Tolvanen, 35-vuotias) ja Asumaniemen rinnalla Honkajoki (Tarmo Manni, 34-vuotias). Osiossa otankin syvällisempään analyysiin asetelman, jossa nuoret ja vanhat näyttelijät ja heidän hahmonsensa asetetaan vastapareiksi. Minkälainen merkitys tällä voidaan katsoa olevan kuolemantunteiden kokemuksiin?

Elokuvallisesti ratkaisu palaakin jälleen runebergiläisen arvomaailman kritiikkiin, jolla alleviivataan kuoleman turhuutta: nuoret sotilaat, joiden elämän pitäisi olla vasta alussa, kaatuvat kokeneempien rinnalla. Samalla katsojille avautuu konkreettinen vertailupinta, jossa näyttelijöiden todelliset iät voimistavat fiktion tasolla rakennettua kontrastia. Asetelma saa lisäpainoa myös historiallisen todellisuuden valossa: toisessa maailmansodassa suurin osa kaatuneista suomalaisista oli juuri 20–24-vuotiaita miehiä.⁶⁸⁵ Näin ollen elokuva ei ainoastaan korosta yksittäisten hahmojen kohtaloita, vaan heijastaa myös laajempaa sotakokemuksen todellisuutta, jossa nuoret miehet maksoivat raskaimman hinnan.

Asemasodan aikana Koskelan yksikön korsiun saapuu miehistövahvistuksina sotamies Hauhia yhdessä sotamies Honkajoen kanssa. Kokematon Hauhia lähtee Rokan kanssa tutustumaan vartiovuoroimintaan. Saatuaan pitkän ja suorastaan isällisen opastuksen Rokalta Hauhia lopulta uskalletaan päästää yksin vartiovuoroon. Vuoronsa aikana Hauhia rohkaistuu katsomaan vallihaudan ylitse vastoin Rokan aikaisempia neuvoja ja tulee vihollisen tarkka-ampujan luodin surmaamaksi. Sotamies Hauhian kuolema on *Tuntemattomassa sotilaassa* selkeimpiä muistutuksia siitä, kuinka sota vaati varsinkin nuorempien ja kokemattomien palvelukseen astuneiden hengen. Myös Linna itse tiesi omilta jatkosotavuosiltaan vastaavia tapauksia, joissa nuori ja kokematon sotilas oli kurkistanut vallihaudan ylitse ja kuollut tarkka-ampujan luotiin.⁶⁸⁶ Huomionarvoista on myös, että Hauhialta jää kesken kotiväelle osoitettu kirje.⁶⁸⁷ Omaisille katkennut kirjeenvaihto saattoi merkitä rintamalla olleen läheisen kuolemaa, joten Hauhialta kesken jäänyt kirje ilmentää selkeästi kuolemaan liittyvää tunnekäytäntöä.⁶⁸⁸

⁶⁸⁴ Nuorten näyttelijöiden esittämistä nuorista hahmoista menehtyvät myös lähettipoika (Markku Inkilä, oletettavasti 18–20-vuotias) ja sotamies Eerola (Sakari Halonen, 32-vuotias). Olen kuitenkin heidät jättänyt analyysini ulkopuolelle, sillä hahmot eivät nouse yhtä merkittävään rooliin teoksen tarinassa kuin Hauhia ja Asumaniemi.

⁶⁸⁵ *Ikäjakautuma*.

⁶⁸⁶ Syrjä 2004, 103.

⁶⁸⁷ Ks. Linna 1956, 317–318.

⁶⁸⁸ Taskinen 2015, 18–19; vrt. Scheer 2012, 209–212.

Hauhian viimeisessä kuvassa nähdään hänen ruumiinsa kokovartalokuvassa edestäpäin kuvattuna. Rokka surkuttelee Hauhian kohtaloa ja kantaa hänen ruumiinsa pois yhdessä toisen sotilaan kanssa. Kuvaus keskittyy selkeästi kuvaamaan Rokkaa, tämän lyhyttä ”saarnaa” ja Hauhian ruumista. Kuvassa on selvää vertauskuvallisuutta suhteessa Rokan ja Hauhian lyhyeksi jääneeseen isä-poika-suhteeseen, jossa vanhempi ”isä” Rokka saattaa nuorempaa ”poika” Hauhiä viimeiselle matkalle, mitä vahvistaa se, että niin elokuvan hahmoilla kuin oikeilla näyttelijöilläkin on huomattava ikäero keskenään. Myös usein sotaelokuvissa esiintyvä klassinen pietä-asento nousee keskeiseen rooliin: Hauhian yläruumis asettuu Rokkaa vasten tämän lähtiessä kantamaan ruumista pois.⁶⁸⁹ Lisäksi aikaisemmin yliluonnollisena olentona tulkittu Rokka saa jälleen yliluonnollisia piirteitä: kohtauksen kontekstista ja kuvista välittyy mielikuva Rokasta enkelinä, joka saattaa Hauhian viimeiselle matkalleen.

Koko teoksen kannalta kenties sykähdyttävin nuoren sotilaan kuolema tapahtuu aivan sodan lopun perääntymisvaiheessa, jolloin sotamies Asumaniemi liittyy konekiväärikomppaniaan täydennysmiehenä muutaman nimeämättömäksi jääneen alokkaan kanssa. Asumaniemi on lähtöisin Helsingistä. Vaikka hänen kotikaupunkiaan ei elokuvassa mainita, tämä on kuitenkin pääteltävissä hänen murteestaan, jossa on kuultavissa vahva pääkaupungin slangi. Asumaniemen nuoruuden ja pääkaupunkilaisuuden myötä korostuu samalla hänen välinpitämätön suhteensa kuolemaan, mutta myös tappamiseen, mikä ilmenee esimerkiksi hänen huutaessaan kilpailuhenkisesti: ”Koska niitä ryssiä pääsee tappamaan!”⁶⁹⁰ Jukka Sihvonen pitää Asumaniemeä sodan julmuuden henkilöitymänä johtuen hahmon kevytmielisestä suhtautumisesta tappamiseen.⁶⁹¹ Myöhemmin taisteluissa hänen nähdäänkin innostuvan jokaisesta osumastaan viholliseen.

Asumaniemi ja muut alokkaat joutuvat heti tosipaikkaan ja joutuvat todistamaan esimerkiksi Hietasen vaikean loukkaantumisen. Aivan taisteluiden loppuvaiheessa Asumaniemi taistelee Rokan rinnalla. Rokan haavoituttua hän osallistuu viimeiseen rynnäkköön Vanhalan ja Honkajoen kanssa. Rynnäkön päätteeksi hän saa osuman rintaansa ja menehtyy. Romaanissa Asumaniemen toiminta saa paljon ylistystä kansatovereilta ja hänen kuolemansa herättää heissä suurta surua.⁶⁹² Elokuvasovituksessa rynnäkköä ei kuvata kovin yksityiskohtaisesti. Asumaniemen nähdään vain ampuvan konepistoolilla juoksuhaudan ylitse, jolloin hän saa osuman rintaansa.

⁶⁸⁹ Pietä-maalauksissa ja -veistoksissa Neitsyt Marian nähdään pitelevän sylissään kuolutta Jeesusta, ja se on myös usein mukana sotaelokuvissa, joissa kuolevaa sotilasta on lohduttamassa hänen taistelutoverinsa. Eberwein 2007, 20–21; ks. myös Sihvonen 2009, 130, 144 (viite 28).

⁶⁹⁰ Malmberg 2008, 200–202, 204; vrt. Laine 2015, 187–188.

⁶⁹¹ Sihvonen 2009, 130.

⁶⁹² Kohtaus romaanissa Linna 1956 (1954), 433–440.

Honkajoki tulee Asumaniemen vierelle, ottaa hänet käsivarsillensa ja kuuntelee hänen kuolinsanansa: ”Sydän on vasemmalla... Sydän on vasemmalla puolella!”⁶⁹³ Pietä-asennon myötä korostuu jälleen voimakkaasti vanhemman sotilaan huolenpito nuorempaa kuolevaa taistelutoveriaan kohtaan.⁶⁹⁴



Kuva 5. Nuoren Asumaniemen kuolinhetkellä hänestä pitää huolta hänen vanhempi sotilastoverinsa Honkajoki.

Asumaniemen kuoleman jälkeen tapahtuu vielä muutama tykistönisku, minkä jälkeen juoksuhautoihin suojautuneet sotilaat nousevat pystyyn ja seisovat hiljaa sankan savun täyttämässä metsässä, jonne on nyt laskeutunut hiljaisuus. Taistelut päättyvät aselepoon ja henkiin jääneet hahmot, Vanhala, Määttä, Honkajoki, Rahikainen ja loppuvaiheessa kaatuneen Koskelan tilalle joukkueen johtajaksi tullut vänrikki Jalovaara (Saulo Haarla), ovat kokoontuneet nuotion äärelle. Aivan elokuvan viimeisissä maisemakuvissa näytetään savun peittämiä metsiä, järviä ja raunioita. Näitä viimeisiä kuvia ohjaaja Edvin Laine itse luonnehti ”kuoleman kouraksi”, jossa tiivistyi koko emotionaalinen taso kymmenen vuotta sitten koetusta sodasta.⁶⁹⁵ Näitä

⁶⁹³ Linna itse oli erään jatkosodan taistelun yhteydessä kuullut erään luutnantin kaatumisesta tarkka-ampujan luoteihin. Luutnantin viimeiset sanat olivat olleet ”Perkele, kummalla puolella sydän on?” Syrjä 2004, 77–78.

⁶⁹⁴ Vrt. Sihvonen 2009, 130.

⁶⁹⁵ von Bagh 2005, 227. Kuva Edvin Laineen luonnehtimasta ”kuoleman kourasta” esiintyy väitöskirjani kansikuvassa.

viimeisiä tapahtumia ja kuvia vasten myös Asumaniemen kuoleman voi tulkita eräänlaisena jumalallisena voimana: hahmon kuolema, tai pikemminkin uhraus, päättää lopulta sodan mielettömyyden.

Tuntemattoman sotilaan kohdalla voidaan argumentoida, että kaikki keskeiset kuolemat muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta koskevat nuoria sotilaita. Elokuvasovituksen keskeisimpiin kritiikkeihin myöhemmin on usein kuulunut monien näyttelijöiden yli-ikäisyys, jonka on saatettu jopa katsoa riittämään tekemään elokuvasta epärealistisen oloinen.⁶⁹⁶ Suurin osa keskeisistä hahmoista teoksessa oli vähän alta tai yli kaksikymmentävuotiaita, vaikka heitä esittävät näyttelijät elokuvasovituksessa olivat usein reilusti yli kahdenkymmenen.⁶⁹⁷ Toisaalta aikalaisarvioissa ikäkysymys ei juuri haitannut kritikkoja, vaan enemmänkin korostettiin sitä, kuinka jo Linnan romaanissa nuoret hahmot eivät puhuneet ja toimineet ikäistensä tavoin.⁶⁹⁸ Tällöin jo siis huomioitiin, kuinka sota henkisesti ja fyysisesti vanhentaa sotilaita.⁶⁹⁹

Nuorten sotilaiden, Hauhian ja Asumaniemen, kuolemien traagisuus asettuu uudenlaiseen tarkasteluun, kun suhteutamme toisiinsa hahmojen fiktiiviset ja heitä esittävien näyttelijöiden todelliset iät. Tärkeässä roolissa kohtauksissa on eri variaatioilla esiintyvä pieta-asento, jonka myötä välittyvät huolenpidolliset tunteet kuolevan ja tämän vieressä olevan hahmon välillä: Rokka kantaa sylissään kuollutta Hauhiaa ja Honkajoki kuuntelee kuolevan Asumaniemen viimeisiä sanoja. Elokuvan kohdalla usein kritisoitu näyttelijöiden yli-ikäisyys saa myös samalla heidät itsensä näyttämään isällisinä hahmoina niille nuorille sotilaille, joita oikeasti näyttelivät nuoremmat henkilöt. Tästä näkökulmasta katsottuna näyttelijöiden yli-ikäisyys on vain ollut eduksi nuorten sotilaiden kuolinkohtausten traagisuuden luonnin kannalta.

On sopivaa, että niin romaanissa kuin elokuvasovituksessa Asumaniemi on viimeinen nimetyt hahmon kuolema. Asumaniemen kuolemassa tiivistyy hyvin, kuinka sota vaati vielä viimeisillään hetkillään nuorten, innokkaiden ja suurta elämänpaloa omaavien sotilaiden henkiä.⁷⁰⁰ Asumaniemen kuolemassa voidaankin nähdä tiivistyvän Linnan edustama (runebergiläis)kritiikki, sillä hänen kuolemansa ei vaikuta mitenkään sodan lopputulokseen, vaan ilmenee täysin turhana ja tarpeettomana. Asumaniemen kuolema näyttäytyy monessa mielessä vastakohtana ensim-

⁶⁹⁶ Esim. von Bagh 1989, 423–424.

⁶⁹⁷ Kalemaa 2003, 373–374; von Bagh 1989, 423–424; Sihvonon 2009, 77–78. Rärkeimpinä esimerkkeinä usein mainitaan Vanhalaa esittänyt 42-vuotias Leo Riuttu ja Rahikaista esittänyt 46-vuotias Kaarlo Halttunen. Kokeneiden ja tietynlaisten näyttelijöiden valinta rooleihin oli kuitenkin Laineelta ja tuotantoyhtiöltä tietoinen päätös, johon myös vaikuttivat kansalaisten ja Väinö Linnan mielipiteet. Aiheesta tarkemmin esim. Kalemaa 2003, 347–350.

⁶⁹⁸ Esim. SSd 24.12.1955, 9.

⁶⁹⁹ Kalemaa 2003, 373–374; vrt. von Bagh 1989, 423–424; Sihvonon 2009, 77–79.

⁷⁰⁰ Vrt. Kalemaa 2003, 377 (kuvateksti).

mäisenä kuolleelle kapteeni Kaarnalle kuroen samalla umpeen sukupolvien erot. Siinä missä Kaarnan kuolema toi sodan ja kuoleman keskeiseksi osaksi hahmojen matkaa, Asumaniemen kuolema päättää sodan ja sen aiheuttaman kuoleman, ainakin väliaikaisesti.⁷⁰¹

5.2 *Rintamalotta* (1956) – etäännytetty ja marginalisoitu kuolema

Vuoden 1918 sisällissodan jälkimainingeissa suojeluskuntien tukijärjestöksi vuonna 1921 perustettu Lotta Svärd -naisjärjestö oli lakkautettu vuonna 1944 Neuvostoliiton rauhanehtoisten vaatimusten mukaisesti, sillä järjestö leimattiin fasistiseksi ja neuvostovastaiseksi.⁷⁰² Sotien jälkeen, jos järjestön toimintaa tai sen jäsenistöä käsiteltiin esimerkiksi julkisessa keskustelussa, mediassa tai kirjallisuudessa, se oli usein marginalisoivaa ja kielteistä.⁷⁰³ Tätä lähtökohtaa vasten Arne Tarkaksen vuonna 1956 ohjaama *Rintamalotta* onkin melko poikkeava tapaus aikansa elokuvatuotannossa, sillä se kuvaa eturintamalla olevia lottia ja heidän kokemuksiinsa myönteisessä viitekehityksessä.⁷⁰⁴

Teoksen pääosassa on helsinkiläinen lotta Irma (elokuvasovituksessa näyttelijänä Leena Häkkinen), joka lähtee vapaaehtoisena rintamalle jatkosodan alussa vuonna 1941. Irman mies Erik (Jussi Jurkka) on aikaisemmin ollut mukana sodassa, mutta sairastunut ja saanut vapautuksen palvelusta, mikä on hänelle katkera paikka. Rintamalla Irma tutustuu yksikkönsä muihin lottiihin: lottajoukkoa tomerasti johtavaan emäntälotta Oiliin (Pia Hattara), iloiseen ja huolettomaan Soilikkiin (Elina Salo), rääväsuiseen ja puheliaseen Mimmiin (Eila Pehkonen) sekä hiljaiseen ja tunnolliseen Katriin (Vappu Jurkka). Lotat toimivat muonitustehtävissä Itä-Karjalan linnoitusyksikössä, josta he etenevät joukkojen kanssa hiljalleen kohti Petroskoita. Lottien seurana yksikössä ovat iäkäs nostomies Iisak (Heimo Lepistö), yksikön komentaja kapteeni Poukku (Pentti Irjala), kuormastomiehet Heikki (Tommi Rinne) ja Rätty (Pentti Viljanen) sekä lottia ala-arvoisesti kohteleva sotamies Riikonen (Uljas Kandolin).

Sodassa eturintamalla olleiden lottien kokemuksiin sisältyi yllättävän paljon iloa ja naurua.⁷⁰⁵ Arne Tarkas korostaa näitä ominaisuuksia omaksumalla *Rintamalo-*

⁷⁰¹ Tästä tarkemmin ks. Sihvonen 2009, 130–131; ks. myös 122–129.

⁷⁰² Tuominen et al. 2010, 372; Pukkila-Toivonen, Savikko ja Utrio 2021, 549, 560, 563.

⁷⁰³ Olsson 2005, 136; Kinnunen 2006, 74, 104–105; Tuominen et al. 2010, 372–373.

⁷⁰⁴ Ennen *Rintamalotta* kotimaisessa elokuvatuotannossa oli nähty vain kaksi lottaelokuvaa, jotka olivat molemmat valmistuneet jatkosodan aikana: *Tyttö astuu elämään* (Suomi-Filmi, Orvo Saarikivi, 1943) ja *Kartanon naiset* (1944). Elokvien lottakuvista tarkemmin esim. Olsson 2005, 60.

⁷⁰⁵ Peltokorpi 2011, 257–258.

tassa elämäniloisen ja ajoittain humoristisen sävyn. Elokuvatutkija Peter von Baghin mukaan sodassa itse palvelleella Tarkaksella oli tarve tuoda esiin kokemustensa henkilökohtainen ja herkempi puoli.⁷⁰⁶ Naispainotteinen näkökulma tekee samalla mahdolliseksi sodan ja kuoleman käsittelyn etäisemmin ja avoimemmin kuin perinteisissä miespuolisia sotilaita painottavissa sotaelokuvissa, mikä antaa Tarkaksen teokselle oman erityislaatunsa. Komediallisuudestaan huolimatta *Rintamalotta* on kuitenkin Tarkaksen vakavimpia ohjaustöitä.⁷⁰⁷

Rintamalotassa sota näyttäytyy erityisesti tykistökeskitysten ja ilmahyökkäysten kautta, jotka muodostavat tarinan keskeisen kuolemaa tuottavan rakenteen. Kuoleman kuvaukset ulottuvat ammusjunan räjähdyksessä menehtyvistä evakoista ja eläimistä aina viiden upseerin ja kuormastomies Rädyn kaatumisiin sekä pommituksessa kuolleen lapsen hautaan.⁷⁰⁸ Kuoleman kuvausten huipentumana toimii sankariuhriin vertautuvan nostomies Iisakin kuolema. Teos rakentaakin jännitteen komedian ja traagisuuden välille: komediallinen sävy ei vähennä kuoleman merkitystä, vaan pikemminkin korostaa sitä, kuinka äärimmäisen kaoottisissa olosuhteissa ihmiset tukeutuvat myös iloon ja huumoriin. *Rintamalotta* asettuu siten, naispainotteisen ja lottateemansa ohella, poikkeukselliseen asemaan suomalaisessa elokuvatuotannossa, sillä se näyttää, että sodan kokeminen ei ollut vain kärsimystä ja kuolemaa.

Tarkaksen elokuva pohjautui Tuulikki Rajan *Rintamalotta muistelee* -teokseen, joka kuvaa myös lotat kepeässä ja viihteellisessä kehyksessä siitä huolimatta, että muonituslottien työ usein oli melko raskasta ja vaativaa.⁷⁰⁹ Raja keskittyy pääasiallisesti kuvaamaan siveellisiä ja työteliäitä, isänmaallisia lottaihanteita ylläpitäviä hahmoja.⁷¹⁰ Aikalaisarvioissa Rajan teosta ei pidetty kirjallisilta ansioiltaan merkittävänä, mutta sitä kiiteltiin eturintamalla olleiden lottien todenmukaisesta kuvauksesta, vaikka osa arvostelijoista katsoikin ihanteellisen lottakuvauksen saavan jopa propagandistisia sävyjä.⁷¹¹ Rajan teosta pidettiin kuitenkin kirjallisilta ansioiltaan kevyenä ja ohuena kokonaisuutena, ja se on jäänyt kotimaisen historiakulttuurin näkökulmasta katsottuna melko marginaaliseksi.⁷¹²

⁷⁰⁶ von Bagh 2005, 600.

⁷⁰⁷ Uusitalo 1981, 81; Mäkelä 1996, 148.

⁷⁰⁸ Yhden teoksen päähahmoista, lotta Soilikki Sariolan, kertomia kokemuksia esimerkiksi lukuisista vihollisen tykistöiskuista on huomioitukin niin romaanissa kuin elokuvasuviituksen kohtauksissa. Tuominen et al. 2010, 263.

⁷⁰⁹ Muonituslottien työpäivistä esim. Lukkarinen 1981, 218; Pukkila-Toivonen, Savikko ja Utrio 2021, 311.

⁷¹⁰ Kinnunen 2006, 200.

⁷¹¹ *Rintamalotta muistelee* -teoksen arvostelujen yhteenvedosta ks. Kinnunen 2006, 196–200.

⁷¹² Esim. HS 14.11.1956, 14; Kom 20.11.1956, 4; ks. myös Kinnunen 2006, 198. Uskallan väittää, että tutkimukseni on ensimmäinen väitöskirjatason tutkimustyö, jossa Rajan teos ja siitä tehty elokuvasuviitus ovat keskeisenä tarkastelun kohteena.

Kirjailija Tuulikki Rajalla oli tarve – ei välttämättä kuitenkaan tiedostettu – vastata julkisuudessa esillä olleeseen lottakuvaan, jossa lottien sotien aikainen työ oli marginalisoitu, jopa suorastaan epämoralisoitu, häpäisty ja seksualisoitu.⁷¹³ Lotta Svärd -järjestön lakkauttamiseen jälkeen vuonna 1944 ja aina 1950-luvun alkuun asti järjestö leimattiin julkisuudessa fasistiseksi, enimmäkseen äärivasemmistolaisien edustajien toimesta.⁷¹⁴ Muutos lottien julkisuuskuvaan tapahtui kuitenkin 1950-luvun puolivälissä Väinö Linnan *Tuntemattoman sotilaan* julkaisun myötä. Romaanin ainoa nimetty lotta, Raili Kotilainen, kuvattiin sotilaiden ja erityisesti upseerien seurassa viihtyvänä ”upseerien heilana”, minkä takia hahmo nähtiin moraaliltaan ja siveydeltään rappioituneena.⁷¹⁵ Linna suhtautui kriittisesti valkoisen Suomen luomiin kansallisiin ihanteisiin ja käytti yhtenä kritiikin keinonaan lotan ruumiillisuutta, jonka seksualisoimisella ja häpäisemisellä hän kävi laajemmin keskustelua kansakunnan poliittisesta tilasta.⁷¹⁶ Johtuen aikansa siveellisyyšnäkemyksistä ja naisen merkityksestä kansakunnan symbolina, Linnan rienaava kuvaus lotista koettiin ongelmallisena.⁷¹⁷ Linnan kielteiseksi mielletty lottakuvaus ei ollut yhdentekevää, sillä aivan kuten hänen kuvauksensa tavallisista rivisotilaista ja sodan olosuhteista nähtiin realistisina monien lukijoiden keskuudessa, niin sama koettiin myös lottien kohdalla.⁷¹⁸

Lottien maineen puhdistamista voidaan myös kriittisesti pohtia Tarkaksen elokuvasovituksessa, josta kirjoitetut arviot puhuivat elokuvan yrityksestä puhdistaa Linnan luoma kuva lotista seksuaalisesti moraalittomina ja epäsiiveellisinä.⁷¹⁹ Arvioissa myös todettiin, että elokuva saattaa aiheensa puolesta herättää runsaasti kes-

⁷¹³ Kinnunen 2006, 188.

⁷¹⁴ Aiheesta tarkemmin esim. Kinnunen 2006, 62–103.

⁷¹⁵ Tämä korostuu varsinkin kirjan loppupuolella jatkosodan perääntymisvaiheessa, kun sota on päättymässä suomalaisten tappioksi. Ks. Linna 1956 (1954), 402–403. Edwin Laineen elokuvasovituksessa lotta Kotilainen on jätetty kokonaan pois. Hahmon moraaliton esittäminen olisi ollut liikaa arvoiltaan isänmaallis-konservatiivisille ohjaaja Laineelle ja tuottaja Toivo Särkälle. Kalemaa 2003, 346; Kinnunen 2006, 105, 120; Tuominen et al. 2010, 356.

⁷¹⁶ Kinnunen 2006, 107. Muista Linnan kritiikeistä valkoisen Suomen ideologiaa, erityisesti runebergiläistä arvomaailmaa, kohtaan käsiteltiin edellisessä *Tuntematon sotilas* -luvussa 5.1.

⁷¹⁷ Historiantutkija Tiina Kinnunen kiteyttää lotta Kotilaisen hahmon kiertyvän (suomalaisen) kansakunnan, sukupuolen ja seksuaalisuuden kytköksiin. Tästä tarkemmin Kinnunen 2006, 132–133, 148, 150–151; Tuominen et al. 2010, 376–377, 379.

⁷¹⁸ Linna itse totesi, että hän halusi ravistella myyttistä kuvaa ihannoidusta sankarilotasta nostamalla esiin ”mitalin toisen puolen”, eli sen, kuinka rivimiehet suhtautuivat lottiin ”upseerien heiloina”. Tiina Kinnusen mukaan Linnan, kuin myös myöhemmin Paavo Rintalan teoksen *Sissiluutnantin* (1963), luomat lottakuvat vaikuttivat lotista muodostuneeseen julkisuuskuvaan vielä 1990-luvulla ja osittain 2000-luvullakin. Kinnunen 2006, 104–105, 114–118; Linna 2007 (1955), 85.

⁷¹⁹ Esim. TkS 03.11.1956, 4; SSd 06.11.1956, 6; Ka 04.01.1957, 3.

kustelua ja vetää katsojia elokuvaan sen ainutlaatuisen, naispainotteisen, näkökulman takia.⁷²⁰ *Rintamalotta* ei kuitenkaan osoittautunut arvostelu- ja katsojamenestykseksi eikä se myöskään herättänyt julkisuudessa sellaista keskustelua, joka olisi muuttanut lottakuvan myönteisemmäksi. Rajan romaania ja Tarkaksen elokuvasovitusta, kuin myös samana vuonna julkaistua Irja Virtasen romaania *Kenttäharmaita naisia*⁷²¹, voidaan kuitenkin pitää ensimmäisinä *Tuntemattoman sotilaan* jälkeen julkaistuina kulttuurituotteina, jotka pyrkivät lottien maineen rehabilitaatioon, puhdistamiseen.⁷²²

Taustasyitä elokuvan heikolle menestykselle voidaan löytää useita aina itse elokuvan heikosta tasosta elokuvateollisuudessa vallitsevaan ahdinkoon ja katsojamäärien laskuun vuonna 1956. Myös julkisuudessa vallinnut kielteinen ja väheksytty mielikuva lotista mahdollisesti vaikutti elokuvan vaisuun menestykseen. Haluan kuitenkin nostaa elokuvan heikon menestyksen syyksi myös tunneikäntönnöllisen näkökohdan. *Tuntemattoman sotilaan* myötä kansallisessa ilmapiirissä vaikutti kriittinen suhtautuminen valkoisen Suomen edustamaan ideologiaan, runebergiläisiin aatteisiin, joihin esimerkiksi keskeisesti kuului kuoleman merkityksellistäminen suurena, jalona ja arvokkaana, isänmaan vuoksi annettuna uhrauksena. Tarkaksen elokuvasovitus käsittelee ja näyttää kuoleman enimmäkseen etäisenä, siistinä ja kaunisteltuna ilmiönä. Aihetta sivuttiin myös vuonna 1957 *Kauhava*-lehdessä kirjoitetussa arviossa: ”Siinä ei esitetä sellaisia karmaisevia yksityiskohtia — vaikka niitäkin tapahtuvien taisteluiden seurauksena olisi esitettävä — kuin Linnan kirjassa ja elokuvassa. Tämä tekeekin elokuvan katselemisen varmaan monille helpommaksi.”⁷²³ Kuvauserot kuoleman merkityksestä ja yksityiskohtaisuudesta *Tuntemattoman sotilaan* (niin romaanin kuin elokuvan) ja *Rintamalotan* välillä ovatkin jälleen muistutus siitä, kuinka vähän aikaa toisesta maailmansodasta oli kulunut.

Voidaan kuitenkin perustellusti kysyä halusivatko katsojat kokea elokuvan helposti katsottavaksi kuoleman suhteen, kun kansan suosiossa olivat Linnan romaani ja siitä tehty elokuvasovitus, jossa kuolema esitettiin poikkeuksellisen suorasti ja julkasti kuin mihin oli aikaisemmin totuttu. Argumenttia voidaan laajentaa Monique Scheerin ajatuksiin tunneilmapiireistä, joissa tietynlaiset tunteet tiettyinä ajankohtina

⁷²⁰ Esim. LaS 02.11.1956, 4; Kl 08.11.1956, 2; Ka 04.01.1957, 3.

⁷²¹ *Kenttäharmaita naisia* -teoksesta enemmän ks. esim. Kinnunen 2006, 188–193, 196–200.

⁷²² Varsinaiseen rehabilitaatioon meni kuitenkin vielä useampi vuosikymmen. 1980-luvulta alkaen Suomessa heräsi laajempi mielenkiinto talvi- ja jatkosotaan kuin myös naisten historiaan. Neuvostoliiton romahdettua 1990-luvun alussa viimeisetkin esteet keskusteluilmapiirin vapautumiselle murtuivat. Aiheesta tarkemmin ks. Kinnunen 2006, 219–224; Tuominen et al. 2010, 372–375; Pukkila-Toivonen, Savikko ja Utrio 2021, 550–551.

⁷²³ Ka 04.01.1957, 3.

aiheuttavat enemmän laajempaa keskustelua yhteiskunnassa.⁷²⁴ *Rintamalotta* ei toisin sanottuna onnistunut tuomaan esiin ajallensa sellaisia (kuoleman) tunteita, ja käytäntöjä, jotka olisivat resonoineet kansakunnan tuntojen kanssa.⁷²⁵

Tässä luvussa haluankin perehtyä erilaisiin tunnekäytännöllisiin tekijöihin, joita *Rintamalotassa* esiintyy. Luvussa tapahtuu kahdella erilaisilla tasoilla toimivien tunnekäytännöllisten näkökulmien analysointi. Analysoin ensinnäkin lotista vallinnutta julkista kuvaa, jossa korostuivat varsinkin Lotta Svärd -järjestöön ja sen jäsenistöön liittyvät nationalistiset-myyttisihanteelliset piirteet, joissa tapahtui kuitenkin rajua romahdus Linnan *Tuntemattoman sotilaan* julkaisun myötä. Nimensä järjestö sai valkoisen armeijan ylipäällikön, kenraali C. G. E. Mannerheimin sisällissodan jälkeen 16. toukokuuta 1918 pitämästä puheesta Helsingin Senaatintorilla.⁷²⁶ Nimen taustalla on *Vänrikki Stoolin tarinoissa* esiintyvä Lotta Svärd, joka seurasi miestään kuormastossa Kustaa III:n sodassa vuosina 1788–1790. Sotamies Svärd kaatuu sodassa, mutta Lotta jää rintamalle huolehtimaan haavoittuneista ja armeijan muonituksesta. Suomen sodan (1808–1809) syttyessä Lotta lähtee jälleen mukaan rintamalle.⁷²⁷ Lotta Svärd näyttäytyy kertomuksessa naisena, joka uhrautuvaisesti osallistuu sodan eturintamalla isänmaansa puolustukseen tukemalla ja huolehtimalla siellä taistelevista miehistä. Tämä myytti Lotta Svärdistä oli olennainen osa järjestöä sen ollessa aktiivinen 1920–1940-luvuilla, mutta se vaikutti myös järjestön jäsenistä muodostuneeseen kuvaan sen lakkauttamisen jälkeen.⁷²⁸ Suojeluskunta-kytköstensä lisäksi juuri myyttisen Lotta Svärdin toimiminen järjestön esikuvana sitoi sen keskeisesti runebergiläiseen, valkoisen Suomen aatemaailmaan ja ihanteisiin, joilla sen edustaman arvomaailman kimppuun hyökättiin sotien päättymisen jälkeen.⁷²⁹

Lotta Svärd -järjestöön liittyvien myyttis-ihanteellisten piirteiden vuoksi onkin mielenkiintoista analysoida sitä, miten ennen ja jälkeen *Tuntemattoman sotilaan* vallinnut lotan julkinen kuva mahdollisesti heijastui *Rintamalottaan*, varsinkin kuolemaa konkreettisesti käsittelevissä kohtauksissa. Elokuva myös nostaa esille huomattavan paljon lottien ”tavallisuutta”, ns. ”kansanomaisuutta”, joihin sisältyi sellaisia tunteita tai käytäntöjä, joita järjestö ei halunnut julkisesti tuoda esiin. Näitä olivat esimerkiksi epäsiiveellisyys, laiskuuteen ja epäasialliseen käytökseen liittyvät

⁷²⁴ Scheer 2012, 210.

⁷²⁵ Scheer 2012, 210. Esimerkiksi eräässä aikalaismielipidekirjoituksessa (L-S 19.01.1956, 5) *Tuntemattoman sotilaan* suosion katsottiin johtuvan sen muistuttamasta kansalaisten sodanaikaisista kärsimyksistä.

⁷²⁶ Lukkarinen 1981, 25.

⁷²⁷ Lukkarinen 1981, 5; Peltokorpi 2011, 47; Pukkila-Toivonen, Savikko ja Utrio 2021, 16; myös Olsson 2005, 22.

⁷²⁸ Tästä tarkemmin ks. Olsson 2005, 22–23.

⁷²⁹ Ks. Kinnunen 2006, 132, 150.

käytännöt sekä pelon, masentuneisuuden ja toivottomuuden tunteet.⁷³⁰ Tällaisten piirteiden vaikutusta on mielenkiintoista analysoida elokuvassa esiintyviin kuolemantunteisiin ja niiden yhteydessä esiintyviin käytäntöihin.

Poikkeukselliset rintamalotat ja tunteiden kirjo sodan keskellä

Elokuvasovituksen hallitsevin sekä sotaan että sitä kautta kuolemaan liittyvät elementit ovat tykistökeskitykset ja ilmahyökkäykset, joita *Rintamalotan* aikana tapahtuu säännöllisesti. Ohjaaja Aarne Tarkaksen tiedettiin nauttivan räjähdystehosteiden käytöstä elokuvissaan.⁷³¹ Olisi kuitenkin väheksyttävää tulkita räjähdykset pelkästään elokuvallisina tehostekeinoina. Sodassa tykistön ja lennoston tekemät iskut olivat arkea eturintamalla olleille, ja niihin liittyi laaja tunteiden kirjo.⁷³² Iskut saattoivat tulla hyvinkin nopeasti, jolloin esimerkiksi pelkoa ei välttämättä näytetty ulkoisesti tai sitä ei edes ehditty kokea.⁷³³ Iskuissa aiheutuneet kuolonuhrit varmasti aiheuttivat surua, mutta samalla keskellä pommituksia ja kuolemaa koettiin myös moninaisia tunteita aina ilosta suureen suruun, ja kyseiset tunteet saattoivat jopa vallita samanaikaisesti.⁷³⁴

Huumori oli yksi tapa sodassa käsitellä kuolemanpelkoa ja ahdistusta. Eturintamalla olleille erityisen rankkaa oli kuoleman ja elossa pysymisen täydellinen sattumanvaraisuus, sillä kuolema tuli usein tykiniskusta, josta sotilaille ei ollut paljoa suojautumismahdollisuuksia.⁷³⁵ Tällainen humoristinen, mutta myös vakava suhtautumistapa tykistökeskityksiin ja ilmahyökkäyksiin ilmenee eräässä kenttäruokailun yhteydessä tapahtuvassa iskussa lottien tarjoillessa ruokaa sotilaille. Lotat kiusoittelevat Mimmiä tämän ”tuntemattomasta” kirjeenvaihtoveri Väiskistä, kun yhtäkkiä kapteeni Poukku varoittaa ilmavaarasta ja lotat suojautuvat kenttämuonituskeittion alle. Katri ottaa pommituksen aikana näkkileivän käteensä ja rouskuttelee sitä äänekkäästi, mikä ärsyttää Oilia suunnattomasti. Katrin huoleton näkkileivän rouskut-

⁷³⁰ Kuusi 2000, 365; ks. myös Olsson 2005, 61, 82, 202; Pukkila-Toivonen, Savikko ja Utrio 2021, 506. Elokuvasovituksessa lottahahmojen puhe aiheutti jopa paheksuntaa joidenkin entisten arvovaltaisten lottien keskuudessa: ”Sitten naiset, arvon lotat puhuvat alituisen liukumiiinoista ja riu’ulla istumisesta, vatsan kuralle menosta j.n.e. Tästä syystä moni arvovaltainen ent. lotta on loukkaantunut ja sanonut, että suotta Väinö Linnan kimppuun hyökättiin hänen lottiin kohdistuvista kuvauksistaan, sillä tämä varsinainen lottafilmi on paljon pahempi.” It-S 10.11.1956, 7. Epäselvää on kuitenkin, onko näitä näkemyksiä julkaistu lehtien mielipidepalstoilla vai perustuvatko ne ainoastaan kirjoittajan kuulemiin suullisiin kommentteihin.

⁷³¹ Esim. Uusitalo 2006, 89–90.

⁷³² Ks. esim. Peltokorpi 2011, 255–282.

⁷³³ Tuominen et al. 2010, 265.

⁷³⁴ Peltokorpi 2011, 255–259.

⁷³⁵ Kivimäki 2019, 290.

telu on eräänlainen tunnekäytännöllinen osoitus pelottomuudesta, jota romaanissa jopa Irma ihmettelee.⁷³⁶ Iskujen päätyttyä kapteeni Poukku tulee paikalle ja toteaa, että pommitus teki pahaa jälkeä tappaen viisi upseeria. Kohtaus on siinä mielessä todenmukainen, että se pohjautuu muonituslotta Soilikki Sariolan kokemuksiin.⁷³⁷

Iskun jälkeen Mimmi toteaa osuvasti, ”Ei tiää, menikö nirri vai jäikö henki vielä tirisemään.” Elokuvan komediallisuutta voikin tulkita sodan todellisuuden perspektiivin kautta. Voimakkain ilo kumpuaa usein pahimpien pelkojen hälvenemisen jälkeen.⁷³⁸ Tutkija Kaisa-Maria Peltokorpi toteaa lottien selviytymistä talvi- ja jatkosodassa tarkastelleessa tutkimuksessaan, kuinka kuolema oli läsnä sota-aikana konkreettisemmin ja tiedostetummin kuin rauhan aikana, minkä takia myös koettu ilo oli voimakkaampaa. Sodan luoma jatkuva epävarmuus, kuoleman läheisyys ja epäinhimillisuus normalisoituivat sota-arjessa. Elämästä rintamalla tuli huolettomampaa, vaikka tiedostettiin sodan uhka ja vaarat.⁷³⁹ Tarkaksen elokuvan lottien voidaan sanoa tuovan esiin juuri tätä sodan eturintamalla koettua huolettomuutta.

Lottaihanteita tarkastellut tutkija Pia Olsson on todennut, että Lotta Svärdin ylläpitämän naiskuvan ensisijainen määrittäjä oli isänmaallisuus, jonka ympärille muut keskeiset arvot rakentuivat; ne nousivat esiin, mikäli ne voitiin tulkita isänmaata palveleviksi. Näitä olivat siveellisyys, äidillinen uhrautuvaisuus, työteliäisyys ja johtajuus.⁷⁴⁰ Olsson nostaa esiin myös vahvuuden ideologian, joka oli yksi lottajärjestön organisaation eri tasot voimakkaimmin läpäisseitä vaatimuksia.⁷⁴¹ Ihanteiden mukaan lotan oli oltava vahva moraaliltaan, osaamiseltaan ja jaksamiseltaan, jotta myös kansa pysyisi vahvana: Runebergin Lotta Svärd kuin myös sota-ajan lotat nähtiin kansallisina esikuvina, joiden katsottiin edustavan koko kansakunnan keskeistä arvomaailmaa.⁷⁴²

Rintamalotta ottaa mielenkiintoisesti kantaa Lotta Svärd -järjestön luomaan ja ylläpitämään lottakuvaan. Historioitsija Tiina Kinnunen on argumentoinut, että Tuulikki Rajan teos pidättäytyy kyseenalaistamasta lottaihanteita, siveellistä ja työtelästä isänmaallisuutta.⁷⁴³ Kinnusen tekemää tulkintaa on kuitenkin syytä lähteä

⁷³⁶ ”Jännitys laukesi. Voileivät alkoivat taas kiertää. Irma jäi ihmettelemään itsekseen Katrin järkkymätöntä pelottomuutta. Se tyttö ei varmaankaan säikähtänyt mistään! Jokainen tilanne näytti hänelle olevan kuin jo ennen elettyä ja koettua.” Raja 1956, 67.

⁷³⁷ Tuominen et al. 2010, 265–266.

⁷³⁸ Seligman 2009, 76; ks. myös Peltokorpi 2011, 260–261.

⁷³⁹ Peltokorpi 2011, 262.

⁷⁴⁰ Olsson 2005, 59–84. Myös kristillisellä kasvatustyöllä oli merkittävä rooli, vaikka kristinuskon tunnustaminen ei varsinaisesti ollut edellytys lotalle. Sulamaa 1999, 37–43; vrt. Olsson 2005, 71; myös Nevala 2002, 99–100.

⁷⁴¹ Olsson 2005, 199.

⁷⁴² Olsson 2005, 199; naisen merkitys kansakunnan symbolina vrt. Kinnunen 2006, 132–133.

⁷⁴³ Kinnunen 2006, 200.

haastamaan. Lotat kuvataan reippaina ja iloisina, monella tapaa ihanteellisina lottina, mutta heiltä löytyy myös sellaisia persoonallisia piirteitä ja tunteita, joita järjestö ei julkisesti kannattanut. Esimerkiksi Mimmi kuvataan suulaana ja tunteellisesti ailahtelevana, melko kiivaanakin, persoonana (epäasiallinen käytös).⁷⁴⁴ Katri sairastuu ja on kykenemätön hoitamaan tehtäviään (”laiskuus” ja masentuneisuus).⁷⁴⁵ Oili ei aina onnistu ylläpitämään emäntälotalta vaadittua ryhmäjohtajuutta ajautuen välillä kiistoihin muiden lottien kanssa (epäasiallinen käytös, pelko, toivottomuus).⁷⁴⁶ Irma ja Soilikki menevät yöllä salaa tapaamaan toisen yksikön miehiä viereiseen leiriin (epäsiiveellisyys), ja lisäksi altistavat myöhemmin itsensä vaaralle, kun he lähtevät kahdestaan hakemaan apua Heikille heidän autonsa jäätyä tienvarteen muonanhakureisulla.⁷⁴⁷

Myös Linnan romaanin jälkeiseen lottien haasteelliseen moraaliseen asemaan eturintamalla otetaan kantaa. Esimerkiksi eräässä pommitustilanteessa miehistö pyrkii lähtemään pakoon ja hylkäämään lotat. Kapteeni Poukku kuitenkin pysäyttää pakenemaan pyrkivän miehistön ja pitää heille asiasta vakavan puhuttelun. Lotat todistavat tätä tilannetta teltastaan miehistön tietämättä, mutta päättävät olla puhumatta asiasta miehille ja pitää sen omana tietonaan. Kohtaus on muistutus siitä sukupuolten välillä vallitsevasta herkstä (seksuaalisesta) jännitteestä, joka rintamaolosuhteissa vallitsi.⁷⁴⁸ Lotille suuria ristiriitoja ja ongelmia aiheutti, että he olivat mukana taistelevien miesten paikaksi mielletyllä eturintamalla, jonne naiset tunkeutuivat konkreettisesti ja symbolisesti: aikansa siiveellisyysnäkemysten ja sukupuoliroolien tehtävänjaon vuoksi tämä asetti eturintamalla olleet naiset vaaraan joutua moraalisesti leimatuiksi.⁷⁴⁹

Ajankohtaansa nähden Tarkaksen *Rintamalotta* tarjoaakin poikkeuksellisen julkisen kuvauksen lotista näyttämällä heidät ei-seksualisoituina naisina ja jopa tasa-vertaisessa ja toverillisessa asemassa miesten kanssa. Tätä asetelmaa edesauttaa se,

⁷⁴⁴ Järjestö piti muun muassa suulautta ja huhujen paisuttelua kielteisinä piirteinä lotille. Olsson 2005, 82.

⁷⁴⁵ Lotilta, kuin myös naisilta yleisesti, vaaditusta työteliäisyydestä esim. Olsson 2005, 72–74.

⁷⁴⁶ Vrt. lottajohtajuuteen liittyviin piirteisiin Olsson 2005, 74–80.

⁷⁴⁷ Lukkarinen 1981, 218, 248; Pukkila-Toivonen, Savikko ja Utrio 2021, 169. Lottien tiukat kiellot poistua oman yksikkönsä läheisyydestä, varsinkin ilman sotilaita, olivat yleisiä muun muassa desanttivaaran takia. Desantit olivat sodan aikana vihollisen selustaan lähetettyjä sabotaasiin ja vakoiluun erikoistuneita sotilaita.

⁷⁴⁸ Romaanissa jännite tulee vahvemmin esille (Raja 1956, 188): ”Tytöt katselivat yhä kyyrysiltaan pimeästä teltasta varovaisesti kurkistellen. Olisi parempi, jos miehet luulisivat, että he eivät tienneet koko välikohtauksesta mitään. Jokainen ymmärsi, että se olisi ollut heille epämiellyttävää ja häpeällisen noloa.” Koko kohtaus ks. Raja 1956, 187–189.

⁷⁴⁹ Goodman 2002, 87, 97; ks. myös Kinnunen 2006, 142, erit. 154–157.

että elokuvan lotat ovat muonituslottia, joiden ylläpitämät kantiinit linnoitustyömailla loivat sotatoimialueille kodinomaisuutta, mikä myötävaikutti sotilaiden mielikuvaan muonituslotista huolehtivaisina äiteinä ja siskoina, eikä seksuaalisina naisina.⁷⁵⁰ Tarkaksen elokuvasovitus pikemminkin taistelee vastaan aikansa stereotyyppiä seksuaalisoidusta lotasta (ja naisesta) muistuttaen samalla, kuinka lottakuvan stereotyyppi oli herkästi muutoksen alainen riippuen sen yhteiskunnallisesta tarkoituksesta.⁷⁵¹

Kuolonuhrien kannalta eräs merkittävä ilmahyökkäys tapahtuu tarinan puolivälissä. Irma ja Soilikki ovat olleet Heikin kanssa autolla muonakuljetuksessa ja saapuvat lopulta yksikkönsä luo takaisin. He joutuvat välittömästi syöksymään suojaan, sillä vihollisen lentokoneet hyökkäävät heidän kimppuunsa. Iskun aikana kapteeni Poukku kertoo Soilikille ja Irmalle, että Rätty menehtyi aikaisemmassa pommituksessa, joka sattui juuri samalle kohdalle, mihin Irma ja muut pysäköivät autonsa. Irma ja Soilikki pääsevät iskun jälkeen loppuillasta lepäämään sotilaiden korsuun, mutta jo aamuyöstä Heikki tulee herättämään heidät, sillä he joutuvat lähtemään jälleen muonanhakureissulle. Paluumatkan aikana Heikin auto kuitenkin jää tienvarteen. Irma ja Soilikki päättävät lähteä hakemaan apua Heikille, joka jää autolle odottamaan. Pitkän kävelymatkinsa aikana Irma ja Soilikki pohtivat Rädyn kaatumista. He ihmettelevät varsinkin Mimmin kylmäkiskoista suhtautumista Rättyyn, joka oli ihastunut Mimmiin. Kun Mimmiille myöhemmin selviää Rädyn kuolema, hän reagoi voimakkaasti surren, koska alkaa pelkäämään, että myös hänen kirjeenvaihtoverinsä Väiski, jolta ei vähään aikaan ole tullut kirjeitä, on saattanut menehtyä. Täten Rädyn kuolemalla on laajasti vaikutusta.

Irman ja Soilikin pitkän ja hiljaisen kävelymatkan aikana taustalla kuuluu ainoastaan tykkien jylinää ja kuvissa näkyy pitkiä tyhjiä teitä ja hylättyjä rakennuksia. Irma ja Soilikki jatkavat matkaansa kohti oman yksikkönsä majapaikkaa. He kulkevat maantietä pitkin ohittaen hylättyjä asuinalueita, kunnes lopulta kohtaavat yksikkönsä ulkopuolisia sotilaita, jotka tarjoavat heille kyydin takaisin oman yksikkönsä luokse. Kävelykohtaus alun dialogeineen on niitä harvoja, jossa välittyy hienovaraisesti kuoleman vakava merkitys, sillä kohtauksessa ei myöskään kuulla musiikkia.⁷⁵² Kävelymatkan aikana vallitsevia tehokeinoja ovat hiljaisuus ja tyhjyys, mutta myös jatkuva tykkien jylinä.

Kohtaus eroaa kuitenkin romaanista siten, että Tarkas on jättänyt mainitsematta Irman ja Soilikin havaitsemat vihollisen kaatuneet sotilaat tienpuolessa sekä heidän myöhemmin kohtaamansa suomalaisten kuormavaunun, jonka lavalta miehet noste-

⁷⁵⁰ Lukkarinen 1981, 238–239, 254–255; Kinnunen 2006, 139.

⁷⁵¹ Olsson 2005, 23.

⁷⁵² *Rintamalotta* oli niitä harvoja Tarkaksen elokuvia, johon ei sävelletty lainkaan omaa musiikkia. Uusitalo 1981, 83; Uusitalo 2006, 89.

levat kaatuneita.⁷⁵³ Yksityiskohtien puuttuminen muistuttaa, kuinka Tarkas elokuvallaan halusi pitää sodan ja kuoleman yksityiskohtaiset kauheet, kuten ruumiit, visuaalisesti etäisinä, mutta kuitenkin niiden luoman tunnelman ja kontekstin lähellä. Elokuvasovituksen kohtaukseen sopii siis, että siinä ovat läsnä enimmäkseen Irma ja Soilikki, jotka keskustelevat kuolemasta ja kävelevät pitkältä, tyhjältä ja lähes kokonaan hiljaiselta vaikuttavassa ympäristössä: he pitävät kuoleman läsnäolon lähellä, mutta heidän sukupuolensa takia siihen muodostuu katsojille etäinen suhde, mikä samalla sallii katsojille helpomman keinon kohdata kuolema tunteineen.⁷⁵⁴

Irma ja Soilikki päätyvät myös kahdeksanvuotiaan tytön haudalle kävelymatkinsa alkupuolella. Haudan kohdalla on risti ja kyltti, jossa tytön todetaan kuolleen pommituksissa. Haudan äärellä naiset ovat täysin hiljaa ja vaihtavat haudalle kukat ennen kuin jatkavat matkaansa. Hautaan kohdistettu huolenpito on tunnekäytäntöä muistuttaen lottien merkityksestä äidillisinä huolehtijoina kuin myös sankarihautausperinteestä. Monille lotille haudanhoito oli arvokasta työtä ja menehtyneiden sankariuhrien hautoja oli tärkeää pitää hyvässä kunnossa.⁷⁵⁵ Taustalla vaikuttaa lotan rooli äidillisenä huolehtijana, joka avusti miehiä niin koti- kuin eturintamalla. Isänmaallisuus oli lotillekin ensisijainen ihanne naiskuvassa, mutta sen odotettiin toteutuvan äitiyden kautta, mikä näkyi huolehtivaisuutena ja uhrautuvaisuutena.⁷⁵⁶ Sotien aikana Lotta Svärd -järjestön ja suojeluskuntien äiti-ihanteet levisivät kodin ulkopuolelta ja kotirintamalta koskemaan myös eturintamaa ja koko kansakuntaa.⁷⁵⁷

Tykistökeskityksissä ja ilmapommituksissa kiteytyvät elokuvan välittämät laajat tunteiden kirjat. Huomionarvoista on myös lottien ja muun miehistön välillä vallitseva tasavertaisuus. Tunnekäytännöllisistä toimista korostuvat iloisuus, vitsailu ja jopa suoranainen huolettomuus kaiken tulituksen keskellä ja jälkikäteen tapahtuvissa kohtauksissa. Elokuvasa nähdäänkin nopeita siirtymiä näistä ilon tunteista vakavampiin ja surumielisiin tunteisiin tai toisinpäin. Ilmiö kuvastaa euforisen ilon kokemusta, joka syntyy henkiin jäämisen tunteesta. Euforiseen iloon liittyy myös keskeisenä kokemuksena jännityksen purkautuminen hurmoksellisena riemuna.⁷⁵⁸ *Rintamalotan* keinot olla kaihtamatta eturintamalla koettuja moninaisia tunteita kuin myös vaihtelevia persoonallisuuskuvauksia tarjoavat mahdollisuuden esittää tulintoja, että elokuvan lotat edustavat koko kansakuntaa kaikkine, niin hyvine kuin huonoina piirteineen, eivätkä ainoastaan valkoisen Suomen ideologioihin tai runebergi-

⁷⁵³ Raja 1956, 107–109.

⁷⁵⁴ Vrt. *Kauhava*-lehdessä esitettyä kommenttia helpommaksi tehdystä katsomisesta Ka 4.1.1957, 3.

⁷⁵⁵ Pukkila-Toivonen, Savikko ja Utrio 2021, 539.

⁷⁵⁶ Olsson 2005, 201–202.

⁷⁵⁷ Nevala 2002, 93, 99, 101.

⁷⁵⁸ Grossman 1996 (1995), 111, 115, 234; Grossman & Christensen 2007 (2004), 167, 243; ks. myös Peltokorpi 2011, 275–277.

läiseen arvomaailmaan liittyviä ihanteellisuuksia. Tarkaksen elokuva toimii täten monella tunnekäytännöllisellä tasolla hyödyntäen monipuolisesti niin elokuvallisia kuin todellisten lottien (ja myös miessotilaiden) sotakokemuksia.

Vihollisen ja omien kaatuneiden ruumiiden erilaiset merkitykset

Tykistö- ja ilmaiskukohtausten ohella kuolemantunteita käsitellään *Rintamalotassa* myös ruumiiden välityksellä. Yhtenä aamuna herätessään ja astuessaan teltastaan ulos Irma huomaa teltan edustalle kuolleen neuvostosotilaan. Hän kävelee hiukan matkaa teltalta eteenpäin, minkä jälkeen hän sylkee maahan ja valittaa pahoinvointiaan. Irma valittaa paikalle saapuneille Mimmille ja Iisakille ruumiin läsnäolosta. Iisakki toteaa, että hän oli pyytänyt sotilaita siirtämään ruumiin pois lottien teltan edestä, mutta nämä eivät olleet ehtineet tehdä sitä. Iisakki pyytää kaikkia rauhoittumaan ja ehdottaa, että hän hakee heille palvattua lampaanlapaa ruoaksi, jotta aamu lähtee paremmin käyntiin.

Irman reaktio kuolleeseen sotilaaseen jää tarkoituksellisen monitulkintaiseksi. Katsojalle ei esimerkiksi paljasteta, että Irma on raskaana, mikä voisi selittää hänen aamupahoinvointinsa.⁷⁵⁹ Katsojan todennäköiseksi tulkinnaksi voi olettaa, että Irman reaktio kumpuaa inhosta itse ruumista kohtaan. Näin ollen kohtaaminen kutsuu tarkastelemaan, miten kuoleman läsnäolo elokuvassa tulisi ylipäättään lähestyä. Tunnekäytäntöjen näkökulmasta Irman käytös voidaan ymmärtää kommunikoivaksi, joka tuo näkyviin kuoleman herättämän vastenmielisyyden ja etäisyyden tarpeen. Tätä voidaan tulkita myös filosofi Julia Kristevan *abjektin* käsitteen kautta. Abjekti viittaa sellaiseen, joka on peräisin meistä itsestämme, mutta jonka haluamme torjua ja kieltää. Kristeva käyttää esimerkkinä oksennusta: se on ollut osa meitä, mutta sen ulos tuleminen muuttaa sen vastenmieliseksi. Samalla tavoin kuollut ruumis, etenkin silloin kun siinä korostuvat haavat, hajut ja mätäneminen, näyttäytyy abjektina – jotakin, mikä muistuttaa meitä elämän ja kuoleman rajallisuudesta, mutta jonka haluamme työntää pois näkyvistämme.⁷⁶⁰

Abjektin näkökulmasta tarkasteltuna ruumiin kohdalla ongelmaksi ei nouse sen saastaisuus, vaan sellaiset tekijät, jotka vaikuttavat identiteettiin, systeemiin ja järjestykseen. Kuollut ruumis muistuttaa, kuinka nämä elämän kannalta keskeiset ominaisuudet, kokevat rajun muutoksen. Ruumis toimii muistutuksena kuolemasta, joka on osa elämää, mutta joka halutaan kiistää.⁷⁶¹ Irmalle ruumiin näkeminen onkin karu muistutus sodan aiheuttamasta kuolemasta, vaikka hän toisaalta myös viittaa hygieniasyihin:

⁷⁵⁹ Vasta elokuvasovituksen lopussa katsojille selviää Irman raskaus.

⁷⁶⁰ Kristeva 1982, passim.

⁷⁶¹ Kristeva 1982, 3–4; Miller 1997, 40.

Irma: ”Voi hitto soikoon, on tää ny jo törkeetä. Ensimmäiseks ku saa aamulla silmäs auki ni on jo ruumis edessä. Eilen tultiin ja siinä se vaan makaa. Ei ole muka miehillä aikaa korjata sitä pois. Eikä lisakkikaan tee yhtään mitään! [--] Ja soppaa ei tipu eikä lirise ennen kuin Vanja katoaa!”

Kohtauksen kontekstissa ruumiiseen yhdistyy inho kuolemaa ja sotaa kohtaan, mutta myös halveksuntaa vihollista kohtaan. Vastaavanlainen tilanne nähdään myöhemmin Heikin kertoessa, kuinka hän ajoi häntä uhanneen sotilaan yli autolla: ”Se kun ei ollu mikään liikennekonstaapeli, niin mä voitin sen jutun!” Huumorin käyttö, niin sotilaille kuin lotillekin, oli keskeistä rintamalla koettujen kuolemien käsitteilyssä. Eroja kuitenkin ilmeni siinä, oliko kyseessä oman vai vihollisen ruumis: jälkimmäiseen usein suhtauduttiin uteliaasti ja suorastaan vitsaillen.⁷⁶² Vihollissotilaan ruumiskohtaus sisältää myös mielenkiintoisia mielleyhtymiä todellisuuden kanssa: kuollutta sotilasta esittää ohjaaja Aarne Tarkas. Irman pahoinvoinnilla osoittama inho ruumista kohtaan voisi täten tulkita myös Tarkaksen omana inhona sotaan, josta hänellä oli kokemuksia.

Irman toiminta kohtauksessa on lopulta hyvin monitulkintainen. Hänen reaktionsa ja toimintansa on perusteltua käytännön syistä, sillä pari päivää vanha ruumis kenttäkeittiön paikalla on kaukana hyvästä hygieniasta. Toisaalta on perusteltua tulkita, että reaktio ruumiiseen heijastelee myös laajemmin tuntoja sodasta ja kuolemasta, varsinkin siihen liittyvästä inhosta ja pelosta. Sekä romaanissa että elokuvassa nähdään kohtaus, jossa Irma ja Soilikki istuvat sotilaiden kanssa teltassa. Irma pitää monologin pohtien miesten ja naisten eroja sotaan suhtautumisessa:

(Elokuva) Kyllä se niin on, että sota on miesten asia. Me naiset... meidän asiamme on vain tukea ja auttaa missä voimme. Ja siihen tarvitaan enemmän hyvää sydäntä kuin teknillistä järkeä. Yksi paha vika meillä naisilla kuitenkin on: liian hellä sydän. Se on ihan kauheata, kun näkee kaatuneen sotilaan, oli se sitten oma tai vihollinen, niin aina on yhtä vaikea olo. Siihen ei totu koskaan.

Monologi kuullaan myös romaanissa, jonka suurin ero elokuvasovitukseen nähden on sen loppu, jossa Irma toteaa: ”Sanokaa mitä sanotte, mutta vaikka minä jo neljä kuukautta olen kulkenut taistelevien joukkojen hännillä, en ikinä opi olemaan tuntematta sääliä kaatuneita vihollissotilaita kohtaan, nimittäkööt miehet heitä miksi vain.”⁷⁶³ Elokuvavitoksen monologissa viestiä on pehmennetty huomioimalla myös kaatuneet suomalaiset. Ero on pieni, mutta vaikuttava. Elokuvavitoksessa

⁷⁶² Omien ja vihollisten ruumiisiin suhtautumisesta eturintamalla ks. esim. Kivimäki 2013, 212–217, 221; Kivimäki 2019, 289–290.

⁷⁶³ Raja 1956, 131.

korostuu täten kuolemaan tottumattomuus ja inhottavuus, oli kyseessä sitten kumman puolen uhri vaan: jokainen ihmishengen menetys sodassa on raskas hinta maksettavaksi.

Vihollisen ja oman sotilaan ruumiiseen suhtautumisen erot kiteytyvätkin elokuvan viimeisessä merkittävässä pommituskohtauksessa. Katri on eksynyt metsään, kun hän on lähtenyt etsimään lottien kadonnutta Mikko-kissaa. Muut lotat ovat huolissaan Katrista, jota koko muu yksikkö on lähtenyt etsimään. Poukku on vihainen erityisesti Mimmille, koska tämä oli salaa kuljettanut lemmikkikissaa, minkä takia yksi lotista on nyt kadoksissa. Lopulta Iisak ilmoittaa muille lotille, että hän lähtee etsimään Katria. Myöhemmin Oili lähtee selvittämään, onko mitään kuulunut Katrista. Oili palaa pian takaisin ja ilmoittaa muille lotille, että Katri on löytynyt. Riikonen kantaa Katrin muiden lottien luokse. Heidän taustallaan näkyy, kuinka Iisakin ruumista kannetaan paareilla pois. Katri kertoo, että hän oli saanut pommituksen aikana sirpaleen jalkaansa ja menettänyt tajuntansa. Iisak oli kuitenkin löytänyt hänet, mutta menehtyi pian uudessa keskityksessä. Katri ja muut lotat katsovat surullisina, kuinka Iisakin ruumista kannetaan pois.

Tarinallisesti viimeisen pommituksen keskeinen uhri, Iisak, tuo kuoleman läsnä olevaksi vielä elokuvan lopussa. Elokuvan kontekstiin sopii, että raihnainen ja eläkepäiviin valmistautuva Iisak saa sankarillisen kuoleman isänmaan palveluksessa. Näin kohtaus samaten muistuttaa runebergiläis-ihanteellisesta sankarikuolemasta. Toisaalta iäkkään Iisakin tapattaminen ja ruumin poiskantamisen näyttäminen kuvastaa kuoleman etäännyttämistä elokuvassa, jossa ei muutoinkaan nähdä suoria kuolemia. Iisakin kuolema näyttyy arvokkaana uhrauksena ja sen voi nähdä toimivan myös vertailukohtana vihollissotilaan ruumiiseen ja sen herättämiin tunteisiin nähden. Iisakin uhrautuva kuolema nostaa hänet sankariasemaan, mutta hänen kuolemaansa ei ylistetä kuvallisesti, musiikillisesti tai sanallisesti. Elokuvassa nähdään ainoastaan, kuinka Iisakin huopaan peitelty ruumis kannetaan vaatimattomasti paareilla pois. Katri toteaa muille, ”Eihän miul mittää hättää, mut Iisakkii miun tullee sääli.” Kohtaus muistuttaa, että vaikka rintamalla tapahtuneet kuolemat otettiin raskaasti, niiden arkipäiväistymisen myötä niihin myös totuttiin ja suurille kunnianosoituksille ei aina edes ollut aikaa.⁷⁶⁴

Se, että Irma voi pahoin vihollisen ruumiin kohdalla ja myöhemmin puhuu, kuinka ”sota on miesten asia” ja naisilla on ”liian hellä sydän” vahvistaakin sitä kulttuurista käsitystä, että naisille sota oletettavasti tapahtui enemmän tunnetasolla kuin miehillä, tai ainakin sen käsitteleminen tunnetasolla oli naisille sallitumpaa kuin

⁷⁶⁴ Suomalaissoitilaiden suhtautumisesta omiin kaatuneisiin jatkosodassa esim. Kemppainen 2006, 63; Kivimäki 2013, 212–214; Kivimäki 2019, 288–294.

miehille.⁷⁶⁵ Syvyyttä aiheeseen tuo Iisakin kuolema ja tämän ruumiin lyhyeksi jäävä aika kuvassa, mikä osoittaa, että myös elokuvassa kuolleen kansalaisuus ja siinä nähty arvokkuus vaikuttivat ruumiiden kuvaamiseen. Iisak kannetaan välittömästi paareilla pois, kun taas vihollisotilaan oli annettu maata teltan edessä jo parin päivän ajan. Ruumiiden vertailussa myös korostuu se, että Iisakin ruumis on peitelty ja häntä kannetaan arvokkaasti paareilla siinä missä neuvostosotilaan nähdään makavaan kyyristyneessä asennossa mahallaan lottien teltan ulkopuolella. Sotilaan kuvaaminen lyyhistyneenä mahallaan on epäkunniakasta, mitä myös käytettiin propagandavälineenä.⁷⁶⁶ Visuaalisella ruumiillisuudella elokuva luo selvän eron suomalaisen ja vihollisen sotilaan kuoleman merkityksellä katsojille. Dialogissa ja reaktioissa taas luodaan selvät erot sukupuolten tapoihin suhtautua kuolemaan: naisille kyseessä on tunteellinen ja miehille rationaalinen ongelma.

Tuntemattomassa sotilaassa erityisesti monien keskeisten hahmojen kuolemat toimivat konkreettisena muistutuksena siitä, kuinka sodassa palveli kaikenlaisia eri taustoista tulevia yksilöitä ja kuinka jokaisen kuolemalla oli merkitystä. Monet romanin lukijat ja elokuvan katsojat saattoivat helpommin samaistua Väinö Linnan ja Edvin Laineen luomiin uudenlaisiin ja ”realistisempiin” sotilaskuviin, joita ei ollut juuri aikaisemmin nähty kirjallisuudessa tai kotimaisessa elokuvatuotannossa.⁷⁶⁷ Jos *Tuntemattoman sotilaan* elokuvasuovituksessa nähtäviä sotilaskuvia vertaa esimerkiksi *Kirkastetussa sydämessä* nähtäviin, erot ovat selkeästi havaittavissa. Ihannoitu

⁷⁶⁵ Ilmiöön liittyvät sukupuolten väliset oletetut eroavaisuudet, jotka muodostuivat eurooppalaisissa kansallisissa ideologioissa nationalismin nousun yhteydessä 1800-luvulla ja vaikuttivat vielä pitkälle 1900-luvulle. Naisten nähtiin edustavan muun muassa hellyyttä, rakkautta, suojelevuutta ja passiivisuutta, ja heidän tehtäväksi katsottiin kansakunnan jatkuvuuden ja moraalin takaaminen. Naisten tärkeänä tehtävänä nähtiin myös miesten tukeminen. Miesten piirteisiin taas katsottiin kuuluvan muun muassa aktiivisuus ja luova toiminta; sodassa miesten ensisijainen tehtävä on osallistua taisteluun ja puolustaa naisia ja lapsia. Näkemys naisesta miestä eettisempänä ja henkisempänä on liittynyt varsinkin porvarilliseen naiskäsitykseen. Aiheesta tarkemmin ks. Lukkari-
nen 1981, 158–160, 167–168, 186–190; ks. myös Olsson 2005, 58; Jalava 2006, 5–17; ks. myös Kinnunen 2006, 147–149.

⁷⁶⁶ Luostarinen 1986, 187–188; vihollisesta luodusta propagandakuvasta ks. Kempainen 2006, 227–228.

⁷⁶⁷ Elokuvasuovitus vetosikin poikkeuksellisesti kaikenlaisiin katsojiin iästä, sukupuolesta ja sosiaalisesta asemasta riippumatta. Esim. ”Useamman kuin kerran olemme kuulleet, pääkaupungin toimistoissa ja kaupoissa mainintoja, että tuli yllättäen maaseudulta vieraita katsomaan ”Tuntematonta sotilasta.” KaM 14.02.1956, 6. SF:n kuvitelmat siitä, että elokuvayleisö olisi yhtenäinen ja elokuvia kävisivät kaikki katsomassa, joutui arvostelun kohteeksi jo 1930-luvulla. *Tuntematon sotilas* oli kuitenkin suuri poikkeus, jota kaikki katsojat totisesti kävivät katsomassa. Ks. Laine 2019, 202.

runebergiläinen sotilaskuva sai *Tuntemattomassa sotilaassa* erityisen kriittisen kohdelun ja tilalla on huomattavasti inhimillistetympiä, tavallisen kansan kokemuksen tasolla olevia, yksilöitä.

Elokuvasovituksen välityksellä voidaan argumentoida, kuinka todentuntuinen kuva kuoleman merkityksistä voidaan luoda elokuvallisin keinoin. Kuolinkuvaukset toimivat samalla vahvoina tunnekäytäntöinä ilmaisten liikuttaen, kommunikoiden, nimeten ja ohjeistaen, mitä eri merkityksiä kuolemiin voidaan sisällyttää. Linna on omissa kirjoituksissaan todennut, että hän halusi riisua sodalta kaiken arvon ja osoitti tämän ”elävällä voimalla”, joka koostui niistä kaikista yksilöistä, joita sota kosketti ja jotka pitivät sen elävän.⁷⁶⁸ Omassa tulkinnassani ”elävän voiman” sijaan on toisaalta parempi puhua ”kuolevan voimasta”, sillä se, jos mikä, herätti suomalaiset pohtimaan kriittisesti menneisyyttään.

Tunneteorioita mukaillen voitaisiinkin todeta, että Linnan teoksen myötä erilaiset tunneyhteisöt, runebergiläistä arvomaailmaa kannattavat (”valkoiset”) ja siihen kriittisesti suhtautuvat (”punaiset”) ottivat yhteen, minkä seurauksena erilaiset tunnekokemukset purkautuivat. Niistä syntyi tunnehistorioitsija William Reddyn kuvaama emotionaalinen vallankumous, joka ravisutti vakiintuneita tunnekäytännöllisiä normeja esimerkiksi siitä, kuinka toisessa maailmansodassa annettuihin uhrauksiin tulisi julkisesti suhtautua. *Tuntemattoman sotilaan* aiheuttaman julkisen keskustelun myötä, kuten myös myöhemmin *Täällä Pohjantähden alla* -trilogian vaikutuksesta, suomalaisten tunneperäiset kokemukset jatkosodasta, mutta myös sisällissodasta, kokivat pysyvän muutoksen.

Rintamalotassa pääpaino on samanaikaisesti lottien iloisessa elämänasenteessa sekä vakavasti kuoleman ja sodan pohdinnan merkityksessä. *Rintamalotassa* keskeisessä asemassa ovatkin tunteiden laajat kirjat. Eturintamalla vallinneesta raskaasta arjesta huolimatta lotat myös kokevat paljon iloa ja naurua. Elokuvasa nähdyt kuolemat tapahtuvat myös epäsuorasti ilmahyökkäysten, tykistökeskitysten, hautausmaiden kuin myös kaatuneiden ruumiiden välityksellä. Elokuvallisesti kuoleman vakavuutta tuodaan ilmi musiikkittomuudella ja keskittymällä pitkiin hiljaisiin hetkiin. Kuoleman vakava aspekti on läsnä, mutta lottien tunteiden ja näkökulmien kautta siihen syntyy samalla etäinen, jopa osittain suorastaan helpottunut, vaikutelma. Elokuvasa ei kuitenkaan nouse esiin ainoastaan kuoleman etäännyttäminen ja kieltäminen, vaan myös inho kuolemaa ja sotaa kohtaan, mikä tuli ilmi vihollisruumista käsittelevässä kohtauksessa.

Rintamalotassa kuoleman käsittely onkin täten huomattavan erilaista kuin esimerkiksi *Tuntemattomassa sotilaassa*, jossa useiden keskeisten (mies)hahmojen kuolemat näyttäytyvät suuremmin ja jossa ne tuodaan lähemmäs katsojia, kuten

⁷⁶⁸ Linna 2007 (1955), 86–87.

näyttämällä kuolevan hahmon viimeisissä kuvissa lähikuvaa hänen kasvoistaan tai ruumiistaan. *Rintamalotassa* naishahmojen kautta katsojille kyetään tuomaan kuolemaan reagoimisen ja suhtautumisen näkökulmaa eikä aktiivista merkitystä kuolevina hahmoina: näin ollen naisnäkökulman kautta tulee paremmin ymmärretyksi *Rintamalotassa* vallitseva etäinen, ja samalla marginalisoitu, suhde kuolemaan.

Rintamalotta samaten osallistuu 1950-luvun puolivälissä elokuvateollisuudessa hetken aikaa orastaneeseen vaiheeseen, jossa käsiteltiin toista maailmansotaa muustakin kuin miessotilaiden näkökulmasta. Sodan kärsimyksiä ja kuolemaa kuvattiin lottien lisäksi myös esimerkiksi evakoiden ja siviilien (*Evakko*, 1956) sekä sotaorpolasten (*Pikku Ilona ja hänen karitsansa*, SF, Jorma Nortimo, 1957) ja sotaveteraanien (*Ratkaisun päivät*, 1956) näkökulmista. Nämä olivat kuitenkin poikkeustapauksia, sillä elokuvateollisuudessa, kuten historiakulttuurissa yleisesti, sodan käsittely tapahtui pitkälti miespuolisten sotilaiden näkökulmasta. Aiheeseen liittyikin keskeisesti sukupuolittuneisuus, sillä ennen 1980-lukua sotiin liittyvä muistaminen keskittyi enimmäkseen miesten toimintaan ja kokemuksiin sodasta.⁷⁶⁹ Lotta Svärd -järjestön marginaalinen poliittinen asema 1950-luvulla teki vaikeaksi sen, että *Rintamalotta* olisi voinut toimia laajemmin julkisena keskustelufoorumina sodan ja kuoleman merkityksistä. Siitä huolimatta sekä teoksen alkuperäistä kirjallista versiota että sen elokuvasoitusta voidaan pitää merkittävinä edelläkävijöinä marginaalisiksi miellettyjen sotakokemusten tuomisessa osaksi kansallista keskustelua.

⁷⁶⁹ Kinnunen 2006, 230–231.

6 Yhteenveto

Johdantoni alkoi viittauksella *Kulkurin valssin* tunnettuun kohtaukseen, jossa kulkuri Arnold ja romanitanssija Rosinka makaavat hevostallin heinäkasassa. Yhtäkkiä paikalle saapuu mustasukkainen romanimuusikko Fedja, joka hyökkää Arnoldin kimppuun ja alkaa taistelu elämästä, kuolemasta ja naisesta. Tutkimuksessa olen pyrkinyt osoittamaan, että kyseessä on paljon muutakin kuin heinäkasallinen kotimaisen fiktioelokuvan kliseitä. Kohtaus pursuaa yhteiskunnallista sanomaa, jonka voisi tiivistää seuraavasti: naisten palvonnan kohteeksi nostetaan väkivaltaisuuteen taipuva valkoinen suomalainen mies, joka kykenee helposti ja vaivatta kukistamaan suomalaista valtakulttuuria uhkaavan sivistymättömän ja villin luonteen omaavan vähemmistöryhmän ja -kulttuurin edustajan. Kulkuri Arnoldin tunteet ja piirteet, kuten suomalaisuus, rauhallisuus ja kunniallisuus, kuvataan positiivisessa merkityksessä, kun taas romaneita edustavan Fedjan mustasukkaisuus ja pelkuruus sekä Rosinkan kiihkeä eroottisuus, ja miesten taistelusta syntynyt nautinnon kokemus, saavat kielteisiä sävyjä. Kohtauksessa läsnä oleva kuolema ja sen yhteydessä esiintyvä uhka ja tunteet toimivat täten tunnekäytännöllisinä rakennuselementteinä; kuolemantunteilla rakennetaan hahmojen eriarvoisuutta ja korostetaan heihin yhdistettäviä positiivisia ja kielteisiä ominaisuuksia.

Tutkimukseni osoittaa, että 1940- ja 1950-luvuilla elokuvateollisuudessa heijastui toisen maailmansodan aikaisen kuolemankulttuurin murros ja siinä tapahtunut *tunteellinen* suhtautuminen kuolemaan. Sodan myötä kuolema muuttui jokapäiväiseksi tapahtumaksi kansalaisten keskuudessa, jolloin erityisesti suru nousi hallitsevaksi tunteeksi. Julkisesti lohdutusta tarjosivat sankarihautajaiset, joissa kuolemia perusteltiin ihanteellisina uhrauksina isänmaalle. 1940-luvun alun ja sotavuosien aikana tuotetut elokuvat auttoivat surun käsittelyssä esimerkiksi isänmaallishenkisillä ja sankariuhrin merkitystä painottavilla tuotannoilla tai tarjosivat pakoa, eskapismia, raskaaseen sota-arkeen näyttämällä iloista, rentoa ja suurenmoista elämää sisältäviä tuotantoja. Jo sotien aikana, mutta varsinkin niiden päättymisen jälkeen, alkoivat kuoleman yhteydessä pettymyksen ja vihan tunteet lisääntyä, mikä purkautui esimerkiksi väkivallan ja levottomuuden lisääntymisenä yhteiskunnassa. Elokuvateollisuus reagoi tähän yhteiskunnallisilla ongelmaelokuvilla, joissa väkivaltainen kuolema tunteineen korostui.

Kuolemaan liittyvien tunteiden viilentyminen, kuolemankieltämisen ilmiö, joka oli alkanut jo sotavuosina, kiihtyi sotavuosien päätyttyä: kuolemaan liittyvät tunteet, varsinkin suru, haluttiin siirtää syrjään. Toisen maailmansodan jälkeen monissa länsimaissa vaikuttanut kuolemankieltämisen kulttuurin myötä kuolemasta alettiin puhua vähemmän julkisuudessa ja se ”piiloutui” sairaaloihin. Suomessa kuolemankieltämisen varsinaiseksi alkamisajaksi usein mielletään 1960–1970-luvut, jolloin modernisaatio kiihtyi ja sairaalainfrastruktuurin kehittymisen myötä kuolema siirtyi ammattilaisen pääasialliseksi vastuuksi. Viihteellisen median kohdalla kuolemankieltämisen ilmiö vaikutti kuitenkin viimeistään jo 1950-luvun alkupuolelta. Tällöin elokuvissa on jo selkeästi havaittavissa kuolemantunteiden viilentyminen, mikä näkyi kuoleman muuttumisessa yliluonnollisemmaksi ja etäisemmäksi ja viihteelliseksi ilmiöksi. Vuosikymmenen puolivälissä elokuvateollisuudessa tapahtui hetkellinen paluu kuoleman vakavaan pohdintaan *Tuntemattoman sotilaan* ansiosta. Ilmiö jäi kuitenkin väliaikaiseksi ja vuosikymmenen lopulla nähdyt elokuvat vastasivatkin jälleen kuolemantunteisiin yhdistettyä viilennettyä ilmapiiriä.

Tutkimuksessani keskeisenä kysymyksenä olikin *millaiset asenteet ja tunteet kuolemaa kohtaan välittyvät suomalaisesta fiktioelokuvasta 1940- ja 1950-lukujen aikana, miten tämä kuva muuttui ja mitä tämä kertoo suomalaisen yhteiskunnan, ja erityisesti kuolemankulttuurin, muutoksesta?* Neljä lähilukuun perustuvaa tematiikkaa eli *kirkastettu kuolema, tuhottu kuolema, unohdettu kuolema* ja *muistettu kuolema*, avaavat näihin näkökulmia. Merkittävässä asemassa olivat tutkimusasetelmani muodostavat kolme kokonaisuutta: *elokuva-aineisto* (tutkimusaineisto), *kuolemantutkimuksen näkökulma* (tutkimuskenttä) ja *tunteiden historian tutkimus* (teoreettiset käsitteet), jotka kietoutuvat yhteen ja ovat vuorovaikutuksessa keskenään *kulttuurihistoriallisuuden* välityksellä.

Ensimmäisessä teemassa, *kirkastetussa kuolemassa*, tulee selkeästi ilmi ihannoitava, suorastaan kunnioitettu suhde kuolemaan, joka toisaalta voitaisiin myös ymmärtää jonkinlaisena välinpitämättömyytenä ja uhkarohkeutena. Ajanjaksolla tuotetuissa elokuvissa keskiöön nousee varsinkin sodissa kaatuneisiin sotilaisiin liittyvä suru, johon saatiin helpotusta ajattelemalla, että kaatunut oli antanut henkensä isänmaalleen. Näin kuolemasta muodostui kunniakas, kirkastuneempi, ilmiö monelle omaiselle, tai ainakin julkisesti näin kansalaisten haluttiin suhtautuvan. Yksilötasolla yksityisesti koetut surukokemukset saattoivat kuitenkin vaihdella suuresti ja isänmaalle annettua kuolemaa ei välttämättä hyväksytytkään niin jaloin ja kunniallisin mielin.

Kirkastetun kuoleman ajanjakson tarkastelussa huomioni kiinnittyi kuoleman ja tunteiden kohdalla erityisesti miesten olemukseen ja heidän toimintaansa. Valtaväestöä edustavat valkoiset suomalaiset miehet eivät varsinaisesti pelkää tai ainakaan suoraan ilmaise pelkäävänsä kuolemaa, mikä taas toteutuu herkemmin esimerkiksi vähemmistö- tai vihollisryhmien kohdalla. Näiden ryhmien kohdalla kuolema myös

kuvataan häpeällisimmillä piirteillä. Kuoleman ja sen uhan kanssa tekemisissä olevat vähemmistö- ja vihollisryhmät pelkäävät, lyhyistyvät ja osoittavat pelkuruutta. Erot ovat räikeitä valtaväestön edustajiin nähden, jotka suhtautuvat kuolemaan suorastaan halveksuen.

Perustelut tällaiselle kirkastetun kuoleman kaltaiselle käsittelylle ovat ehdottomasti sota-ajoissa, vuosien 1940–1945 välillä, jolloin kansalaisten mielialoja haluttiin pitää yllä. Tähän tarkoitukseen soveltuivat keinot, joilla elokuvissa luotiin selkeät erot aidon suomalaisuuden edustajan (kulkuri/vapaaherra Arnold ja sotilas/upseeri Ahti Helpi) ja ei-suomalaiseksi mielletävän edustajan (romanimuusikko Fedja ja venäläisupseeri Avertsejev) kanssa. Elokuvat eivät täten ainoastaan korostaneet vähemmistö- ja vihollisryhmien negatiivisia piirteitä ja valtaväestön positiivisia piirteitä, vaan samalla toivat esille kuoleman eriarvoisuudesta erilaisten yhteisöjen kuin myös sukupuolten välillä.

Tunnekäytäntöjen välityksellä selvisi, miten samojen henkilöiden tunteet toisaalta ilmenevät, muuttuvat ja ymmärretään eri tavoilla aineistoista riippuen. Tämä oli olennaista *Kirkastetussa sydämessä*, jossa kuolemantunteet ja suhtautuminen kuolemaan vaihtelivat äidin, vaimon ja sotelesken rooleissa toimivan Saimi Havaksen/Lea Helpin tapauksessa riippuen siitä, oliko kyseessä aikakauslehden artikkeli, kaunokirjallinen teos vai siitä tehty elokuvasuovitus. Toisaalta teemassa käsitellyt kaksi lajityyppiltään hyvinkin erilaista elokuvaa, *Kulkurin valssin* kaltainen historiallinen pukuromanssi ja sota(melo)draamaa edustava *Kirkastettu sydän*, osoittavat, miten ajanjakson keskeiset tunnekäytännöt, kuten ihannoitu, isänmaallinen ja kunniakas asenne kuolemaa kohtaan, voivat välittyä voimakkaasti elokuvaajityypistä riippumatta.

Tilastollisesti katsottuna selviää, että sotavuosien 1940–1945 välillä valmistui yhteensä 109 elokuvaa, joista laatimiini ”Konkreettinen kuolema” ja ”Kuoleman ilmiöt” -kategorioihin kuuluvien elokuvien yhteenlaskettu osuus on 63 kpl (58 %).⁷⁷⁰ Kuolonuhreja elokuvissa on yhteensä n. 113, joista väkivaltaisesti menehtyvien osuus on n. 71 (63 %) ja luonnollisesti menehtyvien n. 42 (37 %).⁷⁷¹ Väkivaltaisten sotavuosien aikana (kuten myös niiden jälkeisellä 1940-luvulla) on mielestäni huomionarvoista, että luonnollisten kuolemien osuus ei ole täysin romahtanut, kuten 1950-luvulla valmistuneissa elokuvissa, jolloin koko vuosikymmenellä n. 162:sta menehtyvistä hahmosta vain n. 33 (20 %) kuolee luonnollisesti.⁷⁷² Tästä voidaan päätellä, että viihteellistetyn kuoleman rooli ei ollut vielä niin merkittävä elokuvateollisuudessa. Etäinen suhde epärealistiseen ja viihteelliseen kuolemaan saattaa hyvinkin selittyä sodan keskeisyydellä yhteiskunnassa, johon ei olisi niin hyvin istunut kuolemien ”leikillinen” käsittely.

⁷⁷⁰ Liite 2, taulukko 3a ja 3c.

⁷⁷¹ Liite 3, taulukko 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945.

⁷⁷² Liite 3, taulukko 2.

Tuhotun kuoleman teemassa, jonka ajanjakson määrittelin ongelmaelokuvan ajalle eli vuosiin 1944–1948, kuolemaan suhtautumisesta on poistettu lähes kokonaan arvokkuus ja ylistys. Ongelmaelokuvissa tämä on keskeisesti nähtävissä, sillä kuolema on usein väkivaltainen, usein rikollisen ja epämääräisen tapahtuman seuraus. Sodan aiheuttaman moraalisen ja tunteiden rappiollisuuden kuvaamiseen yhteiskunnassa sopivat erityisesti nuoria naisia käsittelevät ongelmaelokuvat, sillä naiset kaikilta ominaisuuksiltaan miellettiin miesten vastakohtiksi, usein kielteisessä merkityksessä. Täten myös naiseen kohdistettu tuhoisa kuolema, josta on riistetty kaikki arvostettavat piirteet, toi ilmi yhteiskunnassa vallinneita arvoja. Kuoleman-kategorioissa ja tilastoissa ilmiö on myös havaittavissa. Vuosien 1944–1948 aikana valmistui 81 pitkää elokuvaa, joista 55:ssä (68 %) kuolema on keskeisesti mukana.⁷⁷³ Väkivaltaisesti hahmoja kuolee aikavälillä yhteensä n. 63, joista naishahmoja n. 17 (23 %).⁷⁷⁴ Määrä on korkea, jos sitä esimerkiksi vertaa 1950-luvulla valmistuneisiin elokuviin, jolloin n. 162 kuolonuhrista naishahmoja kuolee koko vuosikymmenen aikana n. 21 (13 %).⁷⁷⁵

Levoton veri otti kantaa sodan jälkeisessä yhteiskunnassa tapahtuneeseen modernisaatioon ja sen vaikutuksiin yhteiskunnassa. Elokuva ei ainoastaan nosta esiin naisten haastavaa asemaa muuttuneessa yhteiskunnassa, vaan korostaa myös modernin teknologian tuomia muutoksia, jotka lisäsivät pelkoja väkivaltaisesta kuolemasta, millä taas oli vaikutuksensa ihmisten tunteisiin ja asenteisiin. Elokuvan voikin sanoa ennakoivan 1950-luvulla alkanutta kiihtyvää kuolemankieltämisen kehitystä, jossa teknologialla, ja viihteellistävällä medialla ja populaarikulttuurilla, oli roolinsa. *Tuhottu nuoruus* teki kannanoton väestönkasvuun liittyvistä huolista sekä levottomasta nuorisosta. Elokuvassa esitetään kaksi raskaaksi tulevaa nuorta naista vastinpareina toisilleen, joista moraaliltaan oikein toimiva, abortista kieltäytyvä ja tulevan perheenäidin ja vaimon roolin hyväksyvä, saa pitää henkensä. Paheellisempi osapuoli, itsenäinen, liberaali ja vapaamielinen nainen, joutuu käymään läpi väkivaltaisen aborttitoimenpiteen, minkä seurauksena on hänen kuolemansa.

Melodraamalajityyppien tapaan miehen toimien seurauksena nainen joutuu henkisen ja fyysisen kärsimyksen tielle, mutta laajemmassa yhteiskunnallisessa kontekstissa voidaan todeta, että kyseessä ei ollut vain lajityypille ominaisia perinteitä, vaan myös muita näkemyksiä. Yhteiskunnallisten ongelmaelokuvien esittämien väkivaltaisten kuolemien kohdalla erityiseen arvoon nousevatkin tunnekäytännölliset ja historiallis- ja kulttuurikontekstuaaliset merkitykset. *Levottoman veren* ja *Tuhotun nuoruuden* kohdalla näitä olivat esimerkiksi kaupunkien autoistuminen ja aborttikeskustelu, joiden yhteydessä esiin nousivat huolet nuorten naisten kohdalla tapahtu-

⁷⁷³ Liite 2, taulukko 3a ja 3c.

⁷⁷⁴ Liite 3, taulukko 1944, 1945, 1946, 1947, 1948.

⁷⁷⁵ Liite 3, taulukko 3.

neesta lisääntyneestä individualistisuudesta ja vapaatyylisemmästä elämästä, joiden katsottiin vaikuttavan kielteisesti naisten tärkeäksi koettuun perinteiseen äidin ja vaimon rooliin.

Unohdetun kuoleman teema voidaan mieltää seurauksena kirkastetun ja tuhotun kuoleman teemoille: kirkastettuun kuolemaan liittyvä ihannoiti sekä tuhotussa kuolemassa erityisesti vaikuttanut pelottavuus ja raju väkivaltaisuus, pyrittiin mahdollisuuksien mukaan unohtamaan. Elokuvateollisuudessa tämä näkyi voimakkaasti 1950-luvun alussa siten, että farssimaiset ja musikaaliset komediat, jopa suorastaan absurdeja tasoja saavat komedialliset elokuvat, olivat valtavirtaa. Kuolema muuttui elokuvissa pääosin etäisemmäksi ja epärealistisemmäksi. 1940-luvun jälkipuoliskon ongelmaelokuvia leimannut väkivaltaisuus näyttäytyi vielä kytkeytyvän ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin ongelmiin, mutta 1950-luvun elokuvassa väkivaltainen kuolema kytkeytyy jo usein viihteellisyteen ja sensaatiohakuisuuteen. Kuolema, luonnollisena ja arkisena kokemusilmiönä, vaipui unohduksiin suomalaisessa yhteiskunnassa viimeistään 1950-luvun aikana. Esimerkiksi vuosien 1952–1955 välillä, jolloin elokuvateollisuudessa vallitsi enimmäkseen kevyiden elokuvien linja ja sarjatuotannon eli elokuvien korkeiden valmistusmäärien aika, pitkiä elokuvia valmistui 106, joista 41:ssä (39 %) kuolema on keskeisesti mukana.⁷⁷⁶ Kuolonuhreja on yhteensä n. 65, joista väkivaltaisesti kuolee n. 57 (88 %).⁷⁷⁷ Väkivaltaisen kuoleman korkea läsnäolo elokuvien valmistusmääriin nähden viittaa, varsinkin huomioiden että suurin osa elokuvista oli kevyitä, kuoleman viihteellistymiseen.

Valkoisessa peurassa esitetystä kuolemassa on erityisesti läsnä yliluonnollisuus ja eksoottisuus. Samalla kyseessä on jälleen kerran studiokauden aikainen elokuva, jossa naisen kohtalo on joutua miesten harjoittaman väkivallan uhriksi. Naisen seksuaalisuus ja siihen liittyvät pelot ovatkin läsnä elokuvassa. Tunnekäytännöllisesti tarkasteltuna elokuvassa kulkevat mukana erinäiset tunteelliset kerrostumat, joissa vaikuttavat niin kotimaisessa studioelokuvassa vallinneet patriarkaaliset/sukupuoliasenteelliset arvot, kansainväliset kauhuelokuvatradiitot kuin myös Lappiin ja sen asukkaisiin liittyvät ongelmalliset ja pitkäaikaiset romantisoituvat kuvaukset. Näiden kaikkien seurauksena on syntynyt elokuvassa nähtävä etäinen, eksotisoitu ja väkivaltainen kuolema, joka kohdistuu naiseen ja vähemmistöryhmän edustajiin.

Olemme kaikki syyllisiä -elokuva tuo kuoleman kieltämisen ja etäännyttämisen teeman konkreettisesti helpommin lähestyttävälle tasolle. Elokuvan voimakkaassa tavassa kuvata viihteellistetty kuolema, ja myös esittää sille kritiikkiä, tiivistyy oleellisesti media-, teknologia- ja kulttuuriviihdetuotteiden suhtautumisen kuolemaan 1950-luvulla. Tämä ei kuitenkaan rajaudu vain kuolemankieltämiseen, vaan myös yhteiskunnassa nähtyihin poikkeuksellisiin ihmisyksilöihin, kuten mielisairaisiin ja

⁷⁷⁶ Liite 2, taulukko 3b-3c.

⁷⁷⁷ Liite 3, taulukko 1952, 1953, 1954, 1955.

rikoksen tekijöihin, joita yhteiskunta ei halunnut sallia osaksi julkisuuskuvaansa. Elokuvasssa on erityisen huomionarvoista sen ajankohtaisuus Kyllikki Saaren murhatapauksen kanssa, vaikka sen pohjana toimi varsinaisesti jo 1940-luvun lopulla toteutettu henkirikos.

Unohdetun kuoleman teeman vastapainona tutkimuksessani viimeiseksi tarkasteltavaksi vaiheeksi nousi *muistetun kuoleman* teema. Kyseisessä kuolemanteemassa purkautui tukahdutus kuoleman vaikeita ja raskaita tunteita kohtaan, joita oli harjoitettu 1950-luvun puoliväliin asti viihdeteollisuudessa. Tunteiden tutkimusten keskeisten teorioiden kautta tällainen tunteiden purkaus näyttäytyy selkeänä emotionaalisenä vallankumouksena, jossa tunteilla on jopa vahva historiallinen muutosvoima. Samalla vuosikymmenen alussa alkanut kuoleman ja siihen liittyvien tunteiden tukahdutus ja kieltäminen jatkui. Yhteiskunnan kiihtyvälle teollistumiselle ja lisääntyville viihteen nälkää tyydyttävälle ajanvietotavoille oli jatkuvaa kasvua havaittavissa. Hetkellisesti poikkeava ajanjakso yhteiskunnassa, varsinkin tiettyjen kulttuurituotteiden saralla, mukaan lukien elokuvateollisuudessa, avautui vuosikymmenen puolivälissä. 1950-luvun jälkimmäisen puoliskon elokuva on mielenkiintoisesti hetkellinen paluu suomalaisen kansakunnan suurimpaan traumaan: toisen maailmansodan kokemuksiin. Tilastojen valossa vuosien 1955–1956 välillä valmistui yhteensä peräti 46 pitkää elokuvaa, joista 25:ssä (54 %) kuolema on mukana.⁷⁷⁸ Kuolonuhreja on yhteensä n. 56, joista n. 47 (84 %) menehtyy väkivaltaisesti.⁷⁷⁹ Tilastojenkin valossa voidaan siis todeta, että jonkinlainen vakavoituminen tapahtui lyhyellä aikavälillä elokuvateollisuudessa.

Tuntematon sotilas, niin Väinö Linnan kirjallinen versio kuin Edvin Laineen siitä ohjaama elokuvaversio, mursi nämä suomalaisten toisen maailmansotaan liittyvät tunteelliset padot. *Tuntemattomassa sotilaassa* tämän muistin palauttamisessa olivat keskeisessä asemassa elävät ja eloiset hahmot kuolemillaan, joista jokainen sisälsi omia uniikkeja piirteitään. Kuolemiin sisältyi niin sankarillisuutta, (elokuva)draamallisuutta, traagisuutta kuin myös tavanomaisuutta. Keskeisintä kuolemissa kuitenkin oli, että niiden avulla murrettiin lopulta kirkastetussa kuolemassa vallinnut ihannoitu, runebergiläinen kuolemasuhde. Linnan keskeisimpiä tavoitteita oli riisua sodalta kaikki sen ihannoitu arvo, mikä toteutui kuvaamalla tavallista rivimiestä ja sodan karua arkea ja kuolemaa. Edvin Laineen ohjaaman elokuvaversioksen myötä Linnan kritiikki runebergiläistä ihannoitua kuolemaa kohtaan sai visuaalisen, elävän kuvan, muotonsa.

Rintamalotta jäi marginaalisemmaksi elokuvaksi kuin *Tuntematon sotilas*, mutta se toimi pioneierielokuvana lottien ja heidän keskuudessaan vallinneen kuolemasuhteen käsittelyssä. Elokuvaa tuo esiin ajallensa harvinaista naisten näkökulmaa sotaan

⁷⁷⁸ Liite 2, taulukko 3b-c.

⁷⁷⁹ Liite 3, taulukko 1955, 1956.

ja kuolemaan. Tässä puolessa korostui varsinkin tunteellinen reagointi, sillä *Tuntemattomassa sotilaassa* olleen aktiivisten päähahmojen kuolemien sijasta lotat joutuvat todistamaan muiden kuolemaa ja reagoimaan siihen. Luonteeltaan elokuva ei pyri olemaan yhtä vakava kuin *Tuntematon sotilas*, vaan luottaa pääosin ilon ja huumorin keinoihin tuoden ilmi erilaista puolta sotakokemuksissa. Elokuvan analyysi osoitti, että esimerkiksi tykistökeskitykset ja niihin suhtautuminen huumorilla eivät olleet vailla täysin todellisia kokemuksia. *Rintamalotan* jääminen marginaalisemmaksi elokuvaksi muistuttaa samaten siitä, kuinka mieskeskeisiä sota ja niiden kuolemakulttuurit ovat historiankirjoituksissa olleet.

Tutkimuksessani kirkastetun, tuhotun, unohdetun ja muistetun kuolemanteemoissa ilmeneviä kuolemantunteita ei voida määritellä yhtenäisesti, sillä niiden muotoutumiseen vaikuttavat keskeisesti esimerkiksi niin ajalliset ja paikalliset tekijät kuin niitä toteuttavat yksilöt. Näiden vaihteluiden keskeltä on kuitenkin mahdollista nostaa esiin kaikkia teemoja läpileikkaava ja keskeisenä vaikuttava tunne: suru. Suru ei kuitenkaan ilmene yhtenäisenä ja muuttumattomana kokonaisuutena, vaan se muuttuu kontekstin mukaan erilaisiksi kokemuksiksi ja ilmaisumuodoiksi. Kirkastetussa kuolemassa suru rakentuu yhteisölliseksi ja lohduttavaksi kokemukseksi, joka vahvistaa ymmärrystä ja hyväksymistä. Tuhotun kuoleman tapauksessa suru vaikuttaa keskeisenä taustatekijänä vihan ja katkeruuden tunteille, jotka kiinnittyvät koettuihin menetyksiin. Unohdetussa kuolemassa suru pyritään aktiivisesti siirtämään syrjään, mutta se on kuitenkin taustalla jatkuvasti läsnä. Muistetussa kuolemassa syrjäytetty suru tekee paluunsa ja muuttuu uudelleen näkyväksi, traumaattisena ja käsittelemättömänä kokemuksena.

Tutkimuksessani jaoin 1940- ja 1950-lukujen elokuvat kolmeen kuolemankategoriaan: *konkreettiseen kuolemaan*, *kuoleman ilmiöihin* ja *ei kuolemaa* sisältäviin. Kategorioiden perusteella tein tilastoja kuoleman esiintymisestä vuosikymmenten elokuvissa. Tilastoissa pyrin myös laskemaan elokuvissa esiintyvät kuolonuhrit. Nämä kategoriat ja tilastot toimivat tutkimuksessa suurimmalta osin suuntaa näyttävässä roolissa ja niiden merkitysten pohdinta jäi syvällisemmän tason ulkopuolelle. Ne kuitenkin kykenivät, tulkinnanvaraisuudestaan huolimatta, antamaan viitteitä siitä, kuinka paljon kuolema oli läsnä määrittelemieni ajanjaksojen teemoissa, ja mitä ne myös tältä osin kertovat tarkastelluista ajanjaksoista. Jatkotutkimusten kohdalla erityisesti kuolonuhritilastoinnin kannalta voisikin olla hedelmällistä hyödyntää lähiluvun laajoihin aineistoihin erikoistuneita versioita, kuten kaukolukua. Kategoriat ja tilastot kuitenkin olivat tutkimukseni teon aikana läsnä ja tutkimukseni alkuvaiheessa ne auttoivat aineiston organisoinnissa ja siihen liittyvän ymmärryksen lisäämisessä.

Vaikka olenkin tutkimuksessani jakanut kuolemanteemoja tiettyihin ajanjaksoihin, tämä ei tarkoita, etteikö teemojen sisällä esiintyisi toisenlaisia kuolemia sisältäviä elokuvia. Esimerkiksi kirkastetun kuoleman ajanjaksolla (1940–1945) tehtiin

runsaasti myös elokuvia, joissa kuolema on kaikkea muuta kuin isänmaallista uhrausta ylistävää ja ihannoivaa. Vastaavasti taas tuhotun kuoleman ajanjaksolla (1944–1948) tuotettiin elokuvia, joissa kuolema ei liittynyt yhteiskunnassa vallitseviin ajankohtaisiin ongelmiin. Unohdetun kuoleman ajanjaksolla (1949–1955) kaikissa julkaistuissa elokuvissa kuolema ei välttämättä ollut etäistä ja väkivaltaista, vaan saattoi myös olla luonnollista. Myös muistetun kuoleman ajanjakson (1955–1956) kohdalla on hyvä tiedostaa, että ajanjaksolla valmistui liki 50 elokuvaa, joihin moniin sisältyi kuolemaa, joka ei ollut yhteyksissä suomalaisten kokemuksiin kipeisiin historiallisiin tapahtumiin, kuten toiseen maailmansotaan tai sisällissotaan.

Kirkastettu, tuhottu, unohdettu ja muistettu kuolema pohjautuvatkin tutkijana tekemiini perusteltuihin päätelmiin, jotka ovat lähtökohdiltaan tulkinnallisia ja joita pitää – suorastaan jopa täytyy – tulevaisuudessa lähteä haastamaan. Näin vanhemman kotimaisen elokuvan suhde kuolemaan saadaan entisestään paremmin avattua ja analysoitua myös jatkotutkimuksissa. Tutkimukseni kohdalla on myös huomionarvoista se, että komediaajityypin tarkastelu on jätetty kokonaan pois. Sen huomiointi vakavaluontoisten draamojen sijaan tai niiden ohella voisi joko vahvistaa määrittelemiäni ja tulkitsemiäni kuolemanteemoja, kyseenalaistaa niitä tai jopa luoda täysin uudenlaisesti määriteltyjä kuolemanteemoja.

Metodologisesti tässä tutkimuksessa on pyritty yhdistelemään perinteisiä, kuten lähiluvun, ja uudempia, kuten tunnekäytäntöjen, tutkimuskeinoja. Lähiluvulla on pitkät omat perinteensä ja se on osoittanut merkittävyytensä niin kirjallisten kuin audiovisuaalisten aineistojen tarkastelussa. Tunnekäytäntö on lähinnä ollut käytössä perinteisimmissä kirjallisissa, erityisesti vanhempien aikojen aineistoissa, ja sitä on harvemmin sovellettu audiovisuaaliseen aineistoon. Lähilukuun liittyvä liikkuvuuden ominaisuus sallikin tässä tutkimuksessa soveltaa ajatusta siitä, kuinka tunteiden historian tutkimuksessa kehittynyt tunnekäytäntö voi toimia elokuva-aineistossa. Tähän myös pyrittiin yhdistelemällä kontekstuaalisuutta, jossa huomioitiin yleisellä tasolla suomalaisen kuolemankulttuurin vaikutus elokuvissa kuin myös spesifit, elokuvakohtaiset kontekstit. Näitä olivat enemmistö- ja vähemmistöryhmien väliset erot (*Kulkurin valssi*, *Valkoinen peura*), sukupuolen merkitys sota-ajan yhteiskunnassa (*Kirkastettu sydän*, *Rintamalotta*), teknologian, kaupungistumisen ja autoistumisen vaikutus (*Levoton veri*), aborttikeskustelun ja siihen liittyvän lainsäädännön merkitys (*Tuhottu nuoruus*), eksoottisuuden ja toiseuden tunteen vaikutus (*Valkoinen peura*), viihdemediassa ja lehdistössä tapahtunut murros (*Olemme kaikki syyllisiä*), lottahistoria (*Rintamalotta*) sekä runebergiläisen nationalismiin ja kuolemankulttuurin ihannointi (*Tuntematon sotilas*).

Yllä mainittujen teemojen havainnoinnissa hyödynsin johdannossa esittelemääni kuviota, jossa tulivat ilmi kolmesta erilaisesta kokonaisuudesta, elokuva-aineistosta, kuolemantutkimuksen näkökulmasta ja tunteiden historian tutkimuksesta, muodostuva tutkimusasetelmani, jonka ytimessä toimii kulttuurihistoriallisuus. Kulttuurihis-

toriallisuus kykenee kontekstuaalisuutta painottavan luonteensa vuoksi kuljettamaan ja luomaan vuorovaikutuksellisuutta muiden kokonaisuuksien kesken, mikä rikastaa aineistosta tehtäviä tulkintoja. Yhdistämällä näihin lähiluvun käytäntöä, jonka tutkimuksessani nimesin kuolemantunteiden ja elokuvan kulttuurihistorialliseksi lähiluennaksi, oli mahdollista päästä syvemmälle aineiston analyysissä. Johdannon kuviossa esitellyn tutkimusasetelman eri kokonaisuudet ja niiden synnyttämät lähiluettavat kysymykset ja aiheet voisi esimerkiksi ymmärtää seuraavalla tavalla analysoimassani elokuvassa *Kirkastettu sydän*:

Taulukko 1. Esimerkki kulttuurihistoriallisuuden ja eri kokonaisuuksien muodostamista tarkasteltavista aiheista ja tutkimuskysymyksistä aineistossa.

<p>Kulttuurihistoriallisuus (konteksti)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Martta Haatosen kirjoittama romaani <i>Kirkastettu sydän</i> (1943) • Aikakauslehti <i>Kotiledessä</i> julkaistu artikkeli (1942) • Äidin, vaimon ja lesken merkitys sota-ajan yhteiskunnassa 	<p>Elokuva-aineisto (tutkimus-aineisto)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ilmari Unhon ohjaama ja käsikirjoittama ja Suomi-Filmin tuottama, Martta Haatosen samannimiseen romaaniin pohjautuva • Jatkosodan aikana tuotettu isänmaallishenkkinen draama <p>Kuolemantutkimuksen näkökulma (tutkimuskenttä)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sankarikuolema toisessa maailmansodassa <p>Tunteiden historian tutkimus (teoreettinen käsitteistö)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Surevien omaisten tunnekäytännöt surun ilmaisussa ja merkityksessä 	<p>Kuolemantunteiden ja elokuvan kulttuurihistoriallinen lähiluenta (tarkasteltavat aiheet ja kysymykset)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Minkälaisilla tunnekäytännöillä elokuvassa surevat sankaripuolison omaiset ilmaisevat suruaan? • Mitkä ovat elokuvan tunnekäytännölliset keinot käsitellä katsojien kokemaa surua läheisten kuolemasta? • Miten Saimi Havas/Lea Helpi käsittelevät surua ja miten se eroaa eri aineistoissa?
--	---	---

Kuten ylläolevasta havainnollistavasta taulukosta näkee, lähilukemetodissani jokaisessa tarkastelemassani kysymyksessä tai aiheessa yhdistyvät jollain tavalla eri kokonaisuuksien elementit keskenään. Kulttuurihistoriallisuus (ja sen mukana kulkeva konteksti) ”sekoittaa” kokonaisuuksien sisällöt keskenään, niin että niistä muodostuu tarkasteltava aihe kysymyksineen. *Elokuva-aineisto* muistuttaa, että tulkintani nousevat itse elokuvasta, siinä (elokuvassa) esitetystä. Tulkintojen taustalla vaikuttavat lukuisat (historialliset) tekijät, kuten valmistusajankohta, lajityyppi ja tausta-aineisto (pohjana toimiva alkuperäisteos). *Kuolemantutkimuksen näkökulman* myötä avautuu kuolemantutkimuksellinen (historiallinen) viitekehys, johon analy-

soitava elokuva sijoittuu. *Tunteiden historian tutkimuksen* myötä fokukseen nousevat aineistossa esitetyt tunteet, tunnekäytännöt, ja niiden historiallisuus. Nämäkään tekemäni huomiot tutkimusasetelmassani ilmenevissä eri kokonaisuuksissa eivät ole ehdottomia, vaan lähiluvun periaatteen mukaisesti niiden liikkuminen ja muotoutuminen voi vaihdella huomattavasti.

Tunnekäytäntöjen soveltaminen on ollut erityisen mielenkiintoinen, ja samalla haasteellinen kokemus. En ole antanut niiden olla hallitsevassa asemassa elokuva-analyyseissäni, vaan, kuten lähilukuunkin olennaisesti liittyy, olen ”kuljettanut” niitä mukanani nostaen esiin niiden tarjoamia analyysikeinoja silloin, kun se on ollut aineistossa oleellista. Tunnekäytäntöjen myötä tutkimuksessa onkin koko ajan ollut läsnä ja kulkenut matkassa kuoleman käsittelyn lisäksi tutkimukseni toinen tärkeä aihe eli tunteet ja niiden historiallinen muutosvoima. Elokuville nähtävät tunnekäytännöt voitaisiin ymmärtää kahdella tasolla: elokuvan omilla sisäisillä, elokuvallisilla keinoilla sekä elokuvan ulkopuolisilla tekijöillä, jotka ovat tulkinnanvaraisempia ilmiöitä.

Esimerkiksi poikkeuksellisina sota-aikoina tuotetuissa eskapistisissa elokuvissa, kuten *Kulkurin valssissa*, tärkeää oli kuvata keskeistä päähahmoa, Palon esittämää Arnoldia, korostaa hänen paremmuuttaan vähemmistö- ja vihollisryhmiin nähden. Elokvien ulkopuolisena tunnekäytännöllisenä tekijänä toimi raskas sota-ajan arki, jonka aiheuttamaa tunnelmaa paettiin itse elokvien maailmoihin, mutta myös elokvasaleihin, jotka saattoivat jopa toimia tunnekäytännöllisinä surukanavina, kuten oli *Kirkastetun sydämen* kohdalla.

Ongelmaelokuvissa, jotka tutkimuksessani ymmärrettiin *tuhotun kuoleman* teemana, tavanomaisia tunnekäytännöllisiä keinoja olivat valistukselliset monologit/dialogit, joissa myös kuvakulmilla oli keskeinen merkitys. Aineistossani tällainen korostui varsin vahvasti esimerkiksi *Tuhotussa nuoruudessa*, jossa abortin vaaroja, elämän tärkeyttä ja äitiyden yhteiskunnallista merkitystä korostetaan keskittämällä kuva monologia pitävään lääkärihahmoon. Elokuvan teknisten keinojen taustalla vaikuttivat tällöin sen ulkopuoliset tunnekäytännölliset tekijät, kuten huoli väestönkasvusta ja modernin naiseuden uhasta yhteiskunnalle.

Jos taas esimerkiksi mietimme *unohdetun kuoleman* teemaa, niin *Valkoisessa peurassa* elokuvan omia sisäisiä tunnekäytännöllisiä keinoja oli kuvata kuolema etäisillä kaukokuvilla, kun taas ulkopuolisia tekijöitä oli ajan kuolemankieltävä ilmapiiri, jota varsinkin ilmennettiin sijoittamalla kuolema Lappiin, joka monien aikalaisten kuvitelmissa näyttäytyi kaukaisena, tuntemattomana ja myyttisiä piirteitä omaavana ympäristönä. Elokvassa nähtävien monien kuvien yhteydessä myös musiikin keinoin, erityisesti Piritan ja hänen miespuolisten uhrien kohtauksissa, korostettiin kuoleman yliluonnollisuutta ja poikkeuksellisuutta.

Kuvan ja kuvakulmien hyödyntämisestä kuoleman merkityksen kohdalla nähdään myös *muistetun kuoleman* teemassa, erityisesti *Tuntemattomassa sotilaassa*, jossa

tarkoituksellisesti kuolevista päähahmoista otetaan lähikuvia tai kokovartalokuvia heidän kuolinhetkellään: näin heidän kuolemansa jättää merkittävemmän jäljen elokuvien katsojiin. Vastaavasti taas ei ole poikkeuksellista, kuten *Rintamalotassa*, että esimerkiksi vihollissotilaiden ruumiit kuvataan vatsalleen lyyhistryneinä ja se aiheuttaa lotissa inhoa, joka konkreettisesti ilmenee pahoinvointina.

Niin elokuvien sisäisissä kuin ulkopuolisissakin keinoissa ilmenee Monique Scheerin kategorisoimia liikuttavia (tapoja, rituaaleja), nimeäviä (tunteiden organisointi), kommunikoivia (tunteiden performanssit ja ilmaiset) sekä ohjeistavia (tunteiden normit ja rajoitukset) tunnekäytäntöjä. Jatkoksi näihin Scheerin kategorioihin voisi lisätä myös *elokuvallisesta ulottuvuudesta*, joka keskittyy elokuvan omassa maailmassa ilmeneviin tunnekäytäntöihin, mutta huomioi kuitenkin niiden taustalla vaikuttavia ulkopuolisia ja monitulkintaisia tunnekäytäntöjä. Tämä olisi erityisen hyödyllistä varsinkin silloin, kun tutkimuksen fokuksena on fiktiivisen näytelmäelokuvan hahmojen fyysiset performanssit, kuten eleet ja dialogit, joiden kohdalla on syytä pitää mielessä näyttelijöiden asema nimenomaan näyttelijöinä. Elokuvallisen ulottuvuuden tunnekäytäntöjä hyödyntämällä kyettäisiin huomioimaan, että näyttelijöiden esittämien hahmojen performatiivisuuksien takana voi piillä todellisia yhteiskunnassa vaikuttaneita tunnekäytäntöjä, joiden merkitykset ja vaikutukset ovat äärimmäisen monimerkityksellisiä ja tulkinnallisia elokuvissa, mutta joihin voidaan saada laajempaa, kulttuurihistoriallista ymmärrystä, hyödyntämällä monipuolisesti erilaisia lähdeaineistoja.

Analyseissani tuleekin samaten ilmi, että elokuvissa kuolemalla on moraalinen tunnekäytännöllinen ulottuvuutensa. Kuolema ja sen yhteydessä esiintyvät tunnekäytännöt näyttäytyvät harvemmin ”neutraaleina”, vaan useimmiten niillä on oma moraalinen tarkoituksensa, joka kiinnittyy varsin vahvasti elokuvan omaan narratiiviin kuin myös sen ulkopuolisiin tekijöihin. Väkivaltaisella ja kunniaattomalla kuolemalla rangaistaan useimmiten hahmoja, joiden toiminta, tai jopa pelkkä olemus, tulkitaan epämoraaliseksi, yhteiskunnan normeista poikkeavana. Selkeinten tämä tuli ilmi elokuvissa, joiden pääosissa nähtiin valkoisia, suomalaisia miehiä, joiden vastinpareina toimivat naiset tai vähemmistöjä tai ulkomaalaisia tahoja edustavat yksilöt. Aineistossani tällaisia elokuvia olivat muun muassa *Kulkurin valssi*, *Levoton veri*, *Tuhottu nuoruus*, *Valkoinen peura* ja *Olemme kaikki syyllisiä*.

Tutkimukseni olennaisin havainto onkin ollut hyvin vahva väkivaltaisuuksien läsnäolo kotimaisessa elokuvassa. Tässä tutkimuksessa toteutettu kuolonuhrien tilastointi ja sen jakautuminen luonnollisen ja väkivaltaisen kuoleman välille myös vahvistaa väkivaltaisuuksien ilmiön läsnäoloa. Väkivaltaisiin kuolemiin suomalaisessa kontekstissa usein liittyy miesten välillä tapahtunut konflikti, jossa alkoholilla on keskeinen vaikutus. Keskustelussa suomalaisen kuoleman väkivaltaisuuksista korostuvat esimerkiksi itsemurhat, murhat, tapot ja perhe- sekä koulusur-

mat.⁷⁸⁰ Vanhemmassa kotimaisessa elokuvassa näitä samoja tekijöitä on usein läsnä, minkä lisäksi väkivaltainen kuolema usein kohdistuu elokuvissa miesten toimesta naisiin sekä vähemmistö- tai ulkomaalaisryhmiin, ja alkoholilla ei läheskään aina ole tekemistä asian kanssa. Perinteinen alkoholisoituneiden nuorten miesten välinen kuolemaan johtava riita ei siis ole ainoa selittävä tekijä kotimaisessa elokuvassa esiintyvistä väkivaltaisesta kuolemasta. Syitä voidaan löytää esimerkiksi myös sisällissodan ja toisen maailmansodan raskaasta perinnöstä suomalaisessa yhteiskunnassa ja laajemmin puhua ylisukupolvisesta traumasta. Tätä ongelmaa onkin aikaisemmin paljon käsitelty ja tuotu esiin suomalaisessa näytelmäelokuvassa tavalla tai toisella.

Suomalaisen kuoleman ja tunteiden tarkastelu studiokauden elokuvassa kertoo-kin meille myös paljon kansakuntaamme liittyvistä kielteisistä ilmiöistä, kuten vieraana pidettyihin ryhmiin kohdistuneista ennakkoluuloisista asenteista ja heihin, mutta varsinkin naisiin, kohdistetun väkivallan pitkistä perinteistä. 2010-luvulta alkaen tutkimuksissa, joissa myös intersektionaalinen näkökulma on enemmän läsnä, näihin kotimaisen elokuvan kielteisiin ilmiöihin on alettukin enemmän kiinnittämään huomiota.⁷⁸¹ Syytä voisi olla kuitenkin enemmän tarkastella sitä, millaisia vaikutuksia näillä esityksillä on laajemmin ollut katsojien parissa.

Tutkimukseni on osoittanut kuolemantutkimukseen liittyvän monimuotoiset mahdollisuudet elokuvan analyysille huomioimalla esimerkiksi vähemmistöryhmien aseman, sukupuolten eriarvoisuuden, teknologian, median, lainsäädännön, sotahistorian sekä myös itse tunnehistorian. Kahdeksan elokuvan analyttisempi tarkastelu lähiluvun keinoin luo mielenkiintoista kuvaa siitä, mitä varsinkin vakavimmissa elokuvissa kuoleman kulttuurin ja siihen liittyvien tunteiden kehityksessä tapahtui sota-
vuosina ja niiden jälkeisenä aikana.

Tutkimukseni keskeinen tavoite on ollut tuoda uudenlaista, kuolemaan ja tunteisiin, perustuvaa tutkimusta vanhemmasta kotimaisesta elokuvasta. Tutkimukseni on pyrkinyt muuttamaan vakiintuneita käsityksiä ja luomaan uudenlaisia tutkimuksellisia näkökulmia, joilla näitä elokuvia, joilla on erityisen suuri merkitys kotimaisessa elokuvahistoriassa, mutta myös laajemmin suomalaisessa kulttuurihistoriassa, voidaan lähestyä. Kuoleman ja tunteiden läsnäolo, merkitys ja vaikutus sekä niiden muutosvoima on kiistatonta 1940- ja 1950-lukujen studiokauden kotimaisessa fiktioelokuvassa.

⁷⁸⁰ Hakola, Kivistö & Mäkinen 2014, passim.

⁷⁸¹ Tunnehistoriassa on myös korostettu populaarikulttuuriin kuuluvien tuotteiden huomioimista siinä, miten esimerkiksi erilaisten vähemmistöryhmien tunteita esitetään tai miten sukupuolen merkitys näkyy niissä. Erityisen tärkeää on ottaa lähtökohdaksi intersektionaalisen tutkimussuuntaus, jotta tutkija kykenee paremmin huomioimaan, mitä eri vähemmistöryhmiltä tai eri sukupuolilta on odotettu tunteiden ilmaisemisen suhteen, ja mitkä historialliset tekijät siinä ovat vaikuttaneet. Ks. tarkemmin Barclay and Crozier-De Rosa 2020.

Lyhenteet

SF:	Oy Suomen Filmitoiminta
KK:	Konkreettinen kuolema
KI:	Kuoleman ilmiöt
EK:	Ei kuolemaa
YD:	Yhteiskunnallinen draama
YK:	Yhteiskunnallinen komedia
HPD:	Historiallinen (puku)draama
HPK:	Historiallinen (puku)komedia
MD:	Melodraama
K&F:	Kauhu ja fantasia
M / N:	Mies / nainen
LK / VK:	Luonnollinen kuolema / väkivaltainen kuolema

Lähdeluettelo

Elokuvat

- Kulkurin valssi.* 1941. Ohjaus: Toivo Särkkä, käsikirjoitus: Mika Waltari, pääosissa: Tauno Palo (va-paaherra Arnold), Ansa Ikonen (Helena), Regina Linnanheimo (Rosinka). Tuotanto: Suomen Fil-
miteollisuus SF Oy. 104 min.
- Kirkastettu sydän.* 1943. Ohjaus: Ilmari Unho, käsikirjoitus: Ilmari Unho, pääosissa: Joel Rinne (Ahti
Helpi), Emma Väänänen (Lea Helpi). Tuotanto: Suomi-Filmi Oy. 99 min.
- Levoton veri.* 1946. Ohjaus: Teuvo Tulio, käsikirjoitus: Filmimies (Nisse Hirn, Teuvo Tulio, Regina
Linnanheimo), pääosissa: Regina Linnanheimo (Sylvi Sora os. Kahra), Toini Vartiainen (Outi
Kahra), Eino Katajavuori (Valter Sora). Tuotanto: Teuvo Tulio. 91 min.
- Tuhottu nuoruus.* 1947. Ohjaus: Hannu Leminen, käsikirjoitus: Hannu Leminen, Martta Salmela-Järvi-
nen, pääosissa: Helena Kara (Kirsti Niininen), Lea Lampi (Adele Varjo), Kullervo Kalske (Eino
Varjo), Sasu Haapanen (Albert Varjo), Henny Valjus (Elma Niininen), Paavo Jännes (Kustaa Nii-
ninen). Tuotanto: Adams-Filmi Oy. 77 min.
- Valkoinen peura.* 1952. Ohjaus: Erik Blomberg, käsikirjoitus: Erik Blomberg ja Mirjami Kuosmanen,
pääosissa: Mirjami Kuosmanen (Pirita), Aslak (Kalervo Nissilä), metsänhoitaja (Åke Lindman).
Tuotanto: Juniori-Filmi Oy. 74 min.
- Olemme kaikki syyllisiä.* 1954. Ohjaus: Aarne Tarkas, käsikirjoitus: Aarne Tarkas, pääosissa: Veijo
Pasanen (Antti Kajava), Maija-Leena Tikkanen (Leena Järvelä), Matti Tamminen) toimittaja
Honka). Tuotanto: Fennada-Filmi Oy. 88 min.
- Tuntematon sotilas.* 1955. Ohjaus: Edvin Laine, käsikirjoitus: Juha Nevalainen (Väinö Linnan alkupe-
räisromaanin pohjalta), pääosissa: Kosti Klemelä (Koskela), Heikki Savolainen (Hietanen), Åke
Lindman (Lehto), Veikko Sinisalo (Lahtinen), Reino Tolvanen (Rokka), Matti Ranin (Kariluoto),
Jussi Jurkka (Lammio), Tauno Palo (Sarastie), Pentti Irjala (Kaarna), Vilho Siivola (Mäkilä), Olavi
Ahonen (Riitaoja), Veli-Matti Kaitala (Hauhia), Vili Auvinen (Asumaniemi), Topi Kankainen
(Korpela). Tuotanto: Suomen Filmitoimittajat SF Oy. 177 min.
- Rintamalotta.* 1956. Ohjaus: Aarne Tarkas, käsikirjoitus: Aarne Tarkas (Tuulikki Rajan alkuperäisro-
maanin *Rintamalotta muistelee* pohjalta), pääosissa: Leena Häkkinen (Irma), Elina Salo (Soilikki),
Eila Pehkonen (Mimmi), Vappu Jurkka (Katri), Pia Hattara (Oili), Pentti Irjanne (Kapteeni
Poukku), Tommi Rinne (sotamies Heikki Nurminen), Heimo Lepistö (Iisakki), Uljas Kandolin
(Riikonen), Pentti Viljanen (kuormastomies Rätty). Tuotanto: Fennada-Filmi Oy. 84 min.

Kuvat

Kuvio 1:n ulkoasu: Piia Pentti.

Taide ja kulttuurivirasto (Kuvi). (<https://kuvi.fi/>)

Kansikuva: *Tuntematon sotilas.*

https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_113528?sid=5265427015&imgid=106

Kuva 1: *Kulkurin valssi.*

https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_105505?sid=5267930671&imgid=68

Kuva 2: Kirkastettu sydän.

https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_121138?sid=5267948842&imgid=28

Kuva 3: Tuhottu nuoruus.

https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_122292?imgid=1

Kuva 4: Olemme kaikki syyllisiä.

https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_123892?imgid=4

Kuva 5: Tuntematon sotilas.

https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_113528?imgid=107

Sanoma- ja aikakauslehtiaineistot

Apajalahti, Aulis. 1939. ”Keskenmenojen lisääntymisestä ja siihen vaikuttavista tekijöistä Helsingin sairaaloista vuosilta 1901–1937 kerätyn aineiston perusteella” *Duodecim* 4/1939, 265–284.

https://www.duodecimlehti.fi/d-htm/articles/1939_4_263-284.pdf

E-Pm (Etelä-Pohjanmaa).

20.01.1956. No 8. ”Pilkettä”. ”Jeeves”, 3.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/3106255>

E-SS (Etelä-Suomen Sanomat).

24.12.1955. No 347. ”Tuntematon sotilas”. ”K.T.”, 5.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/1065728>

HS (Helsingin Sanomat).

20.12.1943. No 343. ”Suomi-Filmin juhlaelokuva.” ”P.T–vi”, 3.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2193524>

01.06.1947. No 144. ”Viikon filmejä”. ”P. T–vi”, 8.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2492159>

09.06.1947. No 152. ”Valtion filmitarkastamolle”. ”Elokuvasakäviä”, 5. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2492164>

11.06.1947. No 154. ”Yön sävel”. ”Eräs nuorisosta”, 7. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2492139>

13.07.1947. No 184. ”Tähtitorninmäen kammottava verityö selvitetty täydellisesti”, 5–6. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2492145>

14.08.1947. No 216. ”Oliko tuntemattomilla mustilla miehillä osuutta Tähtitorninmäen murhassa?”, 5–6.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2492515>

28.08.1947. No 230. ”Adlivankin väittää tunnustaneensa, jotta ’olisi päässyt rauhaan’”, 5, 7. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2492538>

23.03.1948. No 80. ”Advilankin 9 v:ksi kuritushuoneeseen”, 3. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2493410>

21.12.1949. No 327. ”Psykologinen romaani”. ”Lauri Viljanen”, 4. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2500444>

20.08.1953. No 222. ”Kyllikki Saari joutui humalaisen yliajamaksi?”, 7. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2511887>

15.10.1953. No 278. ”Kuolemanrangaistus”. ”Kansalaisen ääni”, 14. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2512208>

26.10.1953. No 289. ”Kyllikki Saaren saattoi haudan lepoon 25-tuhantinen suruyleisö”, 1, 3. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2512238>

12.11.1953. No 306. ”Kuka auttaa paljastamaan Kyllikki Saaren murhaajan?”, 5.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2512251>

19.12.1954. No 342. ”Purnaajan sota”. ”Toini Havu”, 16.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2515594>

- 14.11.1956. No 288. ”Kenttäharmaata”. ”T.H – u”, 14
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2521756>
- HäS (Hämeen Sanomat).
05.12.1954. No 280. ”Jatkosodan jermujen yrmeä eepos”, ”Jaakko Toiviainen”, 6.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2969179>
- Ilk (Ilkka).
21.05.1946. No 133. ”Elokuvat”. ”P. T.”, 5.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2869184>
- I-S (Ilta-Sanomats).
08.11.1954. No 257. ”Meitä kaikkia syytetään”. ”Juha Nevalainen”, 5.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2378619>
31.12.1954. No 301. ”Tuntemattomaksi maalattu sotilas”, ”P. Marttina”, 12.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2378837>
- It-H (Itä-Häme).
07.02.1956. No 15. ”Suomalainen sota ja suomalainen sotilas Väinö Linnan kuvaamina valkokankaalla.” ”-pola”, 3–4.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/1216034>
- It-S (Itä-Savo).
10.11.1956. No 242. ”Pilkkeitä”. ”Tompan Tuomo”, 7.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/3082486>
- JJ (Jokaiselle jotakin).
01.05.1941. No 3. ”Romantiikan tenho on nykyään suuri.” ”Piccolo”, 24–25.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/664973>
- Ka (Kauhava).
04.01.1957. No 1. ”Rintamalottaa”. ”Siälä pysyt, sanoo Ojutjärven äijä kun sääsken niäli”, 3.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/3071434>
- KaM (Karjalan Maa).
14.02.1956. No 43. ”Näyttämöltä ja valkokankaalta. ”Tuntemattomasta sotilaasta” Seitsemään veljekseen.” ”Philomusus”, 6.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/3089193>
- Kauhanen, Sylvi 1942. ”Elämän rikkaudesta kiittää Saimi Havas, sankaripuoliso.” *Kotiliesi 15/1942*, 425–426, 437–438.
- K-H (Koillis-Häme).
04.04.1956. No 30. ”Tuntemattoman sotilaan” menestyksen salaisuus”. ”T.E. Kujanen”, 3.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/3048186>
- KI (Kauppalehti).
29.04.1946. No 98. ”Ristiriitojen verkossa”. ”Minx”, 3.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2673071>
08.11.1956. No 241. ”Rintamalotta”. ”O.K.”, 2.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/3053355>
- Ko (Kokkola).
19.12.1954. No 300. ”Suomalainen sotilas – sellaisena kuin hän oli”, ”V. V. V.”, 5–6.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2982308>
24.01.1956. No 18. ”Valkokankaan ”Tuntematon””. ”AO”, 3.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/3074429>
- Kom (Kotimaa).
10.12.1954. No 97–98. ”Suomalainen Iliadi”, ”Voitto Viro”, 6–7.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2969757>
20.11.1956. No 84. ”Lotan muistelmia”. ”M.V.”, 4.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/3068576>

- LaS (Liitosalueen Sanomat).
02.11.1956. No 43. ”Rintamalotta”. ”L.H.”, 4.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/3044227>
- LL (Lieksan Lehti).
28.12.1955. No 100. ”Tuntematon sotilas” sai tulikasteensa”, 3.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/3055716>
- L-S (Länsi-Suomi).
19.01.1956. No 14. ”Kärsivien Kristus”. ”Jaakko Haavio”, 5.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/3096015>
- SK1 (Suomen Kuvalehti).
20.08.1955. No 33. ”Odotettu rintamakuvaus. Tuntematon lotta kertoo”, 11.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1143646>
29.10.1955. No 43. ”Rintamalotta muistelee. I osa.” ”Tuulikki Raja”, 26–29.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1143656>
04.11.1955. No 44. ”Rintamalotta muistelee. II osa.” ”Tuulikki Raja”, 22–23, 56.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1143654>
12.11.1955. No 45. ”Rintamalotta muistelee. III osa.” ”Tuulikki Raja”, 23–25, 51, 53.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1143655>
19.11.1955. No 46. ”Rintamalotta muistelee. IV osa.” ”Tuulikki Raja”, 26–27, 52.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1143659>
26.11.1955. No 47. ”Rintamalotta muistelee. V osa.” ”Tuulikki Raja”, 36–37, 61.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1143657>
03.12.1955. No 48. ”Rintamalotta muistelee. VI osa.” ”Tuulikki Raja”, 10, 38–39.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1143658>
10.12.1955. No 49. ”Rintamalotta muistelee. VII osa.” ”Tuulikki Raja”, 36–38, 50.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1143662>
17.12.1955. No 50. ”Rintamalotta muistelee. VIII osa.” ”Tuulikki Raja”, 38–39, 48, 53.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1143660>
24.12.1955. No 51–52. ”Rintamalotta muistelee. IX osa.” ”Tuulikki Raja”, 48–50.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1143661>
07.01.1956. No 1. ”Rintamalotta muistelee. X osa.” ”Tuulikki Raja”, 34–35.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1144863>
14.01.1956. No 2. ”Tuntematon sotilas elokuvana.” ”Eugen Terttula”, 26–27.
”Rintamalotta muistelee. XI osa.” ”Tuulikki Raja”, 38–40.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1144859>
21.01.1956. No 3. ”Rintamalotta muistelee. XII osa.” ”Tuulikki Raja”, 32–34.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/1144860>
- SSd (Suomen Sosialidemokraatti).
20.12.1943. No 343. ”Kirkastetty sydän. Suomi-Filmin 25.vuotisjuhlaelokuva.” ”T. A.”, 2.
digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/1614684
24.12.1955. No 347. ”Suomen kansan tuttu ”Tuntematon” elokuvana”. ”A. L – la”, 9.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/1800222>
06.11.1956. No 281. ”Rintamalotta”. ”L.L. – s”, 6.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/1785452>
- Sth-l (Suomen terveydenhoito-lehti)
01.08.1937. No 8. ”Tahallinen keskenmenon toimeenpano on vaarallista”. ”Aino Teittinen”, 146–149.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/878477>
01.10.1943. No 10. ”Rikolliset raskauden keskeyttämiset: suuri kansallinen menetys ja tulevaisuuden vaara”. ”Mauno Rauramo”, 283–285.
<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/878540>

TkS (Työkansan Sanomat).

03.11.1956. No 240. ”Rintamalotta”. ”Martti Savo”, 4.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/1791232>

TSTLÄ (Tullimies: Suomen Tullimiesten Liiton Äänenkannattaja).

01.02.1941. No 2. ”Ajankohtaista ajattelunaihetta.” ”Tuura”, 20–21.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/894295>

TV (Työn Voima).

24.09.1946. No 220. ”Levoton veri” Jyväskylässä”. ”n.”, 3.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2974728>

UA (Uusi Aura).

21.12.1949. No 326. ”Ihmiskuvausta”. ”E.R.”, 6.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2796384>

US (Uusi Suomi).

17.12.1954. No 340. ”Korpisotaa maan tasalta”. ”V.S.”, 17.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2044531>

22.02.1955. No 51. ”Väinö Linnan Tuntemattomasta sotilaasta”. ”V.A. Koskenniemi.”, 6.

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2044613>

15.10.1956. No 260. ”Kenttälotta astuu kirjallisuuteen”. ”Kyllikki Villa”, 7

<https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2045492>

Aikalaiskirjallisuus

Haatanen, Martta. 1943. *Kirkastettu sydän*. Jyväskylä: K.J. Gummerus osakeyhtiö.

Halla, Onni. 1949. *Oudot virrat*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Holmberg, Uno. 1915. *Lappalaisten uskonto*. Helsinki: WS.

Honkasalo, Brynolf. 1942. ”Aborttikysymyksestä erityisesti väestöpoliittista näkökohtaa silmällä pi-täen”. *Suomen kriminalistiyhdistyksen vuosikirja (1942)*.

Linna, Väinö. 1956 (alkup. 1954). *Tuntematon sotilas*. Helsinki: WSOY.

Raja, Tuulikki. 1956. *Rintamalotta muistelee*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Äimä, Frans. 1903. ”Muutamia muistotietoja Inarin lappalaisten vanhoista uhrimenoista.” Teoksessa *Lapin matkamiehiä*, 214–218. Hämeenlinna: Karisto.

Verkkosivustot

About.

<https://momaf.github.io/#about> [Luettu 20.2.2026.]

Affekti.

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:affekti> [Luettu 20.2.2026.]

Avaruusraketilla rakkauteen.

https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_117438 [Luettu 20.2.2026.]

Himberg, Petra. 2015. *Peter von Bagh: Fennadan tarina*.

<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/06/26/peter-von-bagh-fennadan-tarina> [Luettu 20.2.2026.]

Hupaniittu, Outi. 2015. ”Suomalaisen elokuvan pientuottajat 1920–1930-luvuilla.”

<https://elonet.finna.fi/Content/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet?p=/1919-1929/suomalai-sen-elokuvan-pientuottajat-1920-1930-luvuilla> [Luettu 20.2.2026.]

Ikäjakautuma.

<https://www.sotasampo.fi/fi/casualties/vis/age> [Luettu 20.2.2026.]

Joiku.

<http://saamelaisensyklopedia.fi/wiki/Joiku.html> [Luettu 20.2.2026.]

Kirkastettu sydän.

- https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_121138 [Luettu 20.2.2026.]
Kulkurin valssi.
- https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_105505 [Luettu 20.2.2026.]
Peura ja poro.
- http://saamelaisensyklopedia.fi/wiki/Peura_ja_poro.html [Luettu 20.2.2026.]
 Piispa, Lauri ja Jorma Junttila. 2013a. ”Suomalainen elokuvatuotanto 1940–1949.”
<https://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1940-1949>
 [Luettu 20.2.2026.]
- Piispa, Lauri ja Jorma Junttila. 2013b. ”Suomalainen elokuvatuotanto 1950–1959.”
<https://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1950-1959>
 [Luettu 20.2.2026.]
- Piispa, Lauri ja Jorma Junttila. 2013c. ”Suomalainen elokuvatuotanto 1960–1969.”
<https://elonet.finna.fi/Content/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet?p=/1960-1969> [Luettu
 20.2.2026.]
- Romanit – tuntematon suomalainen vähemmistö.*
<https://romanomissio.fi/tietoa-romaneista/#kulttuuri> [Luettu 20.2.2026.]
- Salmi, Hannu. 1993E. ”Sodan, säännöstelyn ja jälkihoidon vuodet.”
<https://elonet.finna.fi/Content/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet?p=/1940-1949/sodan-saannostelyn-ja-jalkihoidon-vuodet> [Luettu 20.2.2026.]
- Suomen kansallisfilmografia.*
<https://elonet.finna.fi/Content/filmography> [Luettu 20.2.2026.]
- Taas tyttö kadoksissa.*
https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_115777 [Luettu 20.2.2026.]
- Toiviainen, Sakari. 1992E. ”Valkoinen peura.”
<https://elonet.finna.fi/Content/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet?p=/1950-1959/valkoinen-peura> [Luettu 20.2.2026.]
- Toiviainen, Sakari. 1993. ”Lankeemus ja pelastusarmeija – sodanjälkeinen ongelmaelokuva.”
<https://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1940-1949/lankeemus-ja-pelastusarmeija-sodanjälkeinen-ongelmaelokuva> [Luettu 20.2.2026.]
- Tuhottu nuoruus.*
https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_122292 [Luettu 20.2.2026.]
- Tuntematon sotilas.*
https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_113528 [Luettu 20.2.2026.]
- Uusitalo, Kari. 1996. ”Erkki Karu ja hänen aikakautensa.”
<https://elonet.finna.fi/Content/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet?p=/1919-1929/erkki-karu-ja-hanen-aikakautensa> [Luettu 20.2.2026.]
- Valmistumisvuosi 1930–1959, pitkä elokuva.*
https://elonet.finna.fi/Search/Results?sort=main_date_str+asc&limit=0&filter%5B%5D=%7Ebuil-ding%3A%221%2FKAVI%2Fskf%2F%22&filter%5B%5D=search_daterange_mv%3A%22overlap%7C%5B1930+TO+1959%5D%22&filter%5B%5D=%7Eformat%3A%221%2FVideo%2FFeature%2F%22&type=AllFields [Haettu 20.2.2026.]
- Valmistumisvuosi 2000–2025, pitkä elokuva.*
https://elonet.finna.fi/Search/Results?sort=main_date_str+asc&limit=0&filter%5B%5D=%7Ebuil-ding%3A%221%2FKAVI%2Fskf%2F%22&filter%5B%5D=search_daterange_mv%3A%22overlap%7C%5B2000+TO+2025%5D%22&filter%5B%5D=%7Eformat%3A%221%2FVideo%2FFeature%2F%22&type=AllFields [Haettu 20.2.2026.]

Tutkimuskirjallisuus

- Aaron, Michele. 2014. *Death and the Moving Image: Ideology, Iconography and I*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ahonen, Kimmo. 2013. *Kylmän sodan pelkoja ja fantasioita. Muukalaisten invaasio 1950-luvun yhdysvaltalaisessa tieteiselokuvassa*. Turku: Turun yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-5355-4>
- Ahonen, Marika, Niko Heikkilä, Rami Mähkä, Sakari Ollitervo ja Marika Räsänen. 2022. ”Johdanto: Moninainen kulttuurihistoria.” Teoksessa *Kulttuurihistorian tutkimus. Lähteistä menetelmiin ja tulkintaan*, toim. Rami Mähkä, Marika Ahonen, Niko Heikkilä, Sakari Ollitervo & Marika Räsänen, 9–33. Turku: Cultural History – Kulttuurihistoria 17, k&h.
- Alanen, Antti. 2020. ”Elokuvan kolme *Tuntematonta*.” Teoksessa *Väinö Linna. Tunnettu ja tuntematon*, toim. Jyrki Nummi, Maria Laakso, Toni Lahtinen, Pertti Haapala, 437–452. Helsinki: WSOY.
- Anttila, Inkeri ja Patrik Törnudd. 1970. *Kriminologia*. Suomalaisen lakimiesyhdistyksen julkaisuja, B-sarja no. 154. Helsinki: WSOY.
- Ariès, Philippe. 1974. *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*. Käänt. Patricia M. Ranum. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Ariès, Philippe. 1981 (1977). *The Hour of Our Death*. Käänt. Helen Weaver. New York: Knopf. (Alkuteos: *L’homme devant la mort*, 1977.)
- Ariès, Philippe. 1985 (1983). *Images of Man and Death*. Käänt. Janet Lloyd. Cambridge: Harvard University Press. (Alkuteos: *Images de l’homme devant la mort*, 1983.)
- Arnold, M., M. Gibbs, T. Kohn, J. Meese, and B. Nansen. 2018. *Death and Digital Media*. Abingdon: Routledge.
- Asma, Stephen T. 2009. *On Monsters. An Unnatural History of Our Worst Fears*. New York: Oxford University Press.
- Aunila, Seija. 2020. *Kuinka naistenlehdestä tuli osa sotapropagandaa. Naisihanteen muodostuminen ja muokkautuminen Kotiliesi-lehdessä toisen maailmansodan aikana*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-8256-0>
- Bacon, Henry. 2007. ”Elokuvaväkivallan poetiikka.” *WiderScreen* 3/2017 http://widerscreen.fi/2007/3/elokuvavakivallan_poetiikka.htm
- Bacon, Henry. 2010. *Väkivallan lumo. Elokuvaväkivallan kauheus ja viihdyttävyyys*. Helsinki: Like.
- Bacon, Henry, Kimmo Laine, and Jaakko Seppälä. 2020. *ReFocus: The Films of Teuvo Tulio. An Excessive Outsider*. Edinburgh University Press.
- Bagh, Peter von. 1989. ”Tuntematon sotilas.” Teoksessa *Suomen Kansallisfilmografia 5, 1953–1956*, toim. Kari Uusitalo et al., 421–424. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Bagh, Peter von. 2005. *Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja*. Helsinki: Otava, Suomen elokuva-arkisto.
- Bal, Mieke. 2002. *Traveling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barclay, Katie and Sharon Crozier-De Rosa. 2020. ”Intersectional identities.” Teoksessa *Sources for the History of Emotions: A Guide*, toim. Katie Barclay, Sharon Crozier-De Rosa ja Peter N. Stearns, 185–197. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge.
- Barclay, Katie, Sharon Crozier-De Rosa, and Peter N. Stearns. 2020. ”Introduction. A guide to sources for the history of emotions.” Teoksessa *Sources for the History of Emotions: A Guide*, toim. Katie Barclay, Sharon Crozier-De Rosa ja Peter N. Stearns, 3–14. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge.
- Basinger, Jeanine. 2003 (1986). *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Bauman, Zygmunt. 1992. *Mortality, immortality and other life strategies*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt. 2006. *Liquid Fear*. Cambridge: Polity Press.
- Bell, Catherine. 1992. *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford: Oxford University Press.

- Bourdieu, Pierre. 1990. *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press.
- Butters, Maija. 2017. "Between East and West: A diachronic overview of Finnish death culture." *Death Studies*, 41:1. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07481187.2016.1257885>
- Butters, Maija. 2020. *Death and Dying Mediated by Medicine, Rituals, and Aesthetics: An Ethnographic Study on the Experiences of Palliative Patients in Finland*. Helsinki: University of Helsinki, Faculty of Arts, Doctoral School in Humanities and Social Sciences. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-6928-0>
- Cannadine, David. 1981. "War and Death, Grief and Mourning in Modern Britain." Teoksessa *Mirrors of Mortality: Studies in the Social History of Death*. Joachim Waley (toim.). London: Europa Publications, 187–195.
- Carroll, Noël 1990. *The Philosophy of Horror*. New York & London: Routledge
- Clark, Andy and David Chalmers. 1998, "The Extended Mind." *Analysis*, Volume 58, Issue 1, 7–19. <https://doi.org/10.1093/analys/58.1.7>
- Cook, Pam & Mieke Bernink. 1999. *The Cinema Book. 2nd Edition*. London: BFI Publishing.
- Corr, C. A., Nabe, C. M., & Corr, D. M. 1997. *Death & dying, life & living*. Pacific Grove, CA: Brooks-Cole.
- Cowan, G., and O'Brien, M. 1990. "Gender and survival vs. death in slasher films: A content analysis." *Sex Roles*, 23(3/4), 187–196.
- Davies, Douglas J. 2005. *A Brief History of Death*. Malden, Oxford & Carlton: Blackwell Publishing Ltd.
- Davison, Kate, Marja Jalava, Giulia Morosini, Monique Scheer, Kristine Steenbergh, Iris van der Zande, and Lisa Fetheringill Zwicker. 2018. "Emotions as a Kind of Practice: Six Case Studies Utilizing Monique Scheer's Practice-Based Approach to Emotions in History." *Cultural History* 7 (2): 226–238. <https://doi.org/10.3366/cult.2018.0175>
- Dodman, Thomas. 2020. "Theories and methods in the history of emotions." Teoksessa *Sources for the History of Emotions: A Guide*, toim. Katie Barclay, Sharon Crozier-De Rosa ja Peter N. Stearns, 15–25. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge.
- Eberwein, Robert. 2007. *Armed Forces. Masculinity and Sexuality in the American War Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Elias, Norbert. 1993 (1982). *Kuolevien yksinäisyys*. Suom. Jari ja Paula Nieminen. Helsinki: Gaudeamus. (Alkuteos: *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*, 1982.)
- Elias, Norbert. 1994 (1939). *The Civilizing Process 1–2*. Oxford: Blackwell. (Alkuteos: *Über den Prozeß der Zivilisation*, 1939.)
- Ervasti, Kaijus. 1994. *Lapsenmurhat Suomessa. Oikeushistoriallinen tutkimus lapsenmurharikoksista Suomessa erityisesti autonomian aikana*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Febvre, Lucien. 1973 (1941). "Sensibility and History: How to Reconstitute the Emotional Life of the Past." In *A New Kind of History: From the Writings of Febvre*, ed. Peter Burke, trans. K. Folca. New York: Harper & Row, 12–26. (Alkuteos: "La sensibilité et l'histoire: Comment reconstituer la vie affective d'autrefois?" *Annales d'histoire sociale* 3 (January–June 1941): 5–20.)
- Feifel, Herman. 1965a [1959]. "Introduction." Teoksessa *The Meaning of Death*, toim. Herman Feifel, xi–xvi. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Feifel, Herman. 1965b [1959]. "Attitudes toward Death in Some Normal and Mentally Ill Populations." Teoksessa *The Meaning of Death*, toim. Herman Feifel, 114–130. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Fonseca, Luciana Mascarenhas, and Ines Testoni. 2012. "The Emergence of Thanatology and Current Practice in Death Education." *Omega: Journal of Death and Dying* 64, no. 2 (2012): 157–169. <https://doi.org/10.2190/OM.64.2.d>
- Friman-Korpela, Sarita. 2009. "Mustalaisesta romaniksi. Romanien itsenimeämisen politiikkaa." Teoksessa *Varokaa, mustalaisia! Väärinymmärryksen historiaa. Suomen romanien vaiheita ja kulttuuria*, toim. Jere Jäppinen, 91–103. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo.

- Fulton, R. & Owen, G. 1988. "Death and contemporary society." *Omega*, 18(4), 379–395. <https://journals.sagepub.com/doi/10.2190/6KYM-F9EB-VY1J-FQWE>
- Försti, Teija. 2013. *Vauhtikausi. Autoilun sukupuoli 1920-luvun Suomessa*. Turku: Turun yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-5564-0>
- Försti, Teija. 2017. "Gendering The Automobile. Men, Women, and the Car in Helsinki, 1900-1930." In *The Routledge History: Handbook of Gender and the Urban Experience*, edited by Deborah Simenton, 309–320. London: Routledge.
- Gammerl, Benno. 2012. "Emotional Styles – concepts and challenges." *Rethinking History*, 16:2, 161–175. <https://doi.org/10.1080/13642529.2012.681189>
- Gibson, Margaret. 2001. "Death Scenes: ethics of the face and cinematic deaths." *Mortality*, 6, 306–320. <https://doi.org/10.1080/13576270120082952>
- Goldberg, Vicki. 1998. "Death Takes A Holiday, Sort Of." In *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*, edited by Jeffrey H. Goldstein, 27–52. Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, Philomena. 2002. *Women, Sexuality, War*. Gordonsville, USA: Palgrave MacMillan.
- Gordon, Stephen. 2017. "Emotional Practice and Bodily Performance in Early Modern Vampire Literature." *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural* 6 (1), 93–124. <https://muse.jhu.edu/article/653125#f17-text>
- Gorer, Geoffrey. 1955. "The Pornography of Death." *Encounter* 10, 49–52. <http://www.unz.com/print/Encounter-1955oct-00049/>
- Greenberg, J., & Arndt, J. 2011. "Terror management theory." In *Handbook of Theories of Social Psychology, Vol. 1*, edited by A. Kruglanski, E. T. Higgins, & P. van Lange, 398–415. London: Sage Press.
- Greenberg, Jeff and Alisabeth Ayars. 2013. "A Terror Management Analysis of Films From Four Genres: *The Matrix*, *Life Is Beautiful*, *Iron Man 2*, and *Ikiru*." In *Death in Classic and Contemporary Film Fade to Black*. Edited by D. Sullivan and J. Greenberg. 1st ed. 2013. New York: Palgrave Macmillan US, 19–36.
- Greenberg, J.; Pyszczynski, T.; Solomon, S. (1986). "The causes and consequences of a need for self-esteem: A terror management theory". In R. F. Baumeister (ed.). *Public Self and Private Self*. New York: Springer-Verlag. pp. 189–212.
- Greer, Chris. 2004. "Crime, Media and Community: Grief and Virtual Engagement in Late Modernity." In J. Ferrel, K. Hayward, W. Morrison, and M. Presdee, eds., *Cultural Criminology Unleashed*, 109–120. London: Routledge.
- Grimes, Ronald R. 2011. "Ritual, Media, and Conflict: An Introduction." In *Ritual, Media, and Conflict*. Edited by Ronald L. Grimes, Ute Hüsken, Udo Simon, Eric Venbrux. New York: Oxford University Press, 3–34.
- Grönstad, A. 2008. *Transfigurations: Violence, death, and masculinity in American cinema*. Amsterdam: Amsterdam UP.
- Grossman, Dave 1996 (1995). *On killing. The Psychological Cost of Learning to Kill in War and Society*. New York: Back Bay Books.
- Grossman, Dave & Loren W. Christensen. 2007 (2004). *On combat. The Psychology and Physiology of Deadly Conflict in War and in Peace*. 2nd ed. PPCT Research Publications.
- Grönholm, Pertti, Petri Kuljuntausta, Kimi Kärki, Tiina Männistö-Funk ja Tanja Sihvonen. 2022. "Tunteita ja teknologiaa: Affektit ja emootiot näkökulmina tekniikan kulttuurihistoriaan." Teoksessa *Kulttuurihistorian tutkimus. Lähteistä menetelmiin ja tulkintaan*, toim. Rami Mähkä, Marika Aho-nen, Niko Heikkilä, Sakari Ollitervo & Marika Räsänen, 253–270. Turku: Cultural History – Kulttuurihistoria 17, k&h.
- Guillou, Jan. 2004. *Noitien asianajaja*. Suom. Tapio Koivukari. Helsinki: Johnny Kniga.
- Gunning, Tom. 1997 (1995). Teoksessa *Varjojen valtakunta. Elokuvahistorian uusi lukukirja*, toim. Anu Koivunen ja Hannu Salmi, 18–35. Suom. Anu Koivunen. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja. Alkuperäinen julkaisu: *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, toim. Linda Williams. 1995. Rutgers UP.

- Haapala, Pertti. 2020. ”Toisen tasavallan Topelius. Väinö Linna ja knasallinen kertomus.” Teoksessa *Väinö Linna. Tunnettu ja tuntematon*, toim. Jyrki Nummi, Maria Laakso, Toni Lahtinen, Pertti Haapala, 267–286. Helsinki: WSOY.
- Hagin, Boaz. 2010. *Death in Classical Hollywood Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Hakola, Outi. 2011. *Rhetoric of Death and Generic Addressing of Viewers in Living Dead Films*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-4601-3>
- Hakola, Outi, Sari Kivistö & Virpi Mäkinen. 2014. ”Johdanto.” Teoksessa *Kuoleman kulttuurit Suomessa*, toim. Outi Hakola, Sari Kivistö ja Virpi Mäkinen, 9–22. Helsinki: Gaudeamus University Press.
- Hakosalo, Heini. 2008. ”Terve tendenssi. Hannu Lemisen problemaelokuvat sodanjälkeistä Suomea huoltamassa.” Teoksessa *Valkoiset ruusut. Hannu Lemisen ja Helena Karan elämä ja elokuvat*, toim. Kimmo Laine & Juha Seitajärvi, 112–137. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hankiss, E. 2001. *Fears and Symbols*. New York, NY: Central European UP.
- Haverinen, Anna. 2014. *Memoria virtualis - death and mourning rituals in online environments*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B, Humaniora. <https://www.utupub.fi/handle/10024/98454>
- Haverinen, Anna ja Ilona Pajari. 2019. ”Kuoleman julkisuus ja yksityisyys.” Teoksessa *Suomalaisen kuoleman historia*, toim. Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen ja Kirsi Kanerva, 313–336. Helsinki: Gaudeamus.
- Hayles, N. Katherine. 2012. *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: University Press.
- Heikkilä, Kai ja Pertti Jokivuori. 1994. *Kuoleman salaisuus*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.
- Heikkilä, Tuomas & Liisa Suvikumpu. 2009. *Pyhimyksiä ja paanukattoja. Kulttuuriretkiä Suomen kirkkoihin*. Helsinki: Kirjapaja.
- Heikkinen, Sakari & Seppo Tiihonen. 2009. *Kriisinselvittäjä. Valtionvarainministeriön historia 2*. Helsinki: Valtionvarainministeriö.
- Heikura, Mikko. 1967. *Rintamajoukkojen mieliala: Tutkimus Suomen armeijan rintamajoukkojen mielialasta Suomen ja Neuvostoliiton välisen sodan aikana vuosina 1941–1944*. Helsinki: Helsingin yliopiston sosiologian laitos.
- Helén, Ilpo. 1997. *Äidin elämän politiikka*. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Hietala, Veijo. 1992. ”Tuntematon sotilas Rovaniemen markkinoilla. Suomalaisen elokuvan lajityypit 1950-luvulla.” Teoksessa *Avoin ja suljettu: kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*, toim. Anna Makkonen, 3–19. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Hietala, Veijo. 1994. *Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Hietala, Veijo. 1996. *The End: Esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Honka-Hallila, Ari. 1990. ”Suomi-kuva terävöityy.” *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu*, 3(3), 3. <https://doi.org/10.23994/lk.116812>
- Hovi, Kaarlo. 1999. ”Kun aika loppuu – kuolema historiassa.” Teoksessa *Kun aika loppuu. Kuolema historiassa*, toim. Eero Kuparinen, 7–10. Turku: Turun yliopisto, yleinen historia.
- Hovi, Tuomas. 2014. *Heritage through Fiction: Dracula Tourism in Romania*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B, Humaniora. <https://urn.fi/URN:ISBN:%20978-951-29-5765-1>
- Huhtala, Anna. 2025. *Sanoin kuviteltu kuolema. Väkivalta- ja onnettomuuskuolemien julkinen käsittely Suomessa 1920–1930-luvuilla*. Tampere: Tampereen yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-3825-1>
- Huizinga, Johan. 1989 (1919). *Keskiajan syksy. Elämän- ja hengenmuotoja Ranskassa ja Alankomaissa 14. ja 15. vuosisadalla*. Suom. Juha Hollo. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö. (Alkuteos: *Herfsttij der Middeleeuwen: Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, 1919).
- Huurre, Matti. 1998. *Kivikauden Suomi*. Helsinki: Otava.

- Hytönen, Kirsi-Maria & Keijo Rantanen (toim.). 2013. *Onnen aika? Valoja ja varjoja 1950-luvulla*. Jyväskylä: Atena.
- Häggman Kai, Pirjo Markkola, Markku Kuisma ja Panu Pulma (toim.). 2013. *Suomalaisen arjen suuri tarina*. Helsinki: WSOY.
- Häkkinen, Antti, Vappu Ikonen, Kari Pitkänen & Hannu Soikkanen. 1991. *Kun halla nälän tuskan toi: Miten suomalaiset kokivat 1860-luvun nälkävuodet*. Helsinki: WSOY.
- Höjjer, Birgit. 2004. "The Discourse of Global Compassion: The Audience and Media Reporting of Human Suffering." *Media, Culture, and Society* (26 (4): 513–531. <https://doi.org/10.1177/0163443704044215>
- Ilmakunnas, Johanna. 2019. "Säätyläiset ja kuolemankulttuurit 1600-luvulta 1800-luvulle." Teoksessa *Suomalaisen kuoleman historia*, toim. Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen ja Kirsi Känerva, 126–154. Helsinki: Gaudeamus.
- Immonen, Annikka. 2024. *Muistisairaana vierellä. Muistisairaana ihmisen ajallisuus ja toimijuus suomalaisten sosiaali- ja terveydenhuollon ammattilaisten määrittelemänä 1980-luvulta 2020-luvulle*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja - Annales Universitatis Turkuensis B: Humaniora. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-9683-4>
- Jalava, Marja. 2006. "Kansakunnan miestä muokkaamassa." *Historiallinen Aikakauskirja*, 104(1), 5–17. <https://doi.org/10.54331/haik.139258>
- Jallinoja, Riitta. 1991. *Moderni elämä. Ajankuva ja käytäntö*. Helsinki: SKS.
- Jermo, Aake. 1974. *Kun kansa eli kortilla. Reportaasi lähimenneisyydestä*. Helsinki: Otava.
- Jokinen, Eeva. 1996. *Väsynyt äiti. Äitiyden omaelämäkerrallisia esityksiä*. Tampere: Gaudeamus.
- Jutikkala, Eino. 1987. *Kuoleamalla on aina syynsä: Maailman väestöhistorian ääriviivoja*. Helsinki: WSOY.
- Kalemaa, Kalevi. 2003. *Edvin Laine – sisulla ja tunteella*. Helsinki: WSOY.
- Kallioniemi, Noora & Niina Siivikko. 2021. "Anteeksipyyntöjä ja uudelleenkehystämistä: 2010-luvun keskustelu audiovisuaalisen kulttuurin saamelaisrepresentaatioista Suomessa." *Lähikuva – Audiovisuaalisen Kulttuurin Tieteellinen Julkaisu*, 33(2), 42–60. <https://doi.org/10.23994/lk.97384>
- Karemaa, Outi. 1998. *Vihollisia, vainoojia, syöpäläisiä. Venäläisviha Suomessa 1917–1923*. Bibliotheca Historica 30. Helsinki: SHS
- Karonen, Petri. 2015. "Suomi vuonna yksi. Sodasta rauhaan siirtyminen valtakunnallisena ongelmana." Teoksessa *Rauhaton rauha. Suomalaiset ja sodan päättyminen 1944–1950*, toim. Ville Kivimäki & Kirsi-Maria Hytönen, 175–207. Tampere: Vastapaino.
- Kassila, Matti. 1995. "Kulkurin valssi." Teoksessa *Suomen Kansallisfilmografia 2, 1936–1941*, toim. Kari Uusitalo et al., 639–641. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Kassila, Matti. 1997 (1978). "Jees ja just" eli miten toinen maailmansota vaikutti suomalaiseen elokuvaan." Teoksessa *Varjojen valtakunta. Elokuvahistorian uusi lukukirja*, toim. Anu Koivunen ja Hannu Salmi, 103–111. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja. Alun perin teoksesta *Toisen maailmansodan vaikutus suomalaiseen kulttuuriin*, toim. Antti Laine. 1978. Helsinki: Suomi II maailmansodassa -projektin julkaisuja 5.
- Katajala-Peltomaa, Sari & Raisa Maria Toivio. 2004. *Paholainen, noituus ja magia – kristinuskon kääntöpuoli. Pahuuden kuvasto vanhassa maailmassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kearl, M. 1989. *Endings: A sociology of death and dying*. Oxford: Oxford University Press.
- Kempainen, Ilona. 2006. *Isänmaan uhrit. Sankarikuolema Suomessa toisen maailmansodan aikana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kempainen, Ilona. 2007. "Kirkastettu sankaruus. Naisen sankarikuva sota-ajan Suomessa." *Naistutkimus 1/2007*, 17–32. <https://journal.fi/sukupuolentutkimus/article/view/158901/103060>
- Keski-Petäjä, Miina. 2012. *Aborttitoiveet ja abortintorjunta. Raskaudenkeskeytyksien hakeminen 1950–60-lukujen Suomessa*. Helsinki: Väestötutkimuslaitos, Väestöliitto.

- Kietäväinen-Sirén, Hanna. 2015. *Erityinen ystävyys: Miehen ja naisen välinen rakkaus uuden ajan alun Suomessa (n. 1650–1700)*. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-6095-7>
- Kinnunen, Tiina. 2006. *Kiitetyt ja parjatut. Lotat sotien jälkeen*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Kivimäki, Ari. 1999. ”Tuntematon sotilas Cannesin taisteluissa.” Teoksessa, *Kriisi, kritiikki ja konsensus. Elokuva ja suomalainen yhteiskunta*, toim. Hannu Salmi, Ari Kivimäki, Mervi Pantti ja Jari Sedergrén, 62–77. Turku: Turun yliopisto, kulttuurihistoria.
- Kivimäki, Ari. 2001. ”Elokuvakritiikki kulttuurihistorian lähteenä.” Teoksessa *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*, toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä. Helsinki: SKS.
- Kivimäki, Ville. 2013. *Murtuneet Miehet: Taistelu Suomalaisotilaiden Hermoista 1939–1945*. Helsinki: WSOY.
- Kivimäki, Ville. 2015a. ”Hämärä horisontti, avautuvat tulevaisuudet. Suomalaisotilaat ja syksyn 1944 tunnemaaisema.” Teoksessa *Rauhaton rauha. Suomalaiset ja sodan päättyminen 1944–1950*, toim. Ville Kivimäki & Kirsi-Maria Hytönen, 73–100. Tampere: Vastapaino.
- Kivimäki, Ville. 2015b. ”Uusi Suomi – Sotasukupolvi ja sodanjälkeinen aika.” Teoksessa *Rauhaton rauha. Suomalaiset ja sodan päättyminen 1944–1950*, toim. Ville Kivimäki & Kirsi-Maria Hytönen, 285–321. Tampere: Vastapaino.
- Kivimäki, Ville. 2019. ”Sankariuhri ja kansakunta – suomalaiset sotakuolemat 1939–1945.” Teoksessa *Suomalaisen kuoleman historia*, toim. Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen ja Kirsi Kanerva, 277–310. Helsinki: Gaudeamus.
- Kivimäki, Ville. 2020. ”Väkivallan kantajat. *Tuntemattoman sotilaan* postraumaattisuudesta.” Teoksessa *Väinö Linna. Tunnettu ja tuntematon*, toim. Jyrki Nummi, Maria Laakso, Toni Lahtinen, Pertti Haapala, 195–211. Helsinki: WSOY.
- Kivimäki, Ville, Kirsi-Maria Hytönen ja Petri Karonen. 2015. ”Ennen huomispäivää. Toisen maailmansodan päättyminen Suomessa ja Euroopassa.” Teoksessa *Rauhaton rauha. Suomalaiset ja sodan päättyminen 1944–1950*, toim. Ville Kivimäki & Kirsi-Maria Hytönen, 11–36. Tampere: Vastapaino.
- Koivunen, Anu. 1995. *Isänmaan moninaiset äidinkasvot: Sotavuosien suomalainen "naisten" elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Komiteanmietintö. 1945. *Aborttikomitean mietintö*. Mon. 6 (1945). Helsinki.
- Korhonen, Anu. 2002. ”Constructing emotion in a culture of hierarchies: A love story”. Teoksessa *Time Frames. Negotiating Cultural History*, toim. A. Korhonen & K. Tuohela, 57–74. Turku: University of Turku, Department of Cultural History.
- Kortekallio, K. & Ovaska, A. 2020. ”Lähilukeminen ennen ja nyt: Ruumiillisia, ympäristöllisiä ja poliittisia näkökulmia.” *Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti* Avain, Vuosikerta. 17, Nro 3, 52–69. <https://doi.org/10.30665/av.95530>
- Kortessalmi, Juhani. 2008. *Poronhoidon synty ja kehitys Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koski, Leena. 2011. ”Sivistystyön ihmiskäsitys: villi-ihmisestä aikuiseksi yksilöksi.” Teoksessa *Valitus ja koulunpenkki. Kasvatus ja koulutus Suomessa 1860-luvulta 1960-luvulle*, toim. Anja Heikkinen ja Pirkko-Leino-Kaukiainen, 159–183, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kosonen, Heidi. 2020. *Gendered and Contagious Suicide: Taboo and Biopower in Contemporary Anglophone Cinematic Representations of Self-Willed Death*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-8313-0>
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. (Alkuteos: *Pouvoirs de l'horreur*, 1980, Editions du Seuil). New York: Columbia University Press.
- Kuokkanen, Rauna. 2004. ”Saamelaisnaiset, feministinen analyysi ja saamelaisyhteiskunnan dekolonisaatio.” Teoksessa *Tasa-arvon haasteita globaalina ja lokaalina rajapinnoilla*, toim. Kaarina Kaila, Vappu Sunnari ja Heli Vuori, 143–159. Oulu: Oulun yliopisto.
- Kurenmaa, Pekka & Riitta Lentilä. 2005. ”Sodan tappiot.” Teoksessa *Jatkosodan pikkujättiläinen*, toim. Jari Leskinen & Antti Juutilainen, 1150–1162. Helsinki: WSOY.

- Kuusi, Hanna. 2000. ”Sisarukset sodassa. Perheen selviytymisstrategioita sotavuosina.” *Keulakuvia ja peränpitäjiä. Vanhan ja uuden yhteiskunnan rajalla*, toim. Riitta Oittinen & Marjatta Rahikainen, 347–365. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Kübler-Ross, Elisabeth. 1969. *On Death and Dying*. New York: Macmillan.
- Laestadius, Lars Levi. 1994. *Katkelmia lappalaisten mytologioista*, toim. Nilla Outakoski. Kangasniemi: Deanu Kultur ja Museon julkaisusarja N:o 3.
- Laine, Juhani. 2015. *Henkilöhahmojen sisäinen konflikti Väinö Linnan romaanissa Tuntematon sotilas*. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-6360-6>
- Laine, Kimmo. 1989. ”Tositarkoituksella.” *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu*, 2(1), 2. <https://doi.org/10.23994/lk.116888>
- Laine, Kimmo. 1999. ”Pääosassa Suomen kansa”. *Suomi-filmi ja Suomen Filmitoiminta kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*. Helsinki: SKS.
- Laine, Kimmo. 2000. ”Onko suomalaisia elokuvagenrejä olemassa? Teoksessa *Populaarin lumo – media ja arki*, toim. Anu Koivunen, Susanna Paasonen ja Mari Pajala. Turku: Turun yliopisto, media tutkimus.
- Laine, Kimmo. 2019. ”SF-elokuvien genret, syklit ja sarjat.” Teoksessa *Unelmatehdas Liisankadulla. Suomen Filmitoiminta Oy:n tarina*, toim. Kimmo Laine, Minna Santakari, Juha Seitajärvi ja Outi Hupaniitti, 190–204. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laine, Kimmo, Minna Santakari, Juha Seitajärvi ja Outi Hupaniitti. 2019. ”Johdanto”. Teoksessa *Unelmatehdas Liisankadulla. Suomen Filmitoiminta Oy:n tarina*, toim. Kimmo Laine, Minna Santakari, Juha Seitajärvi ja Outi Hupaniitti, 7–17. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehti, Martti. 2001. *Väkivallan hyökyaalto. 1900-luvun alkuvuosikymmenten henkikirjallisuus Suomessa ja Luoteis-Virossa*. Oikeuspoliittisen tutkimuslaitoksen julkaisuja 178. Helsinki: Oikeuspoliittinen tutkimuslaitos.
- Lehti, Martti. 2020. ”Henkikirjokatsaus 2020”. *Katsauksia 41/2020*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Kriminologian ja oikeuspolitiikan instituutti. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-0674-2>
- Lehtola, Jorma. 2000. *Lailasta Lailaan. Tarinoita elokuvien sitkeistä lappalaisista*. Inari: Kustannus-Puntsi.
- Lehtola, Veli-Pekka. 2005. ”Saamelaiden historiaa.” Teoksessa *Historian lisälehtiä. Suvaitsevaisuuden ongelma ja vähemmistöt kansallisessa historiassa*, toim. Pekka Isaksson & Jouko Jokisalo, 303–320. Helsinki: Like.
- Lehtola, Veli-Pekka. 2012. *Saamelaiset suomalaiset. Kohtaamisia 1896–1953*. Helsinki: SKS.
- Lehtola, Veli-Pekka. 2015. *Saamelaiset. Historia, yhteiskunta, taide*. Inari: Kustannus-Puntsi.
- Lempa, Heikki. 2000. ”Historia, tunteet ja instituutiot – Lähtökohtia tunteiden historiaan”, teoksessa *Jäljillä – Kirjoituksia historian ongelmista*, toim. P. Kettunen, A. Kultanen & T. Soikkanen, 167–186. Turku: Kirja-Aurora, Turun yliopisto.
- Lidman, Satu. 2009. ”Kunnia ja siveys. Yhteisöllisten konfliktien ja häpeän pelon historiallisuudesta.” Teoksessa *Kunnia konfliktina. Näkökulmia ilmiön tunnistamiseen ja ennaltaehkäisyyn*, toim. Tanja Tauro ja Marjo van Dijken, 116–133. Helsinki: Amoral-hankkeen loppujulkaisu, Mannerheimin lastensuojeluliiton Uudenmaan piiri.
- Lidman, Satu. 2015. *Väkivaltakulttuurin perintö. Sukupuoli, asenteet ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ligotti, T. 1996. ”The consolation of horror.” In *The nightmare factory*, edited by T. Ligotti, xi–xxi. New York, NY: Carrol & Graf.
- Lindqvist, Sven. 2000. *Nyt sinä kuolit – Pommien vuosisata*. Suom. Heikki Salojärvi. Vantaa: Pequod Oy.
- Linna, Väinö. 2007. *Esseitä*. Helsinki: WSOY.
1955. ”Tuntemattoman sotilaan taustaa”, 82–87.
1956. ”Sotaromaanin kirjoittamisesta”, 99–106.
1960. ”Vuonna 1918 – ja vähän sitä ennen”, 114–132.
1963. ”Kirjallinen menestykseni ja sen syyt”, 176–183.
1964. ”Runeberg ja suomalainen kansallismentaliteetti”, 238–251.

1969. ”Miten kirjani ovat syntyneet”, 345–365.
- Lukkarinen, Vilho. 1981. *Suomen lotat. Lotta Svärd-järjestön historia*. Helsinki: Suomen Naisten Huoltosäätiö, WSOY.
- Luostarinen, Heikki. 1986. *Perivihollinen. Suomen oikeistolehdistön Neuvostoliittoa koskeva viholliskuva sodassa 1941–44: tausta ja sisältö*. Tampere: Vastapaino.
- Lähteenmäki, Maria. 2003. ”Jäämeren valloitus. Naparetkeilijöitä ja skippareita Euroopan pohjoisilla rannoilla.” Teoksessa *Lappi. Maa, kansat, kulttuurit*, toim. Ilmo Massa & Hanna Snellman. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 924.
- Lähteenmäki, Maria. 2004. *Kalotin kansaa. Rajankäynnit ja vuorovaikutus Pohjoiskalotilla 1808–1889*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lähteenmäki, Maria. 2005. ”The White Man’s Burden? Settlers in Finnish Lapland in the nineteenth century.” In *The North Calotte. Perspectives on the Histories and Cultures of Northernmost Europe*, edited by Maria Lähteenmäki & Päivi Maria Pihlaja. Publications of the Department of History, University of Helsinki, 18. Inari: Kustannus-Puntsi.
- Löytökoski, Lauri. 2006. ”Selässä syntinen taakka– suomalainen kauhuelokuva, osa I.” *WiderScreen3/2006: Kahu*. http://widerscreen.fi/2006/3/_print/suomalainen_kauhuelokuva_osa_1.pdf
- Makkonen, Anna (toim.) 1992. *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: SKS.
- Malmberg, Ilkka. 2007. *Tuntemattomat sotilaat*. Helsinki: Helsingin Sanomat.
- Manker, Ernst. 1965. *Näidkonst. Tromman bildvärd*. Halmstad: LTS Förlag.
- Manninen, Pauli. 1990. ”Kansalliset kriisit historiantutkimuksessa ja kirjallisuudessa – sekä tuntematon Väinö Linna.” *Historia nyt, Näkemyksiä suomalaisesta historiantutkimuksesta*, Pekka Lahtinen et al. Helsinki: WSOY.
- Manovich, Lev. 2001. ”Museum Without Walls, Art History Without Names: Methods and Concepts for Media Visualization”. *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, toim. Carol Vernallis, Amy Herzog ja John Richardson, 253–278. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Matt, Susan J. & Peter N. Stearns. (toim.) 2014. *Doing Emotions History*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois.
- Matt, Susan J. and Luke Fernandez. 2020. ”Technology and feeling.” In *Sources for the History of Emotions: A Guide*, ed. Katie Barclay, Sharon Crozier-De Rosa ja Peter N. Stearns, 212–223. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge.
- Mauranen, Tapani. 2001. ”Satavuotias autoilija. Suomalaisen autonkäytön historiaa.” Teoksessa *Autoilukulttuurin muutos Suomessa*, toim. Kalle Toiskallio, 33–63. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 841.
- Meri, Lauri. 2009. *Tauno Palo*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Meskus, Mianna. 2001. ”Sikiön lähdeämisen alakulttuuri 1900-luvun Suomessa.” *Sosiologia 4/2001*: 287–299.
- Meskus, Mianna. 2003. ”Väestön elinvoima ja tahallinen keskenmeno. Raskauden keskeyttämisen politisoituminen 1900-luvun alun Suomessa.” Teoksessa *Kansalaisuus ja kansanterveys*, toim. Ilpo Helén & Mikko Jauho, 211–232. Helsinki: Gaudeamus.
- Meskus, Mianna. 2005. ”To exclude or to enclose?” *Scandinavian Journal of History*, 30:1, 45–60. <https://doi.org/10.1080/03468750410003766>
- Miettinen, Riikka. 2015. *Suicide in Seventeenth-Century Sweden: The Crime and Legal Praxis in the Lower Courts*. Väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Miettinen, Riikka. 2019. ”Itsemurha varhaismodernilta ajalta nykypäivään.” Teoksessa *Suomalaisen kuoleman historia*, toim. Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen ja Kirsi Kanerva, 183–207. Helsinki: Gaudeamus.
- Miller, William Ian. 1997. *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, Massachusetts ja Lontoo: Harvard University Press.

- Moeller, S. 1999. *Compassion Fatigue: How The Media Sell Disease, Famine, War and Death*. London: Routledge.
- Moilanen, Laura-Kristiina. 2008. *Talonpoikaisuus, säädyllisyys ja suomalaisuus 1800- ja 1900-lukujen vaihteen suomenkielisen proosan kertomana*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-3399-9>
- Moilanen, Lauri. 2025. *Suicidal murder as a criminal, social, and cultural phenomenon in early modern Finland*. Oulu: Oulun yliopisto, Acta Universitatis Ouluensis B: Humaniora. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:oulu-202504172770>
- Mulari, Heta ja Lauri Piispa. 2009. ”Saatteeksi.” Teoksessa *Elokuva historiassa, historia elokuvassa*, toim. Heta Mulari ja Lauri Piispa, 7–16. Turku: Cultural History – Kulttuurihistoria 7, k&h.
- Mulvey, Laura. 1999 (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 833–44.
- Muroma, Seppo. 1991. *Suurten kuolonvuosien (1696–1697) väestönmeneitys Suomessa*. Historiallisia tutkimuksia 161. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Myllykangas, Mikko. 2014. *Rappeutuminen, tiedostamaton vai yhteiskunta? Lääketieteellinen itsemurhatutkimus Suomessa vuoteen 1985*. Oulu: Oulun yliopisto, Acta Universitatis Ouluensis B Humaniora 120. <https://urn.fi/URN:ISBN:9789526204468>
- Mäkelä, Mauno. 1996. *Kerrankin hyvä kotimainen - elokuvatuottajan muistelmat*, toim. Kalevi Koukunen. Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.
- Nevala, Seija-Leena. 2002. ”Kansakunta pienoiskoossa - Lotta- ja suojeluskuntaperhe.” Teoksessa *Suomineiton hei! Kansallisuuden sukupuoli*, toim. Tuula Gordon, Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen, 93–117. Tampere: Vastapaino.
- Nevala, Seija-Leena & Kirsi-Maria Hytönen. 2015. ”Toimet, työt ja taakat. Perhe-elämä maaseudulla sodan jälkeen.” Teoksessa *Rauhaton rauha. Suomalaiset ja sodan päätyminen 1944–1950*, toim. Ville Kivimäki & Kirsi-Maria Hytönen, 151–172. Tampere: Vastapaino.
- Nevalainen, Petri. 2007. *Kaikkien aikojen Tauno Palo*. Helsinki: Ajatus Kirjat.
- Niemiec, Ryan M. & Stefan E. Schulenberg. 2011. ”Understanding Death Attitudes: The Integration of Movies, Positive Psychology, and Meaning Management.” *Death Studies*, 35:5, 387–407. <https://doi.org/10.1080/07481187.2010.544517>
- Nieminen, Hannu. 2006. *Kansa seisoi loitompana: Kansallisen julkisuuden rakentuminen Suomessa 1809–1917*. Tampere: Vastapaino.
- Nivala, Asko. 2022. ”Kulttuurihistoria, uusmaterialismi, posthumanismi ja digitaalinen humanismi.” Teoksessa *Kulttuurihistorian tutkimus. Lähteistä menetelmiin ja tulkintaan*, toim. Rami Mähkä, Marika Ahonen, Niko Heikkilä, Sakari Ollitervo & Marika Räsänen, 453–467. Turku: Cultural History – Kulttuurihistoria 17, k&h.
- Nummela, Ilkka. 1993. *Inter arma silent revisores rationum. Toisen maailmansodan aiheuttama taloudellinen rasitus Suomessa vuosina 1939–1952*. Studia Historica Jyväskyläläisiä 46. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Nygård, Toivo. 1994. *Itsemurha suomalaisessa yhteiskunnassa*. Studia historica Jyväskyläläisiä 50. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Pajari, Ilona. 2013. ”Sotien vaikutus kuolemankulttuuriin.” *Thanatos vol.2 1/2013*, <https://journal.fi/thanatos/article/view/131982/80621>
- Pajari, Ilona. 2014. ”Kuolemanrituaalit Suomessa.” Teoksessa *Kuoleman kulttuurit Suomessa*, toim. Outi Hakola, Sari Kivistö ja Virpi Mäkinen, 87–106. Helsinki: Gaudeamus University Press.
- Pajari, Ilona. 2018. ”Lyhyen sodan ja suuren tulevaisuuden odotus Suomessa kesällä 1941.” *Historiallinen aikakauskirja*, 116:4, 394–407. DOI: <https://doi.org/10.54331/haik.140560>
- Pajari, Ilona. 2019. ”Kuolema maalla ja kaupungissa. Kulttuurin ja kulutuksen tarkastelua.” Teoksessa *Suomalaisen kuoleman historia*, toim. Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen ja Kirsi Kanner, 103–125. Helsinki: Gaudeamus.

- Pajari, Ilona, Riikka Miettinen ja Kirsi Kanerva. 2019. ”Kuoleman historian ääriiviivoja.” Teoksessa *Suomalaisen kuoleman historia*, toim. Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen ja Kirsi Kanerva, 7–25. Helsinki: Gaudeamus.
- Peltokorpi, Kaisa-Maria. 2011. *On elettävä kun koska tahansa voi kuolla. Lottien selviytyminen sodassa 1939–1944*. Akateeminen väitöskirja. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:ula-201201181006>
- Peltonen, Matti. 1999. ”Suomalainen maatalouskysymys.” Teoksessa *Talous, valta ja valtio*, toim. Pertti Haapala. Helsinki: Gaudeamus.
- Pentikäinen, Juha. 1990. *Suomalaisen lähtö: kirjoituksia pohjoisesta kuolemankulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pentikäinen, Juha. 1994. ”Saamelaisten uskomusmaailma.” Teoksessa *Johdatus saamentutkimukseen*, toim. Ulla-Maija Kulonen & Juha Pentikäinen & Irja Seurujärvi-Kari, 130–162. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pentikäinen, Juha. 1999. *Kalevala Mythology. Expanded Edition*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. Translated and edited by Ritva Poom.
- Pentikäinen, Juha. 2006. ”Samanistinen Lappi.” Teoksessa *Alueiden Lappi*, toim. Maria Lähteenmäki, 182–199. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Perez, Gilberto. 2013 (1998). ”The Deadly Space Between.” Teoksessa *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (Blu-ray-kopion mukana julkaistu vihkonen), 7–33. Alkuperäinen julkaisu: *The Material Ghost: Films and Their Medium*. 1998. John Hopkins University Press.
- Pietikäinen, Petteri. 2020. *Kipeät sielut. Hulluuden historia Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pitkämäki, Anna. 2017. ”Sä tykkäätkö kovista otteista vai?” Sukupuolistunut väkivalta 2000-luvun alun suomalaisessa elokuvassa.” Teoksessa *Sukupuoli ja väkivalta: Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. toim., Karkulehto, S. and Rossi, L.-M, 27–52. Helsinki: SKS. <https://doi.org/10.21435/skst.1431>
- Pitkämäki, Anna. 2021. ”Mä oon kerran kännipäissäni pätkässyt Ilonaa turpaan”: sukupuolistunut väkivalta Aku Louhimiehen ja Antti J. Jokisen elokuvissa. *Sukupuolentutkimus*, 34(2), 6–19. <https://journal.fi/sukupuolentutkimus/article/view/159630/103534>
- Plamper, Jan. 2015. *The History of Emotions: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, Incorporated.
- Pohjola-Vilkuna, Kirsti. 1995. *Eros kylässä. Maaseudun luvaton seksuaalisuus vuosisadan vaihteessa*. Helsinki: SKS.
- Prince, S. 2000. ”Graphic violence in the cinema: origins, aesthetic design, and social effects.” In *Screening violence*, edited by S. Prince, 1–44. New Brunswick, NJ: Rutgers UP.
- Pukkila-Toivonen, Hanna, Sari Savikko ja Kaari Utrio. 2021. *Suomen naisten sota*. Porvoo: Amanita Oy.
- Pulma, Panu. 2009. ”Suomen romanit – 500 vuoden selviytymistaistelu.” Teoksessa *Varokaa, mustalaisia! Väärinymmärryksen historiaa. Suomen romanien vaiheita ja kulttuuria*, toim. Jere Jäppinen, 10–34. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo.
- Raitis, Riikka. 1993. ”Läheisen omaisen kaatuminen.” Teoksessa *Naisten aseet: Suomalaisena naisena talvi- ja jatkosodassa*, toim. Riikka Raitis & Elina Haavio-Mannila, 247–279. Helsinki: WSOY.
- Rantanen, Rosa. 2019. *On the ethical desirability of considerable life extension*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7839-7>
- Reddy, W. M. 1997. ”Against Constructionism. The Historical Ethnography of Emotions.” *Current Anthropology* 38 (3), 327–351.
- Reddy, William. 2001. *The Navigation of Feeling. A framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reddy, William. 2008. ”Emotional Styles and Modern Forms of Life.” Teoksessa *Sexualized Brains. Scientific Modeling of Emotional Intelligence from a Cultural Perspective*, toim. Nicole C. Karafyllis ja Gotlind Ulshöfer, 81–100. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Reddy, William. 2012. *The Making of Romantic Love: Longing and Sexuality in Europe, South Asia & Japan, 900–1200 BC*. Chicago: University of Chicago Press.

- Richardson, John. 2017. ”Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista.” *Etnomusikologian Vuosikirja*, 29, 1–33. <https://doi.org/10.23985/evk.60949>
- Rosenholm, Heikki. 2016. *Vampyyrin varjossa – pelon elementit elokuvassa Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. Pro gradu -tutkielma, kulttuuriperinnön tutkimus. Turku: Turun yliopisto.
- Rosenholm, Heikki. 2017. ”The Fear of Death in Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (1922)”. *WiderScreen* 20 (3). <http://widerscreen.fi/numerot/2017-3/fear-death-nosferatu-eine-symphonie-des-grauens-1922/>
- Rosenholm, Heikki. 2020. ”Kuolemanpelon ruumiillisuuden tarkastelu tunteellisilla käytännöillä Teuvo Tulion melodraamoissa Levoton veri (1946) ja Mustasukkaisuus (1953).” *Thanatos* vol. 9 1/2020. <https://journal.fi/thanatos/article/view/137048>
- Rosenwein, Barbara H. 2002. ”Worrying about Emotions in History.” *The American Historical Review* 107 (2), 821–45.
- Rosenwein, Barbara H. 2006. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press.
- Rosenwein, Barbara H. 2015. *Generations of Feeling: A History of Emotions (600–1700)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosenwein, Barbara H., and Riccardo Cristiani. 2018. *What Is the History of Emotions?* Newark: Polity Press.
- Russell, C. 1993. “Decadence, violence and the decay of history: Notes on the spectacular representation of death in narrative film, 1965 to 1990.” In *Crisis cinema: The apocalyptic idea in postmodern narrative film*, edited by C. Sharrett. Washington, D.C.: Maitonneuve Press.
- Rytkönen, Sisko. 2001. *Mitäpä ei kärsitty elokuvan takia: muistoja 1930- ja 1940-luvun kotimaisista elokuvista ja esitystilanteista*. Jyväskylä: omakustanne.
- Rytkönen, Sisko. 2008. *Ihanat naiset kankaalla. Filmitähtiä suomalaisen elokuvan kultakaudelta*. Hämeenlinna: Kustannus Oy Majakka.
- Räisänen, Arja-Liisa. 1995. *Onnellisen avioliiton ehdot. Sukupuolijärjestelmän muodostumisprosessi suomalaisessa avioliitto- ja seksuaalivalistusoppaissa 1865–1920*. Vammala: SKS.
- Römpötti, T., & Salmi, H. (2022). ”Elokuva ja digitaaliset ihmistieteet.” *Lähikuva – Audiovisuaalisen Kulttuurin Tieteellinen Julkaisu*, 35(4), 3–7. <https://doi.org/10.23994/lk.125665>
- Saari, Juh. 2020. *Kuuluisan kuoleman varjo. Miksi Kyllikki Saaren murha ei unohdu?* Helsinki: Gaudeamus.
- Saarinen, Heli. 2011. *Valkoisen peuran myyttinen Lappi. Lappi-myytin tie keskiajan kuvastosta suomalaiseseen elokuvaan*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Saario, Lauri. 1989. ”Kaatuneiden evakuoitokeskusten toiminta talvi- ja jatkosodassa.” *Sotahistorialinen Aikakauskirja* 8, 166–208.
- Salakka, Matti. 1991. ”Vain mustalainen ymmärtää mustalaista.” *Romanit 1940- ja 1950-luvun kotimaisessa elokuvassa.* *Lähikuva* 4/1991, 28–39. DOI: <https://doi.org/10.23994/lk.116769>
- Salmela, Anu. 2017. *Kuolemantekojä: Naisten itsemurhat 1800-luvun jälkipuolen tuomioistuinprosesseissa*. Turku: Turun yliopisto.
- Salmela, Mikko. 2014. ”Kuolevan kohtaaminen.” Teoksessa *Kuoleman kulttuurit Suomessa*, toim. Outi Hakola, Sari Kivistö ja Virpi Mäkinen, 47–64. Helsinki: Gaudeamus University Press.
- Salmela, Mikko. 2017. ”Affektiivinen käänne: Yksi vai monia? Käsitteellisiä ja metodologisia pohdintoja.” *Tieteessä Tapahtuu*, 35(2). <https://journal.fi/tt/article/view/61405>
- Salmi, Hannu. 1991. ”Pula-ajan kuva.” Sota-ajan säännöstely ja Suomi-Filmin *Poretta.* *Lähikuva* 1/1991, 22–33. DOI: <https://doi.org/10.23994/lk.116798>
- Salmi, Hannu. 1993. *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus Oy ja Suomen elokuva-arkisto.
- Salmi, Hannu. 1996. *Atoomipommilla kuuhun: Tekniikan mentaalihistoriaa*. Helsinki: Edita.
- Salmi, Hannu. 1997. ”Elokuvan katsomisen historiaa.” Teoksessa *Varjojen valtakunta. Elokuvahistorian uusi lukukirja*, toim. Anu Koivunen ja Hannu Salmi, 66–67. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja.

- Salmi, Hannu. 1999. *Tanssi yli historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja, kulttuurihistoria.
- Salmi, Hannu 2017. ”Suomi, kulttuurihistoria ja kulttuurisuuden haaste.” *Historiallinen Aikakauskirja* 4 (2017), 417–425. DOI: <https://doi.org/10.54331/haik.140460>
- Salmi, Hannu. 2022. ”Kulttuurihistoria merkitysten tutkimuksena.” Teoksessa *Kulttuurihistorian tutkimus. Lähteistä menetelmiin ja tulkintaan*, toim. Rami Mähkä, Marika Ahonen, Niko Heikkilä, Sakari Ollitervo & Marika Räsänen, 37–50. Turku: Cultural History – Kulttuurihistoria 17, k&h.
- Savolainen, Tarja. 2002. *Jäämereltä Cannesiin. Naiset elokuvaohjaajina Suomessa ennen vuotta 1962*. Helsinki: Helsingin yliopisto, viestinnän laitos.
- Scheer, Monique. 2012. “Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion.” *History and Theory* (51), 193–220. Wesleyan University.
- Schepelern, Peter. 1986 (1978). ”Lajityyppikäsite ja kauhuelokuva.” *Kun hirviöt heräävät – kauhu ja taide*, toim. Raimo Kinisjärvi ja Matti Lukkarila, 8–39. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen. (Alun perin ilmestynyt julkaisussa: *Sekvens. Filmvidenskapelig*, 1978. Institut for filmvidenskab Kobenhavns Universitet, 20–44.)
- Schleking, Florian. 2015. “Psychedelic Fears. Drug Use as an Emotional Practice in West Germany around 1970.” *Storicamente* 11 (24). https://storicamente.org/schleking_drug_history
- Schultz, N. W., & Huet, L. M. 2000. “Sensational! Violent! Popular! Death in American movies.” *Omega: The Journal of Death and Dying*, 42, 137–149. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.2190/6GDX-4W40-5B94-MX0G>
- Sedergren, Jari. 1999. “Elokuva, sota ja etnisuus.” Teoksessa *Kriisi, kritiikki ja konsensus. Elokuva ja suomalainen yhteiskunta*, toim. Ari Kivimäki, Hannu Salmi, Jari Sedergren ja Mervi Pantti, 26–34. Turku: Turun yliopisto, kulttuurihistoria.
- Sedergren, Timo. 2002. ”Sotaromaani ja Tuntematon sotilas – kaksosten identtisyys puntarissa.” *Ennen ja nyt, vol 2, nro 3: Nationalismi ja Väinö Linna*. <https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108173/63197>
- Segalen, Victor, and Yaël Rachel Schlick. 2002. *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv125je90>
- Seligman, Martin E. P. 2008. *Aito onnellisuus. Positiivisen psykologian keinoin täyteen elämään*. Helsinki: Art House.
- Setälä, Päivi. 1996. *Keskiajan nainen*. Helsinki: Otava.
- Sihvonen, Jukka. 2009. *Idiootti ja samurai – Tuntematon sotilas elokuvana*. Turku: Eetos.
- Siikala, Anna-Leena. 1999. ”Uralilainen ja saamelainen mytologia. Teoksessa *Pohjan poluilla. Suomalaisien juuret nykytutkimuksen mukaan*, toim. Paul Fogelberg, 91–104. Helsinki: Suomen tiedeseura.
- Siltala, Juha. 2009. *Sisällissodan psykohistoria*. Helsinki: Otava.
- Simonen, Leila. 1994. ”Kotikuolema ja omaiset. Näkymättömien saattohoitajien tarinat.” *Sosiaaliturva* 16/1994, 14–17.
- Sjö, Karoliina. 2023. *Kirjoitettu minä. Kirsti Teräsvuoren nuoruusajan päiväkirjakertomus 1916–1923*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja - Annales Universitatis Turkuensis, Ser B: Humaniora. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-9158-7>
- Sobchack, V.C. 2000. ”The violent dance: A personal memoir of death in the movies. In *Screening violence*, edited by S. Prince, 110–124. New Brunswick, NJ: Rutgers UP.
- Sorlin, Pierre. 1977. *Sociologie du cinéma*. Ouverture pour l’histoire de demain. ”Histoire” collection dirigée par Paul Lemerle et Mauric Agulhon. Paris: Aubier Moutagne.
- Sorvali, Satu. 2023. *Sapenpurkua ja sanasotia: 1800-luvun lopun suomalaislehdistön ärtynyt tunne- ja keskustelukulttuuri*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja - Annales Universitatis Turkuensis, Ser B: Humaniora. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-9497-7>
- Stearns, Peter N. 1989. *Jealousy: The Evolution of an Emotion in American History*. New York: New York University Press.

- Stearns, Peter N. 1994. *American Cool. Constructing a Twentieth-Century Emotional Style*. New York: New York University Press.
- Stearns, Peter N., and Carol Z. Stearns. 1985. "Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards." *The American Historical Review*, 90 (4), 813–36.
- Stearns, Peter N., and Carol Z. Stearns. 1986. *Anger: The Struggle for Emotional Control in America's History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stormbom, Nils-Björne. 1963. *Väinö Linna. Kirjailijan tie*. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Strömmer, Aarno. 1991. "Väestönkehitys ja väestöpolitiikka." Teoksessa *Perheen puolesta. Väestöliitto 1941–1991*, 40–79. Helsinki: Väestöliitto.
- Sulamaa, Kaarle. 1999. *Lotta Svärd – Uskonto ja isänmaa*. Helsinki: Yliopistopaino/Helsinki University Press.
- Sullivan, David and Jeff Greenberg. 2013. "Introduction: When The Lights Go Down." In *Death in Classic and Contemporary Film Fade to Black*. Edited by D. Sullivan and J. Greenberg. 1st ed. 2013, 1–15. New York: Palgrave Macmillan US.
- Sumiala, Johanna. 2014. "Urheilusankarin kuolema." Teoksessa *Kuoleman kulttuurit Suomessa*, toim. Outi Hakola, Sari Kivistö ja Virpi Mäkinen, 141–158. Helsinki: Gaudeamus University Press.
- Sumiala, Johanna. 2021. *Mediated Death*. Cambridge: Polity Press.
- Suo-Yrjö, Pia. 2009. *Soson peto: Soson rautatiepysäkillä vuonna 1953 tapahtunut ryöstömurha ja sitä seurannut julkinen keskustelu kuolemanrangaistuksesta*. Pro gradu -tutkielma. Joensuun yliopisto: Yhteiskunta- ja aluetieteiden tiedekunta, historian oppiaineryhmä.
- Syrjä, Jaakko. 2004. *Muistissa Väinö Linna 1*. Helsinki: WSOY
- Tarkiainen, Kari. 1986. *Se vanha vainooja. Käsitykset itäisestä naapurista Iivana Julmasta Pietari Suureen*. Helsinki: SHS.
- Taskinen, Ilari. 2015. "Sota-ajan kirjekulttuuri ja kirjeiden kokemusten tulkinta." Teoksessa *Kirjeitä sodasta. Kirjoittamisen tavat ja merkitykset kriisiaikoina*, toim. Marko Tikka, Ilari Taskinen ja Seija-Leena Nevala-Nurmi, 12–29. Tampere: Postimuseo, Tampereen historiallinen seura.
- Tervonen, Miika. 2009. "Mustalaisia vai ihmisiä? Väärinymmärryksen historiaa ja –nykypäivää." Teoksessa *Varokaa, mustalaisia! Väärinymmärryksen historiaa. Suomen romanien vaihteita ja kulttuuria*, toim. Jere Jäppinen, 82–90. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo.
- Tepora, Tuomas. 2011. *Lippu, uhri, kansakunta. Ryhmäkokemukset ja -rajat Suomessa 1917–1945*. Helsinki: Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta, filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos.
- Tepora, Tuomas. 2012. "Neurotieteiden haaste tunteiden historialle." *Historiallinen Aikakauskirja* 110 (3), 322–340. <https://journal.fi/haik/article/view/139915>
- Tepora, Tuomas. 2014. "The Mystified War: Regeneration and Sacrifice." Teoksessa *The Finnish Civil War 1918: History Memory, Legacy*, toim. Tuomas Tepora ja Aapo Roselius. History of Warfare 101, Leiden & Boston: Brill.
- Tepora, Tuomas. 2015. *Sodan henki. Kaunis ja ruma talvisota*. Helsinki: WSOY.
- Tepora, Tuomas ja Jussi Jalonen. 2019 "Suomalainen marttyyrikuolema." Teoksessa *Suomalaisen kuoleman historia*, toim. Iiona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen ja Kirsi Kanerva, 247–276. Helsinki: Gaudeamus.
- Terkamo-Moisio, Anja. 2016. *Complexity of attitudes towards death and euthanasia*. Kuopio: Itä-Suomen yliopiston julkaisuja, Terveystieteiden tiedekunta, Hoitotieteen laitos. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-61-2198-7>
- Tiihonen, Kristiina. 2000. "Puhtaan nuoruuden ihanne. Sukupuolikasvatusta nuorison opaskirjoissa 1920- ja 1930-luvulla." Teoksessa *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900-lukujen vaihteen sukupuolisuuudesta*, toim. Kari Immonen, Ritva Hapuli, Maarit Leskelä ja Kaisa Vehkalahti. Helsinki: SKS.
- Tiitta, Allan. 1994. *Harmaakiven maa. Zacharias Topelius ja Suomen maantiede*. Helsinki: Suomen Tiedeseura.

- Tikka, Marko ja Seija-Leena Nevala. 2020. *Kielletyt leikit. Tanssin kieltämisen historia Suomessa 1888–1948*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Toiviainen, Sakari. 1992. *Suurinta elämässä. Elokuvalmelodraaman kulta-aika*. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Toiviainen, Sakari (toim.) 2002. *Tulio: Levottoman veren antologia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Tulio, Teuvo. 2002. ”Elämäni ja elokuvani.” Teoksessa *Tulio: Levottoman veren antologia*, toim. Sakari Toiviainen 23–158. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Tuomaala, Salome. 2004. ”Kärsimyksen rajat ja vapauden mahdollisuudet aborttipuheessa.” Teoksessa *Arki satuttaa. Kärsimyksiä suomalaisessa nykypäivässä*, toim. Marja-Liisa Honkasalo, Terhi Utrianen & Anna Leppo, 139–165. Tampere: Vastapaino.
- Tuominen, Marja. 2010. ”Missä maanpiiri päättyy? Pohjoisen kulttuurihistorian paikat ja haasteet.” Teoksessa *Kulttuurihistoriallinen katse*, toim. Heli Rantala & Sakari Ollitervo, 309–337. Turku: Cultural History – Kulttuurihistoria 8, k&h.
- Tuominen, Pirjo, Esko Lammi, Riitta Uosukainen, Maarit Huovinen, Hilja Toivio, Juhani Niemi, Outi Oja ja Tiina Kinnunen. 2010. *Lotat. Suomen naisten suuri tarina*, toim. Pirjo Tuominen. Helsinki: Tammi.
- Turpeinen, Oiva. 1986. *Nälkä vai tauti tappoi. Kauhunvuodet 1866–1868*. Historiallisia tutkimuksia 136. Helsinki: SHS.
- Uusitalo, Kari. 1975. *Lavean tien sankarit. Suomalainen elokuva 1931–1939*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Uusitalo, Kari. 1977. *Ruutia, riitoja, rakkautta... Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940–1948*. Helsinki: Suomen elokuvaseäitiö julkaisusarja n:o 3.
- Uusitalo, Kari. 1978. *Hei, rillumarei! Suomalaisen elokuvateollisuuden mimmivuodet 1949–1955*. Helsinki: Suomen elokuvaseäitiö julkaisusarja n:o 5.
- Uusitalo, Kari. 1981. *Suomen Hollywood on kuollut. Kotimaisen elokuvan ahdinkovuodet 1956–1963*. Helsinki: Suomen elokuvaseäitiö julkaisusarja n:o 12.
- Uusitalo, Kari. 2006. *Tarkastelua. Aarne Tarkas ja hänen elokuvansa*. Helsinki: Like.
- Vahtola, Jouko. 1991. ”Kansojen moninaisuus.” Teoksessa *Tornionlaakson historia 1. Jääkaudelta 1600-luvulle*, 179–265. Malung: Torniolaakson kuntien historiatoimikunta.
- Varjola, Markku. 2002. ”Tulion näkemys ja merkitys” Teoksessa *Tulio: Levottoman veren antologia*, toim. Sakari Toiviainen, 183–200. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Varpio, Yrjö. 2006. *Väinö Linnan elämä*. Helsinki: WSOY.
- Varpio, Yrjö. 2020. ”Keskusteleva yhteiskunta. Väinö Linnan pääteokset sodanjälkeisen murroksen heijastajina.” Teoksessa *Väinö Linna. Tunnettu ja tuntematon*, toim. Jyrki Nummi, Maria Laakso, Toni Lahtinen, Pertti Haapala, 301–315. Helsinki: WSOY.
- Vasara, Erkki. 1997. *Valkoisen Suomen urheilivat soturit. Suojeluskuntajärjestön urheilu- ja kasvatustoiminta vuosina 1918–1939*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Vuorinen, Marja. 2001. *Aatelisuuden semiotiikka, teoria ja käsite, aatelismiehen ideaalittyyppit ja populaarit demokratiateemat 1800-luvun suomalaisessa kaunokirjallisuudessa*.
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/21903>
- Vuorinen, Marja. 2010. *Kuviteltu aatelismies. Aateluus viholliskuvana ja itseymmärryksenä 1800-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <https://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-dor-000590>
- Välimäki, Susanna. 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-44-7395-1>
- Wahl, Charles. 1965 (1959). ”The Fear of Death” In *The Meaning of Death*, ed. Herman Feifel, 16–29. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Walter, Tony. 1994. *The revival of Death*. London: Routledge.
- Wirilander, Kaarlo. 1974. *Herrasväkeä. Suomen säätyläistä 1721–1870*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

- Wood, Robin. 1984 (1979). "An Introduction to the American Horror Film." In Barry Keith Grant (ed.), *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press Inc., 164–200. (Orig. in *The American Nightmare*.)
- Wood, Robin. 1986. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press.
- Zelizer, Barbie. 2010. *About To Die: How News Images Move the Public*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Liitteet

Liite 1. Luettelo kotimaisista pitkistä fiktioelokuvista 1940–1959 yleisluokan, kuolemankategorioiden sekä kuolonuhrien määrän ja kuoleman luonteen / sukupuolen mukaan

1940: 20 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/ sukupuoli
<i>Oi, kallis Suomenmaa</i>	Wilho Ilmari, SF	YD	KK	1 LK / N
<i>Miehen tie</i>	Nyrki Tapiovaara ja Hugo Hytönen, Eloseppo	YD	KK	1 LK / M 1 LK / N
<i>Tottisalmen perillinen</i>	Orvo Saarikivi, Suomi-Filmi	YD	KI	-
<i>Simo Hurta*</i>	Roland af Hällström. Jäger-Filmi	HPD	KK	3 VK / M 1 VK / N
<i>Anu ja Mikko</i>	Orvo Saarikivi, Suomi-Filmi	HPD	KK	1 LK / N
<i>Runon kuningas ja muuttolintu</i>	Toivo Särkkä, SF	HPD	EK	-
<i>Unelma Karjamajalla</i>	Teuvo Tulio, Teuvo Tulio	MD	KK	1 LK / M
<i>Suotorpan tyttö</i>	Toivo Särkkä, SF	MD	KK	1 VK / M
<i>Lapseni on minun...</i>	Jorma Nortimo, SF	MD	KK	1 LK / M
<i>Jumala myrsky</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	MD	KK	1 VK / N
<i>Yövärtija vain</i>	Yrjö Nortamo, SF	MD	KI	-
<i>Eulalia-täti</i>	Eino Jurkka, Sampo-Filmi	YK	KI	-
<i>Tavaratalo Lapa-tossu ja Vinski</i>	Toivo Särkkä, SF	YK	KI	-
<i>SF-Paraati</i>	Yrjö Norta, SF	YK	EK	-
<i>Kyökin puolella</i>	Risto Orko, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Ketunhätä kainalossa</i>	Hugo Hytönen, Eloseppo	YK	EK	-
<i>Kersantilleko Emma nauroi?</i>	Ilmari Unho. Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Herra johtajan "harha-askel"</i>	Eino Jurkka, Filmistudio	YK	EK	-
<i>Aatamin puvussa – ja vähän Eevankin...</i>	Ossi Elstelä, SF	YK	EK	-
<i>Poikani pääkonsuli</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YK	EK	-

* kadonnut.

1941: 14 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/ sukupuoli
<i>Viimeinen vieras</i>	Ville Salminen ja Arvi Tuomi, Suomi-Filmi	YD	KK	1 LK / 3 VK / M 1 VK / N
<i>Suomisen perhe</i>	Toivo Särkkä, SF	YD	EK	-
<i>Kaivopuiston kaunis Regina</i>	Toivo Särkkä, SF	HPD	KK	2 VK / M
<i>Kulkurin valssi</i>	Toivo Särkkä, SF	HPD	KI	-
<i>Antreas ja syntinen Jolanda</i>	Valentin Vaala, SF	MD	KI	-
<i>Täysosuma</i>	Hannu Leminen, SF	YK	KI	-
<i>Poikamies-pappa</i>	Orvo Saarikivi, SF	YK	KI	-
<i>Jos oisi valtaa...</i>	Yrjö Norta, SF	YK	EK	-
<i>Morsian yllättää</i>	Valentin Vaala, SF	YK	EK	-
<i>Onnellinen ministeri</i>	Toivo Särkkä, SF	YK	EK	-
<i>Perheen musta lammas</i>	Jorma Nortimo, SF	YK	EK	-
<i>Poretta eli Keisarin uudet pisteet</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Totinen torvensoittaja</i>	Orvo Saarikivi, SF	YK	EK	-
<i>Ryhmy ja Romppainen</i>	Risto Orko, Suomi-Filmi	YK	EK	-

1942: 18 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/ sukupuoli
<i>Viimeinen vieras</i>	Ville Salminen ja Arvi Tuomi, Suomi-Filmi	YD	KK	1 LK / 3 VK / M 1 VK / N
<i>Salainen ase</i>	Theodor Luts ja Erkki Uotila, Fenno-Filmi	YD	KK	2 VK / M
<i>Yli rajan</i>	Wilho Ilmari, Suomi-Filmi	YD	KK	3 VK / M
<i>Puck</i>	Hannu Leminen, SF	YD	KK	3 VK / M
<i>Synnin puumerkki</i>	Jorma Nortimo, Suomi-Filmi	YD	KK	2 LK / M 4 LK / N
<i>Neljä naista</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YD	KK	3 LK / M
<i>Uuteen elämään</i>	Toivo Särkkä, SF	YD	KI	-
<i>Suomisen Ollin tempaus</i>	Orvo Saarikivi, SF	YD	KI	-
<i>Onni pyörii</i>	Toivo Särkkä, SF	YD	EK	-
<i>Oi, aika vanha, kultainen...!</i>	Orvo Saarikivi, SF	YD	EK	-
<i>Hopeakihlajaiset</i>	Wilho Ilmari, Suomi-Filmi	YD	EK	-
<i>Rantasuon raatajat</i>	Orvo Saarikivi, SF	HPD	KK	1 LK / N
<i>Keinumorsian</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	MD	EK	-
<i>Dollari-Miljoona*</i>	Nils Dahlström ja Oscar Tengström, Nils Dahlström	YK	KK	1 VK / M
<i>Kuollut mies rakastuu</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YK	KK	1 VK / M
<i>August järjestää kaiken</i>	Toivo Särkkä, SF	YK	KI	-
<i>Varaventiili</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Avoliittoyhtiö</i>	Hannu Leminen, SF	YK	EK	-

* kadonnut.

1943: 19 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/ suku-puoli
<i>Miehen kunnia</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YD	KK	1 VK / M 1 LK / N
<i>Kirkastettu sydän</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YD	KK	6 VK / M
<i>Tyttö astuu elämään*</i>	Orvo Saarikivi, SF	YD	KK	4 VK / M
<i>Tuomari Martta</i>	Hannu Leminen, SF	YD	KK	1 VK / M
<i>Synnitön lankeemus</i>	Hannu Leminen, SF	YD	EK	-
<i>Varjoja Kannaksella</i>	Theodor Luts & Erkki Uotila, Fenno-Filmi	YD	EK	-
<i>Suomisen taiteilijat</i>	Orvo Saarikivi, SF	YD	EK	-
<i>Yrjänä emännän synti</i>	Edvin Laine, SF	YD	EK	-
<i>Katariina ja Munkkiniemen kreivi</i>	Ossi Elstelä, SF	HPD	KK	1 LK / M
<i>Hevoshujari*</i>	Ossi Elstelä, SF	HPD	KK	1 VK / M 1 VK / N
<i>Valkoiset ruusut</i>	Hannu Leminen, SF	MD	KK	1 LK / M 2 LK / N
<i>Miehen vankina*</i>	Ossi Kallas, Valo Filmi	MD	KI	-
<i>Syntynyt terve tyttö</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YK	KK	1 LK / N
<i>Nuoria ihmisiä</i>	Ossi Elstelä, SF	YK	KI	-
<i>Neiti Tuittupää</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Maskotti</i>	Yrjö Norta, Fenno-Filmi	YK	EK	-
<i>Tositarkoituksella</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Varuskunnan "pikku" morsian</i>	Eero Levä, Karhu-Filmi	YK	EK	-
<i>Jees ja just</i>	Risto Orko, Suomi-Filmi	YK	EK	-

* osittain tuhoutunut, huonosti säilynyt tai epätäydellinen.

1944: 17 elokuva.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/ sukupuoli
<i>Kuollut mies vihas-tuu</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YD	KK	2 VK / M
<i>Kartanon naiset</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YD	KK	1 VK / M 1 VK / N
<i>Hiipivä vaara</i>	Yrjö Nortamo, Fenno-Filmi	YD	KK	5 VK / M 1 VK / N
<i>Suomisen Olli rakas-tuu</i>	Orvo Saarikivi, SF	YD	EK	-
<i>Erehtyneet sydämet</i>	Eero Leväluoma ja Erkki Uo-tila, Fenno-Filmi	YD	EK	-
<i>Ballaadi</i>	Toivo Särkkä, SF	HPD	EK	-
<i>Vaivaisukon morsian</i>	Toivo Särkkä, SF	MD	KK	1 LK / 1 VK / M 1 VK / N
<i>Sylvi</i>	Toivo Särkkä, SF	MD	KK	1 VK / M
<i>Anja, tule kotiin</i>	Toivo Särkkä, SF	MD	KK	1 VK / N
<i>Suurin voitto</i>	Hannu Leminen, SF	MD	KK	15 LK / M 1 VK / N
<i>Sellaisena kuin sinä minut halusit</i>	Teuvo Tulio, Filmo	MD	KK	1 VK / M
<i>Kaksi kivaa kaveria</i>	Aarne Kivimäki, Turun Elo-kuva	YK	KI	-
<i>Nainen on valttia</i>	Ansa Ikonen, SF	YK	KI	-
<i>Minä jätän sinut</i>	Toivo Hämeranta, Valo Filmi	YK	EK	-
<i>Miesmalli</i>	Ossi Elstelä, SF	YK	EK	-
<i>Dynamiittityttö</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Herra ja ylhäisyys</i>	Jorma Nortimo, SF	HPK	KK	10 VK / M

1945: 21 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolонуhrit: määrä, luonne/ sukupuoli
<i>Rakkautensa uhri*</i>	Martin Söderhjelm ja Kalle Rouni, Jäger Filmi	YD	KK	1 VK / N
<i>Vastamyrkky</i>	Yrjö Haapanen, Filmitaito	YD	KK	1 VK / M
<i>Suviyön salaisuus</i>	Eino Kari, Fenno-Filmi	YD	KK	1 LK / M 1 VK / N
<i>Ristikon varjossa</i>	Edvin Laine, SF	YD	KK	1 VK / M
<i>Kolmastoista koputus</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YD	KK	1 VK / M
<i>Kohtalo johtaa meitä</i>	Veikko Itkonen, Filmi-Kuva	YD	KK	2 VK / M
<i>Nokea ja kultaa</i>	Edvin Laine, SF	YD	KI	-
<i>Suomisen Olli yllättää</i>	Orvo Saarikivi, SF	YD	KI	-
<i>Anna Liisa</i>	Orvo Saarikivi, SF	HPD	KK	1 VK / M
<i>Linnaisten vihreä kamari</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	HPD	KI	-
<i>Kyläraittien kuningas</i>	Jorma Nortimo, SF	HPD	KI	-
<i>Vain sinulle</i>	Hannu Leminen, SF	MD	KK	1 LK / N
<i>Sinä olet kohtaloni</i>	Erkki Uotila ja Yrjö Norta, Fenno-Filmi	MD	KK	1 VK / N
<i>Matkalla seikkailuun</i>	Yrjö Norta, Fenno-Filmi	YK	KK	1 LK / M
<i>Naimisiin päiväksi</i>	Yrjö Haapanen ja Orvo Saarikivi, Filmitaito	YK	KI	-
<i>Mikä yö!</i>	Ville Salminen, Karhu-Filmi	YK	EK	-
<i>Tähtireporterit tulevat</i>	Jorma Nortimo, SF	YK	EK	-
<i>Valkoisen neilikan velho</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Vuokrasulhanen</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Hujarien huvittavat huiputtajat</i>	Aarne Kivimäki, Kansan-Filmi	YK	EK	-
<i>En ole kreivitär</i>	Hannu Leminen, SF	HPK	EK	-

* kadonnut.

1946: 12 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/sukupuoli
<i>Kultainen kynttilänjalka</i>	Edvin Laine, SF	YD	KK	2 LK / 1 VK / M
<i>Synnin jäljet</i>	Hannu Leminen, SF	YD	KK	1 LK / M 1 VK / N
<i>Nuoruus sumussa</i>	Toivo Särkkä, SF	YD	KK	2 VK / M 1 VK / N
<i>Kirkastuva sävel</i>	Edvin Laine, SF	YD	EK	-
<i>Loviisa – Niskavuoren nuori emäntä</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	HPD	KK	1 LK / N
<i>Minä elän!</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	HPD	KK	1 LK / M 1 LK / N 1 LK / M
<i>Menneisyyden varjo</i>	Ville Salminen, Valio-Filmi	MD	KK	1 LK / 1 VK / M 1 LK / N
<i>Houkutuslintu</i>	Roland af Hällström, Fenno-Filmi	MD	KK	2 VK / M
<i>Rakkauten risti</i>	Teuvo Tulio, Tulio	MD	KK	1 VK / N
<i>Levoton veri</i>	Teuvo Tulio, Tulio	MD	KK	1 VK / M 1 VK / N
<i>Viikon tyttö</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Pajasta palatsiin</i>	Toivo Hämeranta, Valo Filmi	YK	EK	-

1947: 14 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/sukupuoli
<i>Tuhottu nuoruus</i>	Hannu Leminen, Adams Filmi	YD	KK	1 LK / N
<i>Pikku-Matti maailmalla</i>	Edvin Laine, SF	YD	KK	1 LK / N
<i>Pikajuna pohjoiseen</i>	Roland af Hällström, Fenno-Filmi	YD	KK	1 LK / 3VK / M 2 VK / N
<i>Maaret – tunturien tyttö</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YD	KK	1 VK / M
<i>Hedelmätön puu</i>	Hannu Leminen, SF	YD	KK	1 LK / M 2 LK / N
<i>Koskenkylän laulu</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YD	KI	-
<i>Suopursu kukkii</i>	Toivo Särkkä, SF	YD	KI	-
<i>Pimeänpirtin hävitys</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	HPD	KK	1 VK / M 1 LK / 1 VK / N
<i>Naiskohtaloita</i>	Toivo Särkkä, SF	HPD	KK	1 LK / 1 VK / M 1 LK / 1 VK / N
<i>Intohimon vallassa</i>	Teuvo Tulio, Tulio	MD	KK	1 LK / 1 VK / M 1 LK / 1 VK / M
<i>Kuudes käsky</i>	Orvo Saarikivi, SF	MD	KK	1 VK / M
<i>Särkelä itte</i>	Orvo Saarikivi, SF	YK	EK	-
<i>Sisulla ja sydämellä</i>	Yrjö Norta, Fenno-Filmi	YK	EK	-
<i>Kultamitalivaimo</i>	Edvin Laine, SF	YK	EK	-

1948: 17 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/sukupuoli
<i>Ihmiset suviyössä</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YD	KK	1 VK / M
<i>Irmeli, seitsemtoista-vuotias</i>	Ville Salminen, SF	YD	KI	-
<i>Ruusua ja kulkuri</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	HPD	KK	2 LK / M
<i>Läpi usvan</i>	Roland af Hällström, Fenno-Filmi	MD	KK	1 LK / N
<i>Haaviston Leeni</i>	Ville Salminen, SF	MD	KK	2 VK / M 1 LK / N
<i>Soita minulle, Helena!</i>	Hannu Leminen, Adams Filmi	MD	KK	1 LK / M
<i>Laitakaupungin laulu</i>	Edvin Laine, SF	MD	KI	-
<i>Pontevat pommari-pojat</i>	Ville Salminen, SF	YK	KK	1 VK / M
<i>Onnen-Pekka</i>	Edvin Laine, SF	YK	KI	-
<i>Kilroy sen teki</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YK	KI	-
<i>Keittiökavalleerit</i>	Yrjö Norta, Fenno-Filmi	YK	KI	-
<i>Neljästoista vieras</i>	Toivo Särkkä, SF	YK	EK	-
<i>Laulava sydän</i>	Edvin Laine, SF	YK	EK	-
<i>Sankari kuin sankari</i>	Hannu Leminen, Adams Filmi	YK	EK	-
<i>Kalle Aaltosen morsian</i>	Ossi Elstelä, SF	YK	EK	-
<i>Hormonit valloillaan</i>	Orvo Saarikivi, SF	YK	EK	-
<i>Toukokuun taika</i>	Ville Salminen, SF	YK	EK	-

1949: 16 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/sukupuoli
<i>Vain kaksi tuntia</i>	Roland af Hällström, Fenno-Filmi	YD	KK	1 LK / 1 VK / N
<i>Pikku pelimannista viulun kuninkaaksi</i>	Toivo Särkkä, SF	YD	KK	1 LK / M
<i>Rosvo-Roope</i>	Hannu Leminen, Adams Filmi	HPD	KK	2 VK / M 1 VK / N
<i>Kanavan laidalla</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	HPD	KK	1 VK / M 1 VK / N
<i>Jossain on railo</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	HPD	KK	1 VK / M
<i>Hornankoski</i>	Teuvo Tulio ja Roland af Hällström, Fenno-Filmi	MD	KK	1 VK / M 1 LK / N
<i>Kalle-Kustaa Korkin seikkailut</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YK	KI	-
<i>Aaltoska orkaniseeraa</i>	Edvin Laine, SF	YK	EK	-
<i>Professori Masa</i>	Matti Kassila, SF	YK	EK	-
<i>Serenaadiluutnantti</i>	Ossi Elstelä, SF	YK	EK	-
<i>Ruma Elsa</i>	Edvin Laine, SF	YK	EK	-
<i>Sinut minä tahdon</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Isäntä soittaa hanuria</i>	Matti Kassila, SF	YK	EK	-
<i>Orpopojan valssi</i>	Ville Salminen, SF	HPD	EK	-
<i>Katupelin takana</i>	Toivo Särkkä, SF	HPD	EK	-
<i>Prinsessa Ruusunen</i>	Edvin Laine, SF	K&F	EK	-

1950: 12 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/ sukupuoli
<i>Maija löytää sävelen</i>	Matti Kassila, SF	YD	EK	-
<i>Tanssi yli hautojen</i>	Toivo Särkkä, SF	HPD	KK	1 LK / 1 VK / M
<i>Hallin Janne</i>	Roland af Hällström, Fennofilmi	HPD	KK	1 LK / 4 VK / M 1 LK / N
<i>Härmästä poikia kymmenen</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	HPD	EK	-
<i>Ratavartijan kaunis Inkeri</i>	Hannu Leminen, Fennada-Filmi	MD	KK	1 VK / M
<i>Amor hoi!</i>	Hannu Leminen, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Isäpappa ja keltanokka</i>	Edvin Laine, SF	YK	EK	-
<i>Köyhä laulaja</i>	Ville Salminen, SF	YK	EK	-
<i>Rakkaus on nopeampi Piiroisen pääsiäkin</i>	Wilho Ilmari, SF	YK	EK	-
<i>Tapahtui kaukana</i>	Edvin Laine, SF	YK	EK	-
<i>Katarina kaunis leski</i>	Toivo Särkkä, SF	HPK	KK	2 LK / M
<i>Kaunis Veera eli Balladi Saimaalta</i>	Ville Salminen, SF	HPK	EK	-

1951: 18 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/ sukupuoli
<i>Ylijäämänainen</i>	Roland af Hällström, Fennada-Filmi	YD	KK	1 LK / N 1 LK / M
<i>... Ja Helena soittaa</i>	Lasse Pöysti, Fennada-Filmi	YD	KK	1 VK / M
<i>Lakeuksien lukko</i>	Matti Kassila, SF	HPD	KK	1 VK / M
<i>Kuisma ja Helinä</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	HPD	KK	1 VK / M 1 VK / N
<i>Kesäillan valssi</i>	Hannu Leminen, Suomi-Filmi	HPD	EK	-
<i>Aila – Pohjolan tytär</i>	Jack Witikka, Jack E. Witikka	MD	KK	2 VK / M 1 VK / N
<i>Gabriel, tule takaisin</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YK	KI	-
<i>Tukkijoella</i>	Roland af Hällström, Fennada-Filmi	YK	KI	-
<i>Vain laulajapoikia</i>	Ossi Elstelä, SF	YK	EK	-
<i>Kenraalin morsian</i>	Ville Salminen, SF	YK	EK	-
<i>Radio tekee murron</i>	Matti Kassila, SF	YK	EK	-
<i>Vihaan sinua – rakas</i>	Edvin Laine, SF	YK	EK	-
<i>Rovaniemen markkinoilla</i>	Jorma Nortimo, SF	YK	EK	-
<i>Neljä rakkautta</i>	Hampe Faustman ja Johan Jacobsen, SF, Sandrew-Ateljéerna, Flamingo Film ja A/S Fotorama Filmbureau	YK	EK	-
<i>Sadan miekan mies</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	HPK	KK	8 VK / M
<i>Rion yö</i>	Ville Salminen, SF	HPK	EK	-
<i>Tytön huivi</i>	Ville Salminen, SF	HPK	EK	-
<i>Pitkäjärveläiset</i>	Wilho Ilmari, SF	HPK	EK	-

1952: 26 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/sukupuoli
<i>Yhden yön hinta</i>	Edvin Laine, SF	YD	KK	2 VK / M
<i>Suomalaistyttöjä Tukholmassa</i>	Roland af Hällström, Fennada-Filmi	YD	KK	1 VK / N
<i>Salakuljettajan laulu</i>	Lasse Pöysti, Fennada-Filmi	YD	KK	1 VK / M
<i>Yö on pitkä</i>	Aarne Tarkas, Junior-Filmi	YD	KK	2 VK / M
<i>Silmät hämärässä</i>	Veikko Itkonen (ohjaus ja tuotanto)	YD	KK	2 VK / M 2 VK / N
<i>Vastaus</i>	Viljo Lampela, VL / Production / Viljo Lampela	YD	EK	-
<i>Niskavuoren Heta</i>	Edvin Laine, SF	HPD	KK	1 LK / M
<i>Rikollinen nainen</i>	Teuvo Tulio, Tulio	MD	KK	1 VK / N
<i>Omena putoaa...</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YK	KK	1 LK / M
<i>Kuollut mies kummittelee</i>	Jorma Nortimo, SF	YK	KK	1 VK / M
<i>Lännen lokarin veli</i>	Jorma Nortimo, SF	YK	KI	-
<i>Muhoksen mimmi</i>	Jorma Nortimo, SF	YK	KI	-
<i>Tervetuloa aamukahville eli tottako toinen puoli?</i>	Eddie Stenberg, SF	YK	KI	-
<i>Rengasmatka eli peräkylän pikajuna</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>"Jees, olympialaiset", sanoi Ryhmy</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Hän tuli ikkunasta</i>	Hannu Leminen, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Rantasalmen sulttaani</i>	Eddie Stenberg, SF	YK	EK	-
<i>Radio tulee hulluksi</i>	Matti Kassila, SF	YK	EK	-
<i>On lautalla pienoinen kahvila</i>	Thure Bahne, SF	YK	EK	-
<i>Komppanian nero-pätit</i>	Matti Oravisto, SF	YK	EK	-
<i>Kipparikvartetti</i>	Ville Salminen, SF	YK	EK	-
<i>Kaikkien naisten monni</i>	Lasse Pöysti, Fennada-Filmi	YK	EK	-
<i>Kulkurin tyttö</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	HPK	EK	-
<i>Mitäs me taiteilijat</i>	Ville Salminen, SF	HPK	EK	-
<i>Noita palaa elämään</i>	Roland af Hällström, Fennada-Filmi	K&F	KK	1 VK / N
<i>Valkoinen peura</i>	Erik Blomberg, Junior-Filmi	K&F	KK	4 VK / M 1 LK / 1 VK / N

1953: 23 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/ sukupuoli
<i>Tyttö kuunsillalta</i>	Matti Kassila, SF	YD	KK	1 VK / M
<i>"Varsovan laulu"</i>	Matti Kassila, SF	YD	KK	1 VK / M
<i>Kolmiapila</i>	Esko Töyri, Kyllikki Forssell ja Roland af Hällström, Fennada-Filmi	YD	KK	1 VK / M 2 VK / N
<i>Saariston tyttö</i>	Roland af Hällström, Fennada-Filmi	YD	KI	-
<i>Kasvot kuvastimessa</i>	Ralf Rubin (ohjaus ja tuotanto)	YD	EK	-
<i>Kuningas kulkureitten</i>	Roland af Hällström, Fennada-Filmi	HPD	EK	-
<i>Sillankorvan emäntä</i>	Ilmari Unho, Suomi-Filmi	MD	KK	2 LK / M
<i>Jälkeen syntiinlankeemuksen</i>	Edvin Laine, SF	MD	KK	1 LK / N
<i>Mustasukkaisuus</i>	Teuvo Tulio (ohjaus ja tuotanto)	MD	KK	1 VK / M 1 VK / N
<i>Hilja - maitotyttö</i>	Toivo Särkkä, SF	MD	KI	-
<i>Siltalan pehtoori</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YK	KI	-
<i>Alaston malli karkuteillä</i>	Ville Salminen, Fennada-Filmi	YK	KI	-
<i>Huhtikuu tulee</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Senni ja Savon sulttaani</i>	Matti Oravisto, SF	YK	EK	-
<i>Se alkoi sateessa</i>	Thure Bahne, SF	YK	EK	-
<i>Pekka Puupää</i>	Ville Salminen, SF	YK	EK	-
<i>Lentävä kalakukko</i>	Ville Salminen, SF	YK	EK	-
<i>Pekka Puupää kesälaitumilla</i>	Armand Lohikoski, SF	YK	EK	-
<i>Me tulemme taas</i>	Armand Lohikoski, SF	YK	EK	-
<i>Miljonäärimonni</i>	Roland af Hällström, Fennada-Filmi	YK	EK	-
<i>Lumikki ja 7 jätkää</i>	Ville Salminen, Fennada-Filmi	YK	EK	-
<i>2 hauskaa vekkulia</i>	Lasse Pöysti, Fennada-Filmi	YK	EK	-
<i>Maailman kaunein tyttö</i>	Veikko Itkonen (ohjaus ja tuotanto)	YK	EK	-

1954: 29 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/ sukupuoli
<i>Sininen viikko</i>	Matti Kassila, SF	YD	KK	1 VK / M
<i>Olemme kaikki syyllisiä</i>	Aarne Tarkas, Fennada-Filmi	YD	KK	1 VK / M 2 VK / N
<i>Rakastin sinua, Hilde</i>	Veikko Itkonen (ohjaus ja tuotanto)	YD	KK	1 VK / M
<i>Niskavuoren Aarne</i>	Edvin Laine, SF	YD	EK	-
<i>Onnelliset</i>	Hannu Leminen, Suomi-Filmi	HPD	EK	-
<i>Taikayö</i>	William Markus, SF	HPD	EK	-
<i>Mä oksalla ylimmällä</i>	Jack Witikka, SF	HPD	EK	-
<i>Putkinotko</i>	Roland af Hällström, Fennada-Filmi	HPD	EK	-
<i>Morsiusseppele</i>	Hannu Leminen, Suomi-Filmi	MD	KK	1 VK / N
<i>Kummituskievari</i>	Lasse Pöysti, Fennada-Filmi	YK	KK	1 LK / 1 VK / M 1 VK / N
<i>Kovanaama</i>	Aarne Tarkas, Fennada-Filmi	YK	KI	-
<i>"Minäkö, isä!"</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Oi, muistatkos...</i>	Jorma Nortimo, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Herrojen Eeva</i>	Yrjö Kostermaa, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Opri</i>	Edvin Laine, SF	YK	EK	-
<i>Kunniottaen</i>	Edvin Laine, SF	YK	EK	-
<i>Pekka ja Pätkä lumimiehen jäljillä</i>	Armand Lohikoski, SF	YK	EK	-
<i>Minä soitan sinulle illalla...</i>	Armand Lohikoski, SF	YK	EK	-
<i>Hei, rillumarei!</i>	Armand Lohikoski, SF	YK	EK	-
<i>Majuri maantieltä</i>	Ossi Elstelä, SF	YK	EK	-
<i>Kaksi vanhaa tukki-jätkää</i>	Ossi Elstelä, SF	YK	EK	-
<i>Onni etsii asuntoa</i>	Thure Bahne, SF	YK	EK	-
<i>Kasarmin tytär</i>	Aarne Laine, SF	YK	EK	-
<i>Laivaston monnit maissa</i>	Ville Salminen, Fennada-Filmi	YK	EK	-
<i>Laivan kannella</i>	Ville Salminen, Fennada-Filmi	YK	EK	-
<i>Kun on tunteet</i>	Erik Blomberg, Kansan Elokuva	YK	EK	-
<i>Leena</i>	Sakari Jurkka, Veikko Itkonen (tuotanto)	YK	EK	-
<i>Hilmanpäivät</i>	Matti Kassila, SF	HPK	EK	-
<i>Pessi ja Illusia</i>	Jack Witikka, Kansan Elokuva	K&F	EK	-

1955: 28 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/ suku-puoli
<i>Tuntematon sotilas</i>	Edvin Laine, SF	YD	KK	18 VK / M
<i>Onnen Saari*</i>	Maunu Kurkvaara, Filmi-Ahjo omist. Maunu Kurkvaara ja Jorma Karjalainen	YD	KK	1 LK / N
<i>Lähellä syntiä</i>	Hannu Leminen, Suomi-Filmi	YD	KI	-
<i>Näkemiin Helena</i>	Lasse Pöysti, Fennada-Filmi	YD	KI	-
<i>Veteraanin voitto</i>	Edvin Laine, SF	YD	EK	-
<i>Rakkaus kahleissa</i>	William Markus, SF	YD	EK	-
<i>Kukonlaulusta kukonlauluun</i>	Aarne Laine, SF	YD	EK	-
<i>Poika eli kesäänsä</i>	Roland af Hällström, Fennada-Filmi	YD	EK	-
<i>Viettelysten tie</i>	Kaarlo Nuorvala (ohjaus ja tuotanto)	YD	EK	-
<i>Ryysyrannan-Jooseppi</i>	Roland af Hällström, Fennada-Filmi	HPD	KK	1 LK / M
<i>Kaunis Kaarina</i>	Ossi Elstelä, SF	HPD	EK	-
<i>Kesäyön lapset</i>	Ralf Rubín ja Osmo Ilmari, Allotria Filmi	MD	KK	1 VK / M 1 VK / N
<i>Villi Pohjola</i>	Aarne Tarkas, Fennada-Filmi	YK	KK	2 VK / M
<i>Neiti talonmies</i>	William Markus, SF	YK	KI	-
<i>Minä ja mieheni morsian</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Pekka ja pätkä pahassa pulassa</i>	Armand Lohikoski, SF	YK	KI	-
<i>Pekka ja Pätkä puistotäteinä</i>	Armand Lohikoski, SF	YK	KI	-
<i>Kiinni on ja pysyy</i>	Armand Lohikoski, SF	YK	EK	-
<i>Rakas lurjus</i>	Toivo Särkkä, SF	YK	EK	-
<i>Isän vanha ja uusi</i>	Matti Kassila, SF	YK	EK	-
<i>Sankarialokas</i>	Aarne Tarkas, Fennada-Filmi	YK	EK	-
<i>Tähtisilmä</i>	Matti Oravisto, Veikko Itkonen (tuotanto)	YK	EK	-
<i>Helunan häämatka</i>	Sakari Jurkka, Veikko Itkonen (tuotanto)	YK	EK	-
<i>Miss Eurooppaa metsästämissä</i>	Erik Blomberg, Allotria Filmi	YK	EK	-
<i>Pastori Jussilainen</i>	Matti Kassila, SF	HPK	EK	-
<i>Säkkijärven polkka</i>	Ville Salminen, Fennada-Filmi	HPK	EK	-
<i>Kihlaus</i>	Erik Blomberg, Allotria Filmi	HPK	EK	-
<i>Nukkekauppias ja kaunis Lilith</i>	Jack Witikka, SF	K&F	EK	-

* osittain tuhoutunut.

1956: 18 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/ sukupuoli
<i>Ratkaisun päivät</i>	Hannu Leminen, Suomi-Filmi	YD	KK	1 VK / M
<i>Elokuu</i>	Matti Kassila, Fennada-Filmi	YD	KK	1 LK / M
<i>Rintamalotta</i>	Aarne Tarkas, Fennada-Filmi	YD	KK	9 VK / M 1 VK / N
<i>Jokin ihmisessä</i>	Aarne Tarkas, Fennada-Filmi	YD	KK	1 VK / M 2 LK / N
<i>Evakko</i>	Ville Salminen, Fennada-Filmi	YD	KK	1 VK / M 1 VK / N
<i>Ei enää eilispäivää</i>	Maunu Kurkvaara, Filmi-Ahjo omist. Maunu Kurkvaara ja Jorma Karjalainen	YD	KK	1 LK / N
<i>Risti ja liekki</i>	Armand Lohikoski, SF	HPD	KK	1 LK / 2 VK / M 1 VK / N
<i>Juha</i>	Toivo Särkkä, SF	HPD	KK	1 VK / M
<i>Anu ja Mikko</i>	Ville Salminen, Fennada-Filmi	HPD	KK	1 LK / N
<i>Silja – nuorena nukkunut</i>	Jack Witikka, Veikko Itkonen (tuotanto)	HPD	KK	3 VK / M 1 LK / N
<i>Lain mukaan</i>	Roland af Hällström, Fennada-Filmi	HPD	KI	-
<i>Riihalan valtias</i>	Hannu Leminen, Suomi-Filmi	MD	KK	1 VK / M 1 VK / N
<i>Olet mennyt minun vereeni</i>	Teuvo tulio (ohjaus ja tuotanto)	MD	KK	1 VK / M
<i>Yhteinen vaimomme</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YK	KI	-
<i>"Muuan sukhasmies"</i>	Hannu Leminen, Suomi-Filmi	YK	EK	-
<i>Viisi vekkulia</i>	Toivo Särkkä, SF	YK	EK	-
<i>Tyttö lähtee kasarmiin</i>	Aarne Tarkas, Fennada-Filmi	YK	EK	-
<i>Tyttö tuli taloon</i>	Veikko Itkonen (ohjaus ja tuotanto)	YK	EK	-

1957: 20 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/sukupuoli
<i>Pikku Ilona ja hänen karitsansa</i>	Jorma Nortimo, SF	YD	KK	1 VK / M 1 VK / N
<i>Niskavuori taistelee</i>	Edvin Laine, SF	YD	KK	1 VK / M 1 LK / N
<i>Musta rakkaus</i>	Edvin Laine, SF	YD	KK	2 VK / M
<i>Pää pystyy Helena "1918"</i>	Esko Töyri, Fennada-Filmi Toivo Särkkä, SF	YD HPD	EK KK	- 3 VK / M 1 LK / N
<i>Vieras mies</i>	Hannu Leminen, Suomi-Filmi	MD	KK	1 LK / 2 VK / M
<i>Miriam</i>	William Markus, SF	MD	KK	1 LK / N
<i>Taas tyttö kadoksissa!</i>	Ville Salminen, Fennada-Filmi	YK	KI	-
<i>Pekka ja Pätkä samakkomiehinä</i>	Armand Lohikoski, SF	YK	EK	-
<i>Pekka ja Pätkä salapoliiseina</i>	Armand Lohikoski, SF	YK	EK	-
<i>Pekka ja Pätkä ketjukolarissa</i>	Armand Lohikoski, SF	YK	EK	-
<i>Herra Sotaministeri</i>	Aarne Tarkas, SF	YK	EK	-
<i>Vihdoinkin hääyö...</i>	Aarne Tarkas, SF	YK	EK	-
<i>Rakas varkaani</i>	William Markus, SF	YK	EK	-
<i>Vääpeli Mynkhausen</i>	Aarne Laine, SF	YK	EK	-
<i>Syntipukki</i>	Matti Kassila, Fennada-Filmi	YK	EK	-
<i>Kuriton sukupolvi</i>	Matti Kassila, Fennada-Filmi	YK	EK	-
<i>Vääpelin kauhu</i>	Esko Töyri, Fennada-Filmi	YK	EK	-
<i>Kylä</i>	Eino Ritari, Ri-Filmi, omist. E. Ritari	YK	EK	-
<i>Nummisuutarit</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	HPK	EK	-

1958: 18 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/sukupuoli
<i>Verta käsissämme</i>	William Markus, SF	YD	KK	2 VK / M
<i>Mies tältä tähdeiltä</i>	Jack Witikka, Veikko Itkonen (tuotanto)	YD	KK	1 VK / M
<i>Pieni luutatyttö</i>	Toivo Särkkä, SF	YD	KI	-
<i>Niskavuoren naiset</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	YD	EK	-
<i>Tirilittan</i>	Maunu Kurkvaara, Kurkvaara-Filmi	YD	EK	-
<i>Sven Tuuva</i>	Edvin Laine, SF	HPD	KK	2 VK / M
<i>Kahden ladun poikki</i>	Armand Lohikoski, SF	HPD	KK	1 LK / M
<i>Kulkurin masurkka</i>	Aarne Tarkas, Fennada-Filmi	HPD	KK	1 LK / N
<i>Lumisten metsien tyttö</i>	William Markus, SF	MD	KK	1 LK / 1 VK / M
<i>Asessorin naishuolet</i>	Lasse Pöysti, Fennada-Filmi	YK	KK	1 LK / N
<i>Autuas eversti</i>	William Markus, SF	YK	KI	-
<i>Pekka ja Pätkä miljonääreinä</i>	Armand Lohikoski, SF	YK	KI	-
<i>Pekka ja Pätkä Suezilla</i>	Armand Lohikoski, SF	YK	EK	-
<i>Äidittömät</i>	Jack Witikka, SF	YK	EK	-
<i>Murheenkryynin poika</i>	Aarne Laine, SF	YK	EK	-
<i>Sotapojan heilat</i>	Aarne Tarkas, Fennada-Filmi	YK	EK	-
<i>Paksunahka</i>	Aarne Tarkas, Fennada-Filmi	YK	EK	-
<i>Nuori mylläri</i>	Valentin Vaala, Suomi-Filmi	HPK	EK	-

1959: 17 elokuvaa.

Nimi	Ohjaaja ja tuotantoyhtiö	Yleisluokka	Kuoleman-kategoriat	Kuolonuhrit: määrä, luonne/sukupuoli
<i>Kohtalo tekee siirron</i>	Armand Lohikoski, SF	YD	KK	1 VK / M
<i>Patarouva</i>	Maunu Kurkvaara, Kurkvaara-Filmi	YD	KK	1 LK / M
<i>Kolmas laukaus</i>	Yrjö Norta (ohjaus ja tuotanto), Filmistudio	YD	KK	2 VK / M
<i>Taas tapaamme Suomisen perheen</i>	Toivo Särkkä, SF	YD	EK	-
<i>Mount of Temptation (Kiusausten vuori)</i>	Viljo Lamepla, VL Production / Viljo Lamepla	YD	EK	-
<i>Punainen viiva</i>	Matti Kassila, Fennda-Filmi	HPD	KK	2 LK / 1 VK / M 1 LK / N
<i>Häähö</i>	Erik Blomberg, Zespól 'Syrrena', Allotria Filmi ja Nordisk Tonefilm	HPD	KK	2 VK / M
<i>Kovaa peliä Pohjolassa</i>	Toivo Särkkä, SF	YK	KK	2 VK / M
<i>Ei ruumiita makuuhuoneeseen</i>	Aarne tarkas, SF	YK	KK	2 VK / M
<i>Yks' tavallinen Virtanen</i>	Ville Salminen, SF	YK	EK	-
<i>Pekka ja Pätkä mestarimaalareina</i>	Armand Lohikoski, SF	YK	EK	-
<i>Vatsa sisään, rinta ulos!</i>	Aarne Tarkas, SF	YK	EK	-
<i>Iskelmäketju</i>	Hannes Häyrinen, Fennada-Filmi	YK	EK	-
<i>Virtaset ja Lahtiset</i>	Jack Witikka, Veikko Itkonen (tuotanto)	YK	EK	-
<i>Suuri sävelparaati</i>	Jack Witikka, Veikko Itkonen (tuotanto)	YK	EK	-
<i>Lasisydän</i>	Matti Kassila, Kassila & Harkimo	YK	EK	-
<i>Sampo</i>	Aleksandr Ptushko, Mosfilm ja Suomi-Filmi	K&F	KK	1 VK / M

Liite 2. Kuolemankategoriat ja kuoleman esiintyminen 1940–1959 valmistuneissa kotimaisissa pitkissä fiktioelokuviissa yleisluokkien mukaan

Taulukoissa jokaisen vuoden ja yleisluokan kohdalla on ilmaistu, montako yleisluokkaan kuuluvaa elokuvaa ilmestyi ja monessako niissä kuoleman aihe oli jollakin tapaa läsnä. Yhteensä -kohdassa prosentuaalinen osuus on pyöristetty 0,5 desimaalin tarkkuudella.

Taulukko 1a. "Konkreettisen kuoleman" esiintyvyys 1940-luvulla valmistuneissa kotimaisissa pitkissä elokuvissa.

Vuosi	YD	HPD	MD	YK	HPK	K&F	Yht.
1940	2/3	2/3	4/5	0/9	-	-	8/20 (40 %)
1941	1/2	1/2	0/1	0/9	-	-	2/14 (14 %)
1942	5/10	1/1	0/1	2/6	-	-	8/18 (44 %)
1943	4/8	2/2	1/2	1/7	-	-	8/19 (42 %)
1944	3/5	0/1	5/5	0/5	1/1	-	9/17 (53 %)
1945	6/8	1/3	2/2	1/7	0/1	-	10/21 (47,5 %)
1946	3/4	2/2	4/4	0/2	-	-	9/12 (75 %)
1947	5/7	2/2	2/2	0/3	-	-	9/14 (64 %)
1948	1/2	1/1	3/4	1/10	-	-	6/17 (35 %)
1949	2/2	3/3	1/1	0/7	0/2	0/1	6/16 (37,5 %)
Yht.	32/51 (63 %)	15/20 (75 %)	22/27 (81,5 %)	5/65 (8 %)	1/4 (25 %)	0/1 (0 %)	75/168 (44,5 %)

Taulukko 1b. "Konkreettisen kuoleman" esiintyvyys 1950-luvulla valmistuneissa kotimaisissa pitkissä elokuvissa.

Vuosi	YD	HPD	MD	YK	HPK	K&F	Yht.
1950	0/1	2/3	1/1	0/5	1/2	-	4/12 (33 %)
1951	2/2	2/3	1/1	0/8	1/4	-	7/18 (39 %)
1952	5/6	1/1	1/1	2/14	0/2	2/2	10/26 (38,5 %)
1953	3/5	0/1	3/4	0/13	-	-	6/23 (26 %)
1954	3/4	0/4	1/1	1/18	0/1	0/1	5/29 (17 %)
1955	2/9	1/2	1/1	1/12	0/3	0/1	5/28 (18 %)
1956	6/6	4/5	2/2	0/5	-	-	12/18 (66,5 %)
1957	2/4	1/1	2/2	1/12	0/1	-	6/20 (30 %)
1958	2/5	3/3	1/1	1/8	0/1	-	7/18 (39 %)
1959	3/5	2/2	-	2/9	-	1/1	8/17 (47 %)
Yht.	28/47 (59,5 %)	16/25 (64 %)	13/14 (93 %)	8/104 (8 %)	2/16 (12,5 %)	3/5 (60 %)	70/209 (33,5 %)

Taulukko 1c. "Konkreettisen kuoleman" esiintyvyys 1940–1950-luvuilla valmistuneissa kotimaisissa pitkissä elokuvissa.

Vuosi	YD	HPD	MD	YK	HPK	K&F	Yht.
1940	2/3	2/3	4/5	0/9	-	-	8/20 (40 %)
1941	1/2	1/2	0/1	0/9	-	-	2/14 (14 %)
1942	5/10	1/1	0/1	2/6	-	-	8/18 (44 %)
1943	4/8	2/2	1/2	1/7	-	-	8/19 (42 %)
1944	3/5	0/1	5/5	0/5	1/1	-	9/17 (53 %)
1945	6/8	1/3	2/2	1/7	0/1	-	10/21(47,5 %)
1946	3/4	2/2	4/4	0/2	-	-	9/12 (75 %)
1947	5/7	2/2	2/2	0/3	-	-	9/14 (64 %)
1948	1/2	1/1	3/4	1/10	-	-	6/17 (35 %)
1949	2/2	3/3	1/1	0/7	0/2	0/1	6/16 (37,5 %)
1950	0/1	2/3	1/1	0/5	1/2	-	4/12 (33 %)
1951	2/2	2/3	1/1	0/8	1/4	-	7/18 (39 %)
1952	5/6	1/1	1/1	2/14	0/2	2/2	10/26 (38,5 %)
1953	3/5	0/1	3/4	0/13	-	-	6/23 (26 %)
1954	3/4	0/4	1/1	1/18	0/1	0/1	5/29 (17 %)
1955	2/9	1/2	1/1	1/12	0/3	0/1	5/28(18 %)
1956	6/6	4/5	2/2	0/5	-	-	12/18 (66,5 %)
1957	2/4	1/1	2/2	1/12	0/1	-	6/20 (30 %)
1958	2/5	3/3	1/1	1/8	0/1	-	7/18 (39 %)
1959	3/5	2/2	-	2/9	-	1/1	8/17 (47 %)
Yht.	60/98 (61 %)	31/45 (69 %)	35/41 (85,5 %)	13/169 (8 %)	3/18 (16,5 %)	3/6 (50 %)	144/377 (38 %)

Taulukko 2a. "Kuoleman ilmiöiden" esiintyvyys 1940-luvulla valmistuneissa kotimaisissa pitkissä elokuvissa.

Vuosi	YD	HPD	MD	YK	HPK	K&F	Yht.
1940	1/3	0/3	1/5	2/9	-	-	4/20 (20 %)
1941	0/2	1/2	1/1	2/9	-	-	4/14 (28,5 %)
1942	2/10	0/1	0/1	1/6	-	-	3/18 (16,5 %)
1943	0/8	0/2	1/2	1/7	-	-	2/19 (10,5 %)
1944	0/5	0/1	0/5	2/5	0/1	-	2/17 (12 %)
1945	1/8	1/3	0/2	1/7	0/1	-	3/21(14 %)
1946	0/4	0/2	0/4	0/2	-	-	0/12 (0 %)
1947	2/7	0/2	0/2	0/3	-	-	2/14 (14 %)
1948	1/2	0/1	1/4	3/10	-	-	5/17 (29,5 %)
1949	0/2	0/3	0/1	2/7	0/2	0/1	2/16 (12,5 %)
Yht.	7/51 (14 %)	2/20 (10 %)	4/27 (15 %)	14/65 (21,5 %)	0/4 (0 %)	0/1 (0 %)	27/168 (16 %)

Taulukko 2b. "Kuoleman ilmiöiden" esiintyvyys 1950-luvulla valmistuneissa kotimaisissa pitkissä elokuvissa.

Vuosi	YD	HPD	MD	YK	HPK	K&F	Yht.
1950	0/1	1/3	0/1	0/5	0/2	-	1/12 (8 %)
1951	0/2	0/3	0/1	2/8	0/4	-	2/18 (11 %)
1952	0/6	0/1	0/1	3/14	0/2	0/2	3/26 (11,5 %)
1953	1/5	0/1	1/4	2/13	-	-	4/23 (17 %)
1954	0/4	0/4	0/1	1/18	0/1	0/1	1/29 (3,5 %)
1955	2/9	1/2	0/1	3/12	0/3	0/1	6/28 (21,5 %)
1956	0/6	1/5	0/2	1/5	-	-	2/18 (11 %)
1957	1/4	0/1	0/2	1/12	1/1	-	3/20 (15 %)
1958	1/5	0/2	0/1	2/8	1/2	-	4/18 (22 %)
1959	0/5	0/2	-	0/9		0/1	0/17 (0 %)
Yht.	5/47 (10,5 %)	3/24 (12,5 %)	1/14 (7 %)	15/104 (14,5 %)	2/15 (13,5 %)	0/5 (0 %)	26/209 (12,5 %)

Taulukko 2c. "Kuoleman ilmiöiden" esiintyvyys 1940–1950-luvuilla valmistuneissa kotimaisissa pitkissä elokuvissa.

Vuosi	YD	HPD	MD	YK	HPK	K&F	Yht.
1940	1/3	0/3	1/5	2/9	-	-	4/20 (20 %)
1941	0/2	1/2	1/1	2/9	-	-	4/14 (28,5 %)
1942	2/10	0/1	0/1	1/6	-	-	3/18 (16,5 %)
1943	0/8	0/2	1/2	1/7	-	-	2/19 (10,5 %)
1944	0/5	0/1	0/5	2/5	0/1	-	2/17 (12 %)
1945	1/8	1/3	0/2	1/7	0/1	-	3/21 (14 %)
1946	0/4	0/2	0/4	0/2	-	-	0/12 (0 %)
1947	2/7	0/2	0/2	0/3	-	-	2/14 (14 %)
1948	1/2	0/1	1/4	3/10	-	-	5/17 (29,5 %)
1949	0/2	0/3	0/1	2/7	0/2	0/1	2/16 (12,5 %)
1950	0/1	1/3	0/1	0/5	0/2	-	1/12 (8 %)
1951	0/2	0/3	0/1	2/8	0/4	-	2/18 (11 %)
1952	0/6	0/1	0/1	3/14	0/2	0/2	3/26 (11,5 %)
1953	1/5	0/1	1/4	2/13	-	-	4/23 (17 %)
1954	0/4	0/4	0/1	1/18	0/1	0/1	1/29 (3,5 %)
1955	2/9	1/2	0/1	3/12	0/3	0/1	6/28 (21,5 %)
1956	0/6	1/5	0/2	1/5	-	-	2/18 (11 %)
1957	1/4	0/1	0/2	1/12	1/1	-	3/20 (15 %)
1958	1/5	0/2	0/1	2/8	1/2	-	4/18 (22 %)
1959	0/5	0/2	-	0/9		0/1	0/17 (0 %)
Yht.	12/98 (12 %)	5/44 (11,5 %)	5/41 (12 %)	29/169 (17 %)	2/19 (10,5 %)	0/6 (0 %)	53/377 (14 %)

Taulukko 3a. "Konkreettisen kuoleman" ja "Kuoleman ilmiöiden" yhteenlaskettu esiintyvyys 1940-luvulla valmistuneissa kotimaisissa pitkissä elokuvissa.

Vuosi	YD	HPD	MD	YK	HPK	K&F	Yht.
1940	3/3	2/3	5/5	2/9	-	-	12/20 (60 %)
1941	1/2	2/2	1/1	2/9	-	-	6/14 (43 %)
1942	7/10	1/1	0/1	3/6	-	-	11/18 (61 %)
1943	4/8	2/2	2/2	2/7	-	-	10/19 (54 %)
1944	3/5	0/1	5/5	2/5	1/1	-	11/17 (65 %)
1945	7/8	2/3	2/2	2/7	0/1	-	13/21(62 %)
1946	3/4	2/2	4/4	0/2	-	-	9/12 (75 %)
1947	7/7	2/2	2/2	0/3	-	-	11/14 (78,5 %)
1948	2/2	1/1	4/4	4/10	-	-	11/17 (65 %)
1949	2/2	3/3	1/1	2/7	0/2	0/1	8/16 (50 %)
Yht.	39/51 (76,5 %)	17/20 (85 %)	26/27 (96 %)	19/65 (29 %)	1/4 (25 %)	0/1 (0 %)	102/168 (61 %)

Taulukko 3b. "Konkreettisen kuoleman" ja "Kuoleman ilmiöiden" yhteenlaskettu esiintyvyys 1950-luvulla valmistuneissa kotimaisissa pitkissä elokuvissa.

Vuosi	YD	HPD	MD	YK	HPK	K&F	Yht.
1950	0/1	3/3	1/1	0/5	1/2	-	5/12 (42 %)
1951	2/2	2/3	1/1	2/8	1/4	-	8/18 (44,5 %)
1952	5/6	1/1	1/1	5/14	0/2	2/2	14/26 (54 %)
1953	4/5	0/1	4/4	2/13	-	-	10/23 (43 %)
1954	3/4	0/4	1/1	2/18	0/1	0/1	6/29 (20,5 %)
1955	4/9	2/2	1/1	4/12	0/3	0/1	11/28(39 %)
1956	6/6	5/5	2/2	1/5	-	-	14/18 (78 %)
1957	3/4	1/1	2/2	2/12	1/1	-	9/20 (45 %)
1958	3/5	3/3	1/1	3/8	1/1	-	11/18 (61 %)
1959	3/5	2/2	-	2/9	-	1/1	8/17 (47 %)
Yht.	33/47 (70 %)	19/25 (76 %)	14/14 (100 %)	23/104 (22 %)	4/14 (28,5 %)	3/5 (60 %)	96/209 (46 %)

Taulukko 3c. "Konkreettisen kuoleman" ja "Kuoleman ilmiöiden" yhteenlaskettu esiintyvyys 1940–1950-luvuilla valmistuneissa kotimaisissa pitkissä elokuvissa.

Vuosi	YD	HPD	MD	YK	HPK	K&F	Yht.
1940	3/3	2/3	5/5	2/9	-	-	12/20 (60 %)
1941	1/2	2/2	1/1	2/9	-	-	6/14 (43 %)
1942	7/10	1/1	0/1	3/6	-	-	11/18 (61 %)
1943	4/8	2/2	2/2	2/7	-	-	10/19 (54 %)
1944	3/5	0/1	5/5	2/5	1/1	-	11/17 (65 %)
1945	7/8	2/3	2/2	2/7	0/1	-	13/21(62 %)
1946	3/4	2/2	4/4	0/2	-	-	9/12 (75 %)
1947	7/7	2/2	2/2	0/3	-	-	11/14 (78,5 %)
1948	2/2	1/1	4/4	4/10	-	-	11/17 (65 %)
1949	2/2	3/3	1/1	2/7	0/2	0/1	8/16 (50 %)
1950	0/1	3/3	1/1	0/5	1/2	-	5/12 (42 %)
1951	2/2	2/3	1/1	2/8	1/4	-	8/18 (44,5 %)
1952	5/6	1/1	1/1	5/14	0/2	2/2	14/26 (54 %)
1953	4/5	0/1	4/4	2/13	-	-	10/23 (43 %)
1954	3/4	0/4	1/1	2/18	0/1	0/1	6/29 (20,5 %)
1955	4/9	2/2	1/1	4/12	0/3	0/1	11/28(39 %)
1956	6/6	5/5	2/2	1/5	-	-	14/18 (78 %)
1957	3/4	1/1	2/2	2/12	1/1	-	9/20 (45 %)
1958	3/5	3/3	1/1	3/8	1/1	-	11/18 (61 %)
1959	3/5	2/2	-	2/9		1/1	8/17 (47 %)
Yht.	72/98 (73,5 %)	36/45 (80 %)	40/41 (97,5 %)	42/169 (25 %)	5/18 (28 %)	3/6 (60 %)	198/377 (52,5 %)

Liite 3. Kuolonuhrien arvioitu määrä ja jakautuminen yleisluokitusten mukaan 1940–1959 valmistuneissa kotimaisissa pitkissä fiktioelokuviissa

Taulukossa 1 esitetään 1940-luvulla valmistuneiden elokuvien kuolonuhrien yhteenlaskettu määrä, taulukossa 2 puolestaan 1950-luvulla valmistuneiden elokuvien kuolonuhrit. Taulukkoon 3 on koottu molempien vuosikymmenten kuolonuhrien yhteenlaskettu määrä. Taulukoiden jälkeen jokainen vuosi ajalta 1940–1959 on lueteltu erikseen kuolonuhreineen. Jos jonkin vuoden kohdalla tiettyä yleisluokkaa ei ole mainittu, se tarkoittaa, ettei kyseisessä yleisluokituksessa esiintynyt kuolonuhreja. Yleisluokitusten lisäksi kuolonuhrien kohdalla mainitaan sukupuoli ja kuoleman luonne.

Taulukko 1. 1940–1949.

Yhteiskunnallinen draama	M: 14 LK / 44 VK = 58 N: 12 LK / 10 VK = 22 Yht.: 26 LK / 54 VK = 80
Historiallinen (puku)draama	M: 6 LK / 13 VK = 19 N: 6 LK / 6 VK = 12 Yht.: 12 LK / 19 VK = 31
Melodraama	M: 22 LK / 13 VK = 35 N: 8 LK / 8 VK = 16 Yht.: 30 LK / 21 VK = 51
Yhteiskunnallinen komedia	M: 1 LK / 3 VK = 4 N: 1 LK / 0 VK = 1 Yht.: 2 LK / 3 VK = 5
Historiallinen (puku)komedia	M: 0 LK / 10 VK = 10 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 0 LK / 10 VK = 10
Yhteensä	M: 43 LK / 83 VK = 126 N: 27 LK / 24 VK = 51 Yht.: 70 LK / 107 VK = 177

Taulukko 2. 1950–1959.

Yhteiskunnallinen draama	M: 3 LK / 54 VK = 57 N: 6 LK / 10 VK = 16 Yht.: 9 LK / 64 VK = 73
Historiallinen (puku)draama	M: 8 LK / 21 VK = 29 N: 6 LK / 2 VK = 8 Yht.: 14 LK / 23 VK = 37
Melodraama	M: 3 LK / 11 VK = 14 N: 2 LK / 6 VK = 9 Yht.: 5 LK / 17 VK = 22
Yhteiskunnallinen komedia	M: 1 LK / 9 VK = 10 N: 1 LK / 1 VK = 2 Yht.: 2 LK / 10 VK = 12
Historiallinen (puku)komedia	M: 2 LK / 8 VK = 10 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 2 LK / 8 VK = 10
Kauhu ja fantasia	M: 0 LK / 5 VK = 5 N: 1 LK / 2 VK = 3 Yht.: 1 LK / 7 VK = 8
Yhteensä	M: 17 LK / 108 VK = 125 N: 16 LK / 21 VK = 37 Yht.: 33 LK / 129 VK = 162

Taulukko 3. 1940–1959.

Yhteiskunnallinen draama	M: 17 LK / 98 VK = 115 N: 18 LK / 20 VK = 38 Yht.: 35 LK / 118 VK = 153
Historiallinen (puku)draama	M: 14 LK / 34 VK = 48 N: 12 LK / 8 VK = 20 Yht.: 26 LK / 42 VK = 68
Melodraama	M: 25 LK / 24 VK = 49 N: 10 LK / 14 VK = 24 Yht.: 35 LK / 38 VK = 73
Yhteiskunnallinen komedia	M: 2 LK / 12 VK = 14 N: 2 LK / 1 VK = 3 Yht.: 4 LK / 13 VK = 17
Historiallinen (puku)komedia	M: 2 LK / 18 VK = 20 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 2 LK / 18 VK = 20
Kauhu ja fantasia	M: 0 LK / 5 VK = 5 N: 1 LK / 2 VK = 3 Yht.: 1 LK / 7 VK = 8
Yhteensä	M: 60 LK / 191 VK = 251 N: 43 LK / 45 VK = 88 Yht.: 103 LK / 236 VK = 339

1940.

Yhteiskunnallinen draama	M: 1 LK / 0 VK = 1 N: 2 LK / 0 VK = 2 Yht.: 3 LK / 0 VK = 3
Historiallinen (puku)draama	M: 0 LK / 3 VK = 3 N: 1 LK / 1 VK = 2 Yht.: 1 LK / 4 VK = 5
Melodraama	M: 2 LK / 1 VK = 3 N: 0 LK / 1 VK = 1 Yht.: 2 LK / 2 VK = 4
Yhteensä	M: 3 LK / 4 VK = 7 N: 3 LK / 2 VK = 5 Yht.: 6 LK / 6 VK = 12

1941.

Yhteiskunnallinen draama	M: 1 LK / 3 VK = 4 N: 0 LK / 1 VK = 1 Yht.: 1 LK / 4 VK = 5
Historiallinen (puku)draama	M: 0 LK / 2 VK = 2 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 0 LK / 2 VK = 2
Yhteensä	M: 1 LK / 5 VK = 6 N: 0 LK / 1 VK = 1 Yht.: 1 LK / 6 VK = 7

1942.

Yhteiskunnallinen draama	M: 5 LK / 8 VK = 13 N: 4 LK / 0 VK = 4 Yht.: 9 LK / 8 VK = 17
Historiallinen (puku)draama	M: 0 LK / 0 VK = 0 N: 1 LK / 0 VK = 0 Yht.: 1 LK / 0 VK = 1
Yhteiskunnallinen komedia	M: 0 LK / 2 VK = 2 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 0 LK / 2 VK = 2
Yhteensä	M: 5 LK / 10 VK = 15 N: 5 LK / 0 VK = 5 Yht.: 10 LK / 10 VK = 20

1943.

Yhteiskunnallinen draama	M: 0 LK / 12 VK = 12 N: 1 LK / 0 VK = 1 Yht.: 1 LK / 12 VK = 13
Historiallinen (puku)draama	M: 1 LK / 1 VK = 2 N: 0 LK / 1 VK = 1 Yht.: 1 LK / 2 VK = 3
Melodraama	M: 1 LK / 0 VK = 1 N: 2 LK / 0 VK = 2 Yht.: 3 LK / 0 VK = 3
Yhteiskunnallinen komedia	M: 0 LK / 0 VK = 0 N: 1 LK / 0 VK = 1 Yht.: 1 LK / 0 VK = 1
Yhteensä	M: 2 LK / 13 VK = 15 N: 4 LK / 1 VK = 5 Yht.: 6 LK / 14 VK = 20

1944.

Yhteiskunnallinen draama	M: 0 LK / 8 VK = 8 N: 0 LK / 2 VK = 2 Yht.: 0 LK / 10 VK = 10
Melodraama	M: 16 LK / 3 VK = 0 N: 0 LK / 3 VK = 3 Yht.: 16 LK / 6 VK = 22
Historiallinen (puku)komedia	M: 0 LK / 10 VK = 10 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 0 LK / 10 VK = 10
Yhteensä	M: 16 LK / 21 VK = 37 N: 0 LK / 5 VK = 5 Yht.: 16 LK / 26 VK = 42

1945.

Yhteiskunnallinen draama	M: 1 LK / 5 VK = 6 N: 0 LK / 2 VK = 2 Yht.: 1 LK / 7 VK = 8
Historiallinen (puku)draama	M: 0 LK / 1 VK = 1 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 0 LK / 1 VK = 1
Melodraama	M: 0 LK / 0 VK = 0 N: 1 LK / 1 VK = 2 Yht.: 1 LK / 1 VK = 2
Yhteiskunnallinen komedia	M: 1 LK / 0 VK = 1 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 1 LK / 0 VK = 1
Yhteensä	M: 2 LK / 6 VK = 8 N: 1 LK / 3 VK = 4 Yht.: 3 LK / 9 VK = 12

1946.

Yhteiskunnallinen draama	M: 3 LK / 3 VK = 6 N: 0 LK / 2 VK = 2 Yht.: 3 LK / 5 VK = 8
Historiallinen (puku)draama	M: 2 LK / 0 VK = 2 N: 2 LK / 0 VK = 2 Yht.: 4 LK / 0 VK = 4
Melodraama	M: 1 LK / 4 VK = 5 N: 1 LK / 2 VK = 3 Yht.: 2 LK / 6 VK = 8
Yhteensä	M: 6 LK / 7 VK = 13 N: 3 LK / 4 VK = 7 Yht.: 9 LK / 11 VK = 20

1947.

Yhteiskunnallinen draama	M: 2 LK / 4 VK = 6 N: 4 LK / 2 VK = 6 Yht.: 6 LK / 6 VK = 12
Historiallinen (puku)draama	M: 1 LK / 2 VK = 3 N: 2 LK / 2 VK = 4 Yht.: 3 LK / 4 VK = 7
Melodraama	M: 1 LK / 2 VK = 3 N: 1 LK / 1 VK = 2 Yht.: 2 LK / 3 VK = 5
Yhteensä	M: 4 LK / 8 VK = 12 N: 7 LK / 5 VK = 12 Yht.: 11 LK / 13 VK = 24

1948.

Yhteiskunnallinen draama	M: 0 LK / 1 VK = 1 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 0 LK / 1 VK = 1
Historiallinen (puku)draama	M: 2 LK / 0 VK = 2 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 0 LK / 0 VK = 2
Melodraama	M: 1 LK / 2 VK = 3 N: 2 LK / 0 VK = 2 Yht.: 3 LK / 2 VK = 5
Yhteiskunnallinen komedia	M: 0 LK / 1 VK = 1 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 0 LK / 1 VK = 1
Yhteensä	M: 3 LK / 4 VK = 7 N: 2 LK / 0 VK = 2 Yht.: 5 LK / 4 VK = 9

1949.

Yhteiskunnallinen draama	M: 1 LK / 0 VK = 1 N: 1 LK / 1 VK = 2 Yht.: 2 LK / 1 VK = 3
Historiallinen (puku)draama	M: 0 LK / 4 VK = 4 N: 0 LK / 2 VK = 2 Yht.: 0 LK / 6 VK = 6
Melodraama	M: 0 LK / 1 VK = 1 N: 1 LK / 0 VK = 1 Yht.: 1 LK / 1 VK = 2
Yhteensä	M: 1 LK / 5 VK = 6 N: 2 LK / 3 VK = 5 Yht.: 3 LK / 8 VK = 11

1950.

Historiallinen (puku)draama	M: 2 LK / 5 VK = 7 N: 1 LK / 0 VK = 1 Yht.: 3 LK / 5 VK = 8
Melodraama	M: 0 LK / 1 VK = 1 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 0 LK / 1 VK = 1
Historiallinen (puku)komedia	M: 2 LK / 0 VK = 2 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 2 LK / 0 VK = 2
Yhteensä	M: 4 LK / 6 VK = 10 N: 1 LK / 0 VK = 1 Yht.: 5 LK / 6 VK = 11

1951.

Yhteiskunnallinen draama	M: 1 LK / 1 VK = 2 N: 1 LK / 0 VK = 1 Yht.: 2 LK / 1 VK = 3
Historiallinen (puku)draama	M: 0 LK / 2 VK = 2 N: 0 LK / 1 VK = 1 Yht.: 0 LK / 3 VK = 3
Melodraama	M: 0 LK / 2 VK = 2 N: 0 LK / 1 VK = 1 Yht.: 0 LK / 3 VK = 3
Historiallinen (puku)komedia	M: 0 LK / 8 VK = 8 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 0 LK / 8 VK = 8
Yhteensä	M: 1 LK / 13 VK = 14 N: 1 LK / 2 VK = 3 Yht.: 2 LK / 15 VK = 17

1952.

Yhteiskunnallinen draama	M: 0 LK / 7 VK = 7 N: 0 LK / 3 VK = 3 Yht.: 0 LK / 10 VK = 10
Historiallinen (puku)draama	M: 1 LK / 0 VK = 1 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 1 LK / 0 VK = 1
Melodraama	M: 0 LK / 0 VK = 0 N: 0 LK / 1 VK = 1 Yht.: 0 LK / 1 VK = 1
Yhteiskunnallinen komedia	M: 1 LK / 1 VK = 2 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 1 LK / 1 VK = 2
Kauhu ja fantasia	M: 0 LK / 4 VK = 4 N: 1 LK / 2 VK = 3 Yht.: 1 LK / 6 VK = 7
Yhteensä	M: 2 LK / 12 VK = 14 N: 1 LK / 6 VK = 7 Yht.: 3 LK / 18 VK = 21

1953.

Yhteiskunnallinen draama	M: 0 LK / 3 VK = 3 N: 0 LK / 2 VK = 2 Yht.: 0 LK / 5 VK = 5
Melodraama	M: 2 LK / 1 VK = 3 N: 1 LK / 1 VK = 2 Yht.: 3 LK / 2 VK = 5
Yhteensä	M: 2 LK / 4 VK = 6 N: 1 LK / 3 VK = 4 Yht.: 3 LK / 7 VK = 10

1954.

Yhteiskunnallinen draama	M: 0 LK / 3 VK = 3 N: 0 LK / 2 VK = 2 Yht.: 0 LK / 5 VK = 5
Melodraama	M: 0 LK / 0 VK = 0 N: 0 LK / 1 VK = 1 Yht.: 0 LK / 1 VK = 1
Yhteiskunnallinen komedia	M: 0 LK / 2 VK = 2 N: 0 LK / 1 VK = 1 Yht.: 0 LK / 3 VK = 3
Yhteensä	M: 0 LK / 5 VK = 5 N: 0 LK / 4 VK = 4 Yht.: 0 LK / 9 VK = 9

1955.

Yhteiskunnallinen draama	M: 0 LK / 18 VK = 18 N: 1 LK / 0 VK = 1 Yht.: 1 LK / 18 VK = 19
Historiallinen (puku)draama	M: 1 LK / 0 VK = 1 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 1 LK / 0 VK = 1
Melodraama	M: 0 LK / 2 VK = 2 N: 0 LK / 1 VK = 1 Yht.: 0 LK / 3 VK = 3
Yhteiskunnallinen komedia	M: 0 LK / 2 VK = 2 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 0 LK / 2 VK = 2
Yhteensä	M: 1 LK / 22 VK = 23 N: 1 LK / 1 VK = 2 Yht.: 2 LK / 23 VK = 25

1956.

Yhteiskunnallinen draama	M: 1 LK / 12 VK = 13 N: 3 LK / 2 VK = 5 Yht.: 4 LK / 14 VK = 18
Historiallinen (puku)draama	M: 1 LK / 6 VK = 7 N: 2 LK / 1 VK = 3 Yht.: 3 LK / 7 VK = 10
Melodraama	M: 0 LK / 2 VK = 2 N: 0 LK / 1 VK = 1 Yht.: 0 LK / 3 VK = 3
Yhteensä	M: 2 LK / 20 VK = 22 N: 5 LK / 4 VK = 9 Yht.: 7 LK / 24 VK = 31

1957.

Yhteiskunnallinen draama	M: 0 LK / 4 VK = 4 N: 1 LK / 1 VK = 2 Yht.: 1 LK / 5 VK = 6
Historiallinen (puku)draama	M: 0 LK / 3 VK = 3 N: 1 LK / 0 VK = 1 Yht.: 1 LK / 3 VK = 4
Melodraama	M: 0 LK / 2 VK = 2 N: 1 LK / 0 VK = 1 Yht.: 1 LK / 2 VK = 3
Yhteensä	M: 0 LK / 9 VK = 9 N: 3 LK / 1 VK = 4 Yht.: 3 LK / 10 VK = 13

1958.

Yhteiskunnallinen draama	M: 0 LK / 3 VK = 3 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 0 LK / 3 VK = 3
Historiallinen (puku)draama	M: 1 LK / 2 VK = 3 N: 1 LK / 0 VK = 1 Yht.: 2 LK / 2 VK = 4
Melodraama	M: 1 LK / 1 VK = 2 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 1 LK / 1 VK = 2
Yhteiskunnallinen komedia	M: 0 LK / 0 VK = 0 N: 1 LK / 0 VK = 1 Yht.: 1 LK / 0 VK = 1
Yhteensä	M: 2 LK / 6 VK = 8 N: 2 LK / 0 VK = 2 Yht.: 4 LK / 6 VK = 10

1959.

Yhteiskunnallinen draama	M: 1 LK / 3 VK = 4 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 1 LK / 3 VK = 4
Historiallinen (puku)draama	M: 2 LK / 3 VK = 5 N: 1 LK / 0 VK = 1 Yht.: 3 LK / 3 VK = 6
Yhteiskunnallinen komedia	M: 0 LK / 4 VK = 4 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 0 LK / 4 VK = 4
Kauhu ja fantasia	M: 0 LK / 1 VK = 1 N: 0 LK / 0 VK = 0 Yht.: 0 LK / 1 VK = 1
Yhteensä	M: 3 LK / 11 VK = 13 N: 1 LK / 0 VK = 1 Yht.: 4 LK / 11 VK = 15



**TURUN
YLIOPISTO**
UNIVERSITY
OF TURKU

ISBN 978-952-02-0580-5 (Painettu)
ISBN 978-952-02-0581-2 (PDF)
ISSN 0082-6987 (Painettu)
ISSN 2343-3191 (Sähköinen)